

actas

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA

Arte e Identidades Culturales

ACTAS DEL XII CONGRESO NACIONAL
DEL COMITE ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

COMISIÓN DE HONOR

Excmo. Sr. D. Julio Rodríguez Fernández
Rector Magnífico de la Universidad de Oviedo

Excmo. Sr. D. Ovidio Sánchez
Presidente de la Junta General del Principado

Ilma. Sra. Dña. M.^a Victoria Rodríguez Escudero
Consejera de Cultura del Principado de Asturias

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

COMISIÓN EJECUTIVA

Presidenta

Prof. Dra. Julia Barroso Villar
*Directora del Departamento de Historia del Arte y Musicología
de la Universidad de Oviedo*

Vicepresidenta

Prof. Dra. M.^a Cruz Morales Saro
Catedrática de Historia del Arte

Secretaria

Prof. Dra. Yayoi Kawamura Kawamura
Profesora Asociada de Historia del Arte

SECRETARÍA

Dña. Raquel Alonso Álvarez
Dña. M.^a Soledad Álvarez Martínez
Dña. Carmen Bermejo Lorenzo
Dña. M.^a del Mar Díaz González
Dña. Ana María Fernández García
Dña. M.^a Fernanda Fernández Gutiérrez
Dña. M.^a del Pilar García Cuetos
D. José Antonio Gómez Rodríguez
D. Vidal de la Madrid Álvarez
Dña. Isabel Ruiz de la Peña González
D. Miguel Ángel Sánchez Álvarez
Dña. Natalia Tielve García

ADMINISTRACIÓN

D. José Luis Rodríguez Prieto

ORGANIZAN

Departamento de Historia del Arte y Musicología
de la Universidad de Oviedo

Comité Español de Historia del Arte

COLABORAN

Excmo. Ayuntamiento de Oviedo
Ilmo. Ayuntamiento de Gijón
Junta General del Principado
Consejería de Cultura
Caja de Asturias
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Vicerrectorado de Investigación
Facultad de Geografía e Historia
Ministerio de Educación y Cultura

Universidad de Oviedo
Departamento de Historia del Arte y Musicología

Arte e Identidades Culturales

ACTAS DEL XII CONGRESO NACIONAL
DEL COMITE ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE



28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre
OVIEDO 1998

HOMENAJE A
D. CARLOS CID PRIEGO



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Vice-rectorado de Extensión Universitaria

SECCIONES

I. LA RECEPCIÓN DE LOS MODELOS NO OCCIDENTALES EN EL ARTE

Presidente

Dr. Víctor Nieto Alcaide

Catedrático de la UNED

Vicepresidente

Dr. Fernando Castro Borrego

Catedrático de la Universidad de La Laguna

Secretaria

Dra. María Soledad Álvarez Martínez

Profesora Titular de la Universidad de Oviedo

II. EL ARTE Y LA ESPAÑA DEL 98. IDENTIDADES Y DESASTRES

Presidenta

Dra. M.^a del Mar Lozano Bartolozzi

Catedrática de la Universidad de Extremadura

Vicepresidenta

Dra. M.^a Victoria Carballo-Calero Ramos

Catedrática de la Universidad de Vigo-Orense

Secretaria

Dra. Ana María Fernández García

Profesora Asociada de la Universidad de Oviedo

III. LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: INVENCION E IDENTIDAD CULTURAL

Presidente

Dr. Alfredo Morales Martínez

Catedrático de la Universidad de Sevilla

Vicepresidente

Germán Ramallo Asensio

Catedrático de la Universidad de Murcia

Secretaria

Dra. Pilar García Cuetos

Profesora Asociada de la Universidad de Oviedo

IV. TESIS DOCTORALES EN FASE DE ELABORACIÓN. RESÚMENES

Presidente

Dr. Gonzalo Borrás Guálix

Catedrático de la Universidad de Zaragoza

Vicepresidente

Dr. Pedro Galera Andreu

Catedrático de la Universidad de Jaén

Secretaria

Dra. Carmen Bermejo Lorenzo

Profesora Asociada de la Universidad de Oviedo

Edición a cargo de:

José Antonio Gómez Rodríguez

Diseño de la cubierta:

Consuelo Vallina

De la edición:

© Universidad de Oviedo

Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Depósito Legal: As.-2.116/98

I.S.B.N.: 84-8317-083-3

PRÓLOGO

Arte e identidades culturales como marco de investigación

JULIA BARROSO VILLAR

Presidenta del XII Congreso del CEHA

Con estas palabras procedemos al inicio de la publicación de las actas de la XII Edición del Congreso que cada dos años tiene lugar en la Universidad española por iniciativa del Comité Español de Historia del Arte, CEHA. En esta ocasión nos cabe el honor de llevar a cabo su materialización al Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, para lo que fue necesario desarrollar un importante volumen de trabajo y de esfuerzos. Aparte de la organización científica y la sistematización del evento, hubo que conseguir las ayudas para su financiación de las instituciones, tarea que siempre resulta difícil y prometía serlo especialmente en un contexto de crisis social postindustrial como es el asturiano además de la institucional. Sin embargo hemos encontrado el apoyo suficiente para poder llevarlo a cabo, sin excesivos requejes y con apoyo decidido en ocasiones.

Fue constante el trabajo y disposición de las personas miembros de la ejecutiva del presente congreso que intentaremos que sirva, una vez más, para dar fe de la cohesión entre los ya muchos investigadores existentes, difícil por lo disperso de su ubicación y de sus dedicaciones profesionales. Entre los historiadores del arte muchos acceden a unas tareas docentes e investigadoras como modo permanente de actividad profesional, pero también existe un amplio sector de Licenciados en Historia del Arte y en materias afines que encuentran en el CEHA la forma de aglutinarse como in-

vestigadores y de dar una proyección a sus preocupaciones en un marco adecuado conceptualmente.

El título genérico de "*Arte e Identidades culturales*" con que se engloba este XII Congreso está tomado de una de las expresiones recurrentes en los tiempos recientes en los medios culturales y ambientales, dentro de una era en que se habla por extenso de la identidad cultural. Su utilización sujeta a tantas variantes como concepciones del mundo subyacen en quienes las empleamos, resulta paradójica al ser por esencia la cultura un entramado dinámico, sometido a variaciones y evoluciones permanentes, lejos de los patrones de inmutabilidad que sugiere la idea de lo "idéntico". El hecho de su recurrencia no indica que el tema esté zanjado, sino por el contrario, suscita controversias continuas y puede fecundar los variados mundos de lo artístico y cultural desde perspectivas no siempre tenidas en cuenta. Lo habitual es más bien la aplicación acuñada de la "identidad cultural" de lo que dan muestra los innumerables simposios, cursos y jornadas, conferencias o seminarios, con sus publicaciones especializadas correlativas que se refieren a esta familia de temas.

Queremos por tanto abordar un asunto que posee múltiples significados, y ofrecerlo a la investigación desde las perspectivas de la Historia del Arte. El nivel y la temática de las aportaciones desarrolladas en el congreso será, como es su obligación, una propuesta pro-

visional que tome la temperatura a la investigación que existe sobre lo artístico, sus orígenes, caminos de difusión y entretnejimientos con las realidades históricas y el mundo de los entornos concretos. Hemos evitado como planteamiento inicial el someter deliberadamente estos estudios a marcos cronológicos precisos, ya que aunque estos se darán por necesidad en cada caso no es la época histórica ni los clisés de los estilos lo que trataremos de subrayar, sino la hipótesis de los constantes flujos y reflujos de las culturas entre sí, su no estanqueidad a pesar de episodios unos más cerrados que otros dentro de la Historia, y los atributos de identidad que se concretan en el mundo de las artes visuales.

En estos años en que finalizan tanto el siglo como el milenio, la cultura occidental cada vez se ve abocada con más fuerza a la integración de elementos procedentes de ámbitos muy diversificados y dispersos, que transforman a diferentes velocidades sus propias identidades ya que la cultura no consiste en un fondo permanente e inamovible, tal como se hace palmario desde la Historia contemporánea. En el caso español, son muy ilustrativos de esta preocupación publicaciones realizadas desde actividades de la Universidad de Valladolid con la publicación de diversos especialistas sobre la disparidad de culturas y sus conexiones actuales en términos de dominio, confrontación, crisis, y disparidad de propuestas viables¹. Y se impone la reflexión desde la Historia del Arte sobre esas transformaciones, tratando de aparcar aunque sea de manera provisional el hábito más clasificador que especulador que tantas veces nos caracteriza como colectivo. Pasamos, desde modelos de culturas cerrados e impermeables entre sí, como se dice siempre del antiguo Egipto o de la China, cuyos contactos tenían lugar a lo largo de períodos históricos muy dilatados contrastados por situaciones históricas extremas de irrupciones bruscas y traumáticas, guerras y conquistas o de grandes inmigraciones, a tener una permeabilidad contradictoria: los "ciclos" de Oriente y Occidente están en contacto fi-

nanciero, político y cultural difuso, aunque basados en tensiones cuando no convulsiones. A su vez, "lo otro" de países marginados arrecia con sus deudas pendientes.

La definición del arte en términos de oriental y occidental, de precolombino y arte después del descubrimiento americano, de norte y de sur, y las grandes categorizaciones en general siempre nos llevan a tomar como eje lo que se considera propio, ignorando el trasvase continuo de tradiciones, creencias, formas, objetos e ideas sobre lo artístico para el caso que nos ocupa, que llegan en ocasiones a formar parte sustancial no separable de lo que define a una cultura.

Desde la Antigüedad el Arte recorría ya con otros medios estas sendas de entrecruzamientos e imbricaciones. Sabemos, aunque no sobre recordarlo, que la antigua Grecia base de este occidente no fue tampoco monolítica y que una parte de su florecimiento se dio en asentamientos hoy considerados oriente, como la costa de Asia Anterior. Alejandro el Magno extendió "occidente" a la manera imperial hasta el Ganges y Roma lo expandió a toda la cuenca mediterránea, tomando innumerables préstamos de los pueblos sometidos. El propio cristianismo no deja de ser una religión sotérica, basada en la figura de un salvador divino, venida de los cultos siríacos y semejante al culto de Osiris en Egipto. La llegada de la construcción en bóveda no se concibe sin sus probables orígenes mesopotámicos, y la transmisión desde Siria a través de Roma. Los baños árabes no dejan de ser termas romanas adaptadas a otros usos sociales, pero partiendo de parecidas técnicas. Y podríamos recorrer el transcurso de la Historia recogiendo estas influencias de lo exógeno en occidente a través del medievo y el Renacimiento, tan evidentes en el caso español en sus testimonios de arte califal, mudéjar o nazarí; la presencia de lo turco en todo el ciclo de la Edad Moderna, y así sucesivamente.

Si habláramos de contemporaneidad nos resultaría hoy difícil concebir nuestra cultura europea sin episodios como el rococó con su incorporación de exotismos, la evocación romántica de lo exótico, o la presencia de lo japonés en el modernismo. Las vanguardias artísticas nacientes a finales del siglo pasado y vi-

¹ Como las que reúne el volumen coordinado por: Martín de la Guardia, Ricardo M./Pérez Sánchez, Guillermo A.: *Historia contemporánea del mundo extraeuropeo*. 1996, Valladolid, S.P.I.C.U.V.

gentes durante gran parte del presente, incluyeron entre sus rasgos la admiración por el exotismo y la necesidad de escape ante los patrones de lo "propio", desde las vinculaciones de Gauguin a Martinica y Polinesia, las de Paul Klee y August Macque con Túnez, las referencias exóticas y románticas en Matisse y Picasso y la recuperación de lo ibérico en el segundo; o por citar ejemplos actuales, la seducción de Miquel Barceló ante Nigeria y otras experiencias africanas, pasando por un sinfín de artistas contemporáneos que la bibliografía especializada pone de relieve: los mitos divergentes de la cultura propia, como el caso de Paul Gauguin citado por Mario de Micheli². Y la cantidad de fuentes literarias de lo exótico que propone José González Alcantud, por citar ejemplos desde el campo artístico³.

La recepción de lo no occidental será el eje de la primera sección del Congreso, dejando aparte para otras posibles ocasiones la dirección inversa: occidente recibido desde otros marcos, tema que fue abordado desde la interdisciplinariedad en el Congreso realizado en este mismo Campus⁴, en el que participábamos profesorado de este Departamento sensibles a los trasvases Oriente-Occidente.

Las comunicaciones de esta sección presentadas a este XII Congreso del CEHA versan sobre aportaciones de arte japonés en la ilustración finisecular decimonónica, en el jardín zen y la caligrafía recogidos en el Informalismo, en las vidrieras modernistas, en el arte namban y la orfebrería sacra; Oriente y su presencia en autores contemporáneos como Miró, Picasso, Kirchner. La arquitectura franciscana en Marruecos, el arte de los 80 y pintaderas mejicanas, modelos no clásicos en el teatro, raíces de algunas iconografías cristianas, entre otros temas.

En la Sección segunda cuyo eje es el año 1898 se ha pretendido escapar de la atracción casi inevitable de las glosas recurrentes sobre la pérdida colonial, para centrarse en el efec-

to crisis de identidad producido por el desastre político y económico, y su recepción en el arte⁵. Entre las comunicaciones aparecen temas como la búsqueda de identidades en las nuevas repúblicas hispanoamericanas en la exposición de 1889, el krausismo y la estética del 98, fotografía del 98, aspectos monográficos de autores plásticos diversos, el tema de los toros, la crítica de arte española en su terminología y en el caso asturiano, la música y la emigración en Asturias, el arte de Indianos en Vizcaya, la escultura conmemorativa, y las pervivencias del 98 después de la guerra.

Esta sección se complementa con un seminario, abierto a todos los participantes, sobre el urbanismo en Latinoamérica a partir de las Leyes de Indias y su aplicación en la ciudad cubana de Cienfuegos con su trazado neoclásico, a cargo de la profesora de su Universidad Dra. Lilia Martín Brito, relacionada con la de Oviedo por lazos de convenio.

La sección tercera aparece como la más concurrida en número de comunicaciones a propósito de identidades y patrimonio cultural. Arte y ciudad en genera, en Barcelona, en Canarias, patrimonio industrial, coleccionismo público, conservación y restauración en casos puntuales, artes decorativas y su problemática material, y situaciones concretas del patrimonio en Jaén, Cáceres, Valencia, Cataluña, Lérida, Canarias Orientales, Cuenca, y Burgos.

La cuarta sección, abierta en temática para aquellos investigadores que realizan su Tesis Doctoral en la actualidad, ofrece temas muy diversos en sus comunicaciones, desde estudios metodológicos sobre el prerrománico asturiano, sobre la pintura del XVI en Córdoba, la pintura del Renacimiento en Guadalajara y Sigüenza, la mallorquina en el XV, el mueble policromado en Cataluña, arquitectura en Pontevedra, el retablo en Plasencia, autores de vanguardia como Miró y el Grupo Pórtico,

² DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. cast. 1979, Madrid, Alianza Forma, pp. 49 ss.

³ GONZÁLEZ ALCANTUD, José A.: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. 1989, Barcelona, Anthropos.

⁴ CARAMÉS, J. L., ESCOBEDO, C. y BUENO, J. L. (Editores). *El discurso artístico en Oriente y Occidente: Semejanzas y Contrastes*. 1997, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 2 vols.

⁵ Como marco de referencia, el volumen *Paisaje y Figura del 98*, 1997, Madrid, Fundación Central Hispano, que fue un ciclo de conferencias en el que participaron los catedráticos e historiadores del Arte D. Víctor Nieto Alcaide, Presidente del CEHA, y D. Francisco Calvo Serraller.

Asimismo, la Universidad de Oviedo realizó coordinado por el Profesor D. Carlos Cid Priego la edición del volumen *Las artes españolas en la crisis del 98*, 1996, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

la revista *Hermes*, el escultor Alfredo Sada, y algunos otros casos.

Estas y otras aportaciones, junto con las ponencias marco de las cuatro secciones y el seminario, constituyen el núcleo de lo que los investigadores de arte en la actualidad se sintieron motivados a presentar y comunicarnos dentro de unas líneas directrices generales en el presente Congreso de Arte e Identidades culturales. Y contamos con las colaboraciones y las ponencias de los miembros de las mesas: del Presidente del CEHA y de la sección I Prof. Víctor Nieto Alcaide, sobre la recepción de Oriente; de la Sra. Vicepresidenta del Congreso Dña. Cruz Morales, sobre el tema genérico Crisis e identidades; del Prof. D. Alfredo Morales, sobre la gestión y conservación de los Bienes Culturales, y del Profesor D. Gonzalo Borrás, sobre las líneas de investigación que se abren en la actualidad: Agradecemos asimismo las aportaciones del Profesor D. Germán Ramallo en el campo de los Bienes Culturales, y la tarea de cuantos presidentes, vicepresidentes y secretarios de sección han permitido que se llevara a cabo esta edición del XII Congreso del CEHA.

Tenemos el pesar de que no haya podido participar en la Comisión Ejecutiva de manera honorífica del profesor D. Carlos Cid Priego que fue Catedrático y Emérito de esta Universidad, fallecido en el pasado mes de Abril. Llegado a la Universidad de Oviedo con su reciente cátedra en 1967, fue el artífice de la creación de los estudios especializados en Historia del Arte a partir del curso 1971-72. A él debemos su sentido de la elasticidad ante los dogmas, de la necesidad de búsqueda de lo nexos culturales para intentar comprender la Historia de manera interconectada, no como un bloque monolítico. Con él también algu-

nos compartimos ese relativismo ante el exterior politizado e interesado que te puede anular como investigador, o simplemente darte una dimensión menos enciclopédica que la tradición nos mostraba como senda positiva, y más de búsqueda del meollo de relaciones de la inmensa trama de lo cultural. Acertemos o no, todos estamos envueltos en dinámicas de investigación que supone nunca quedarse con la última palabra y esperar que necesariamente, otras aportaciones deberán complementar y mejorar el conocimiento sobre la vida de la humanidad en su vertiente artística. A su memoria.

Y con el agradecimiento a las instancias políticas y culturales de la región: a la propia Universidad de Oviedo en su Rectorado, en su Secretaría General y en los Vicerrectorado de Investigación y de Extensión Universitaria, que asumió desde el principio la edición de este libro de Actas. A los Decanatos del Campus del Milán, de las Facultades de Geografía e Historia, de Filología y de Filosofía, con cuyas infraestructuras de aulas contamos para la realización del evento. Al comité ejecutivo, basado en el esfuerzo de profesores y profesoras e investigadores del Departamento de Historia del Arte y Musicología, y a su secretario administrativo. A la ejecutiva del Comité Español de Historia del Arte, que depositó su confianza en nosotros y nos dio su experiencia en la infraestructura de su secretaría. A los organismos de la región que colaboraron en la financiación del Congreso: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, a la Presidencia de la Junta del Principado, al Ilmo. Ayuntamiento de Oviedo, a la Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias. En fin, a cuantos hicieron posible que este XII congreso del CEHA sea llevado a cabo, muchas gracias.

PONENCIAS

*Desandar el camino hacia lo primitivo.
De la colección etnográfica a la habitación de los niños*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE
Presidente del CEHA

El valor conferido a lo primitivo, como enfrentamiento y ruptura frente a la cultura heredada, ha sido uno de los mitos que han sustentado numerosas realizaciones artísticas contemporáneas y el punto de partida para la valoración de no pocas realizaciones del pasado que habían permanecido inadvertidas. En este sentido, ha sido el trasfondo inductor de un aspecto sobre el que no se ha llamado la atención: el juego versátil que ha movido la mirada del moderno historiador del arte.

El valor de lo primitivo ha sido objeto de una fascinación que se ha producido de una forma compleja y que ha dado lugar a un amplio panorama de influencias, préstamos, reconocimientos e identidades. La sugestión por lo primitivo, derivada de la valoración de formas que habían permanecido fuera de la Historia occidental —arte de África negra y de Oceanía, por ejemplo—, ha dado lugar a una influencia puntual en numerosos artistas cuyas obras acreditan el valor de nuevo modelo conferido a estas realizaciones. Pero, al mismo tiempo se ha producido la aventura de una búsqueda ininterrumpida para descubrir un estado de conciencia y una sensibilidad primitivas como fundamento de la creación contemporánea.

Son muchos los artistas de nuestro siglo que han querido introducirse en la piel del primitivo para identificarse con el estado “prelógico” de su mentalidad y crear un nuevo ar-

te al margen de la tiranía de los modelos de nuestro pasado culto y civilizado. Se trata de desandar un camino recorrido durante siglos por los artistas para acceder al encuentro con los orígenes. Gauguin, en relación con esta aventura afirmaba premonitoriamente “Muchas veces he desandado mucho camino más allá de los caballos del Partenón, hasta el dada de mi infancia, el buen caballito de madera. No soy ridículo, no puedo ser ridículo, puesto que soy doble, lo que no puede ser ridículo: un niño y un salvaje”. Desandar un camino para ir en la búsqueda de ese “verdadero primitivismo” de que hablaba Paul Klee quien se hacía eco de las dos formas de permanencia de lo primitivo mencionadas cuando afirmaba que “...existen principios rudimentarios del arte, y se los encuentra más bien en las colecciones etnográficas o en casa, en la habitación de los niños”.

Ambos fenómenos, —considerar lo primitivo como un modelo y hallar una nueva conciencia primitiva— han sido la consecuencia de un mismo proceso de identidad con unas formas artísticas que eran la negación de las clásicas del pasado impuestas como modelos indiscutibles y definidoras del arte occidental. El “descubrimiento” del arte prehistórico y primitivo se produjo cuando se dio una identidad entre el estado de la ciencia y el “clima” favorable de la conciencia creado por las nuevas formas de expresión —desprendi-

das de la normatividad clásica— creadas por los artistas contemporáneos.

Al mismo tiempo, esta inspiración y valoración de las formas primitivas ha venido a demostrar que el arte occidental, por muy renovador y destructor del pasado que sea, no ha podido subsistir sin modelos utilizados como experiencias acumuladas, referencias y puntos de arranque de sus ensayos, sus meditaciones y sus rupturas. En el Renacimiento la “recuperación” de los modelos clásicos fue un revulsivo frente a la supuesta inexistencia de modelos en el arte de la Edad Media. Y lo mismo cabe señalarse a lo largo del siglo XIX con la recuperación de los modelos medievales y la persistencia, dentro de los cauces del baluarte académico, de la normativa clasicista.

El recurso a formas primitivas, como las del arte negro o ibérico que aparecen en las pinturas de Picasso en torno a *Les Femmes d'Alger* comportan una sugestión por el “brutalismo” de estas formas frente a los principios académicos, pero también un intento de suplantación y sustitución de unos modelos por otros. Es decir, no se trata de renunciar a la Historia, sino de romper la trayectoria clásica y académica del arte occidental acudiendo a unos modelos históricos existentes al margen de nuestra Historia.

El brutalismo de las “cabezas negras” de *Les Femmes d'Alger* no constituyó una renuncia explícita a la Historia en cuya validez Picasso creía. Pero como creyente que era maldice su uso y su manipulación y lanza la blasfemia y la provocación que suscita incluso la irritación de algunos pintores contemporáneos como Matisse que también se hallaba embarcado en la aventura contemporánea y que consideró la pintura como un ultraje y un intento de ridiculizar el movimiento moderno. Frente a la civilización y la cultura como procesos históricos artificiales, se planteó la pureza de lo primitivo por su condición de expresión directa, sin filtros ni pantallas ideológicos, culturales, políticos y religiosos. Como decía André Salmon de Picasso en 1912, “El aprendiz de brujo consultaba siempre a los magos de la Polinesia y de África”. En este sentido, los artistas contemporáneos recogían una actitud ideológica muy anterior pero que encontraba ahora su encuentro y verificación.

La consideración de las pinturas prehistóricas, las máscaras o las esculturas de África negra y de Oceanía, como objetos portadores de un valor estético que las introduce en la Historia del Arte, fue la consecuencia de una estimación provocada por los artistas que hizo que, por encima de su carácter ritual, mágico o religioso, pasasen a ser apreciadas como expresiones artísticas. En este sentido, el arte prehistórico y primitivo nace conceptualmente en Occidente cuando se plantea una crisis radical en relación con los modelos del clasicismo. La ruptura con los modelos clásicos, su abandono y rechazo, suponía un revulsivo con respecto a la Historia. Destruir las ataduras clásicas, invalidar sus modelos y su condición de autoridad, equivaldría a quedar libre de compromisos con el pasado y aceptar unos modelos distintos apartados de la noción de lo que para Occidente era el mismo concepto de Historia.

Desde el momento que los artistas se desligan de la secuencia histórica de los clasicismos era lógico que lo ignorado y rechazado por bárbaro y primitivo ejerciese un papel importante como cita y referencia de un modelo provocador. En torno a 1900, se produjo a este respecto una subversión trascendente. Por un lado, el Modernismo establecía una ruptura con los modelos del pasado. Nuevos temas, ornamentales y figurativos, irrumpieron en un arte configurador de sus propios repertorios y que obedecía a sus propias leyes. El Art Nouveau creó formas e imágenes nuevas o inspiradas en artes exóticas, como el chino o el japonés, cuya evolución se había producido de forma independiente del arte occidental. Esta actitud consistía en suplantarse los modelos del clasicismo por los de un exotismo que había tenido recepciones puntuales en Occidente, sino de actuar con unos supuestos de libertad con respecto a los modelos del clasicismo.

El carácter integrador del Art Nouveau, manifestado en una decidida proyección de las distintas artes, configuró desde nuevos supuestos formales, una noción inédita de la *unidad de estilo* como expresión distanciada de la norma heredada y respetada y, por lo tanto, claramente diferenciada de los *revivals* y los *neos* inspirados en el pasado. El importante desarrollo de las artes decorativas suponía, por

otra parte, una nueva actitud que rompía con los baluartes académicos del pasado al invalidar el convencional sistema jerárquico de las artes establecido desde el Renacimiento. Una reja, una vidriera, un tapiz, la ilustración de un libro, un mueble o una lámpara aparecían como objetos tan válidos como una pintura o una escultura. Lo cual suponía una atención por la especificidad del lenguaje, de sus medios y de su propia autonomía. No sólo se rompía con los modelos del pasado, sino que se destruía la estructura jerárquica de las artes heredada del pasado. Los estudios de Riegl, acometidos en *Problemas de estilo* (1893) y en *El arte industrial tardorromano* (1901) planteaba el estudio particularizado de la ornamentación y las artes industriales, analizando elementos específicos del lenguaje artístico de forma autónoma. En este sentido puede decirse que la moderna Historia del Arte surge cuando encuentra autonomía su cometido estableciendo el análisis del lenguaje de los objetos artísticos. Igual que cuando los artistas se desentienden de modelos y crean obras sometidas a sus propias leyes. Una escultura negra adquiriría el mismo valor plástico y expresivo que un busto clásico. El arte concebido como un fenómeno autónomo e independiente de la tradición y del culto al pasado, al tiempo que creaba nuevas formas de expresión, convertía las artes desarrolladas al margen de "nuestra historia" en modelos válidos para el presente.

Ahora bien, la valoración de lo primitivo no sólo se planteó como el descubrimiento de unos modelos olvidados. Era, además y sobre todo, una nueva forma de comportamiento, la referencia de una nueva actitud ante el arte, la vida y la Historia que encarnaba el protagonismo de una nueva moral. Hasta el punto de que, como mencionamos anteriormente, lo primitivo pasa a convertirse en un mito cultural y ético para la mayor parte de los artistas de la modernidad que, con independencia de los modelos primitivos, plantean su actividad como expresión de una reencarnación del espíritu primitivo. Los seres imaginativos que gravitan en "la atmósfera de Miró", los signos

y monigotes de Paul Klee, el brutalismo de las imágenes de Dubuffet, la reducción primaria de la pintura al acto de pintar "manchando" instintivamente ella tela de Pollock, son expresiones de la recuperación de unos supuestos valores de lo primitivo como suplantación de los códigos implantados desde el orden, la Historia y al razón.

Para muchos artistas modernos, la ruina y la decadencia académica del arte se había debido precisamente a la pérdida de ese instinto del primitivo desligado de las deformaciones producidas por la civilización. En 1903 Gauguin escribía a Charles Maurice y le decía "El arte ha pasado por un largo período de aberración, causada por la física, la química, la mecánica y el estudio de la naturaleza. Y los artistas, habiendo perdido todo su salvajismo, careciendo ya de instintos, podría decirse que sin imaginación, se han extraviado por todos los caminos buscando los elementos productivos que no pueden crear por que carecen de vigor para ello". Se trataba de situarse en el principio, de recuperar la barbarie del instinto y el impulso de lo primario para, desde él, crear. Un intento que consistía en situarse en el espacio y en el ámbito vital del primitivo, del ser que cuando pintaba un bisonte en la pared de una cueva o esculpía una máscara, no se proponía realizar una obra de arte. Por lo cual el arte pasaba a comportarse como una expresión libre y sin sometimientos a códigos y a la consideración de estilo o tendencia única abriendo el camino al libre instinto del artista surrealista que saca a la lógica de la jaula en que estaba encerrada, o al brutalismo figurativo de los expresionistas o la agresividad instintiva de los informalistas. O también la obsesión por una materia inédita de los informalistas matéricos. El asombro, a la manera del despertar del asombro del primitivo ante la naturaleza, que suscita una pared, una roca, la superficie de un tronco de árbol podrido o una plancha de metal oxidada. Al mismo tiempo que la mirada de los historiadores del arte se dirigía hacia innumerables aspectos que el sistema tradicional de las artes excluía de su consideración y objeto de estudio.

El arte y la España del 98. Identidades y desastres

M.^a CRUZ MORALES SARO

Vicepresidenta del XII Congreso del CEHA

Nada hay mas oscuro que la luz.

FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJOO

El marco general que se nos sugiere con el enunciado temático indicado, remite a una serie de cuestiones, que ofrecen muchos puntos de reflexión sobre arte y estética:

LOS FINES DE SIGLO

Momentos siempre complejos y enigmáticos, que tienden a corregir las arbitrarias clasificaciones "académicas" y a mostrar la vitalidad y autonomía de los movimientos artísticos.

LAS GUERRAS Y SUS CONSECUENCIAS

Las guerras coloniales y las independencias. Primero la guerra de la Independencia de 1808 en España, luego las colonias convertidas en nuevas repúblicas que desarrollan toda una iconografía de la identidad nacional, y la retórica y simbólica de los monumentos y arquitecturas oficiales.

Por lo que respecta a las viejas colonias, su pérdida fue para la reflexión interna, la constatación definitiva, material y comprobable de la decadencia española que se iniciaba en el siglo XVII.

Pero la consecuencia en los países iberoamericanos sería la apropiación explícita de los productos artísticos, como definición de sus respectivas nacionalidades. La "americaniza-

da", es el intento de formular una identidad nacional-continental, para compensar las frustraciones que las revoluciones malogradas, habían dejado en amplias capas de la sociedad. México o Argentina son dos ejemplos muy importantes.

EL ARTE Y LA GENERACIÓN DEL 98

En el caso concreto de España, es relevante la reflexión que hizo la generación del 98 en torno a un arte nacional, sus antecedentes y pervivencias. En este contexto se produce la comprensión de ciertos artistas y sus clientelas. Del mismo modo que la constatación de la situación de la arquitectura, las ciudades, los museos, las exposiciones, en torno a finales del XIX y principios del siglo XX. El ideario del 98 tiene gran su influencia en las siguientes generaciones de intelectuales españoles, pero no es menor en los movimientos hispanófilos de Iberoamérica y el los movimientos artísticos neocoloniales.

Como es lógico no pretendemos desarrollar todos estos aspectos en el marco de una conferencia, ni muchos otros que en momentos recientes se han vuelto a revisar. Pero insistiremos en algunos elementos del estado actual del debate artístico respecto a ellos.

Hemos asistido a lo largo del presente año a distintos foros, que han actualizado nuestra visión sobre las dinámicas artísticas en las etapas "fin-de-siglo". Principalmente de aquél fin

de siglo de 1898, pretexto para un centenario, con el magnífico bagaje cultural de la generación homónima.

Pero también del fin de siglo actual, y en especial de la larga trayectoria no concluida, heredera de actitudes y conceptos del anterior.

Amando de Miguel en su trabajo "Las generaciones intelectuales y el espíritu del 98", destacaba la continuidad de las ideas, a través de una serie de figuras señeras del pensamiento hispánico, de ese santo y seña identificador, que es el concepto patético y pesimista del problema de España. Desde Ortega y Gasset hasta Pedro Laín Entralgo, las generaciones de intelectuales posteriores al 98, *se han ido entregando el relevo de esta actitud*, aunque objetivamente en nuestro país se fuera atravesando alguna luminosa Edad de Plata, sobre todo en el arte y la cultura.

Y otro noventaiocho, que ha merecido amplia atención, ha sido 1598, el del final del reinado de Felipe II. Analizado en ciclos de conferencias y simposios, tanto por parte de estudiosos españoles como de portugueses.

Estas y otras sugerencias que pueden hacerse, permiten anticipar la variedad de los caminos que se van a transitar, con las comunicaciones que tendremos ocasión de escuchar en esta mesa.

EN BUSCA DE UN ARTE NACIONAL

La herencia básica ofrecida por el segundo de los Austrias, de cara a la posterior vindicación de un "arte nacional", fue el modelo de El Escorial. Un edificio que se impuso como paradigma para la arquitectura herreriana del siglo XVII, y que a pesar de sus eclecticismos extranjerizantes, fue asumido por la crítica y los escritores de los siglos siguientes, que sumaron a sus valores estrictamente arquitectónicos, componentes estéticas, simbólicas y literarias, de signo hispánico y patriótico.

Su implantación en la soledad del yermo, con ese corazón de piedra gris y que no da lugar a ningún deleite, sería punto de encuentro, para los ideales de austeridad sombría, seca y clarooscuris-

ta. Su grandiosidad aplastante y la silueta defensiva, fue perfecta además como imagen política de gobiernos absolutistas y dictatoriales.

Pero no sería precisamente El Escorial, el icono-símbolo, que hombres como Leonardo Rucabado o Eugenio Larreta evocarán con mas deleite. Las referencias arquitectónicas de un plateresco y/o un barroco cantábrico, como el del palacio de Soñanes, o la casona hidalga, en el primer caso, o la ciudad castellana de muralla medieval como Ávila o Toledo o plagada de plateresco como Salamanca, fueron preferidos por el segundo.

Estas opciones serán acogidas por literatos, pintores y arquitectos. En el primer tercio de siglo, muchos arquitectos, artistas y críticos de arte, todavía están inmersos en un pensamiento estético derivado del eclecticismos y ello les permite ver con naturalidad el sentido acumulativo de las versiones nacionalistas y regionalistas, que por ejemplo percibimos en la arquitectura.

Lo que los críticos del 98 entendieron por "arte nacional" o por su equivalente "arte español", no fue exclusivo de este grupo de hombres, ni de una época tan limitada. Como necesidad de caracterizar una forma de expresión estética, era deudora de una teoría de los caracteres, cuya raíces se rastrean en la fisiognómica renacentista y barroca y que florece en los albores de la ilustración y el romanticismo.

La cultura alemana del XVIII nos recreó como pueblo y como nación, de paso que definía los códigos para recrearse a sí misma. Es el proceso de identificar las creaciones literarias, plásticas y musicales de los distintos países europeos, como resultantes específicamente "nacionales": Nuestro Romancero, la figura del Cid, Cervantes y el Siglo de Oro fueron los eslabones mas cultivados.

La connotación de un "genio sombrío" en el carácter español, derivado de una vertiente de lo sublime, *el género terrible e inclinado a lo extravagante*, y por tanto alejado de los modelos clasicistas que primaban en el gusto de los filósofos, queda bien explícito en Kant². El filósofo lo ejemplifica en dos imágenes concretas para esta estética "negrista": el Auto de Fe y el

¹ En AA.VV. (1997). *Paisaje y Figura del 98*. Fundación Central Hispano. Madrid.

² KANT, I., (1795). *Lo Bello y Lo Sublime*. (1ª Ed. 1795).

cortejo de ciegos, mendigos y pícaros, que pululan en la picaresca a partir del *Lazarillo de Tormes*. (¿Porque no citar ahora *El Capitán Alatriste* convertido en best seller, de la mano de Pérez Reverte?).

Después, a mediados del XIX, Teophile Gautier exportaba hacia Europa, aquello que los escritores del 98 asumirán como nuestra pintura más genuina: El primero en alcanzar fama es Goya, mas tarde otros autores lanzan a Velázquez y finalmente a El Greco. Se les adjudicaba como valores específicos, además del mantenimiento de la tradición a ultranza, su inclinación hacia el naturalismo, unido a lo religioso. Pero la percepción que de ellos se tuvo en cada momento fue oscilante, y Unamuno o Cossío, insisten en elementos que no son los que mas se divulgaron en Europa, ni en las lecturas que posteriormente se hayan podido hacerse en torno a un arte nacional. Gautier llamaba a Goya, “el pequeño nieto de Velázquez”, Eduardo Arroyo en su obra *Velázquez mi Padre* hace un magistral tour de force, capaz de conducirnos al total desconcierto. En palabras de Calvo Serraller, se trata de una exploración rica en formas y actitudes, entre las que pueden entrar *el homenaje, la cita, la parodia, la referencia o la modificación* de todo un material, en especial del renacimiento y del barroco.

EL MAL SUEÑO DE ESPAÑA

Lo fundamentos de una estética del desencanto, parecen consustanciales a buena parte de la plástica y la literatura del XVII, y se ponen de manifiesto en la Ilustración. Feijoo y mas tarde Jovellanos, abundaron en una descripción negativa de la sociedad de su presente: la masa supersticiosa, atrasada y miserable por un lado, frente a una España arruinada en guerras y oropeles, centrando su interés en dar entrada a soluciones propias del regeneracionismo: como el progreso de la técnica y la agricultura, la educación, la regeneración de las costumbres, y la racionalidad.

Cuando Feijoo habla de arte, lo hace para desechar las artificiosidades, la grandeza, la riqueza y la exacta observancia de las reglas clásicas. Cualidades del arte son en cambio para él, la cercanía a lo natural y la austeridad, ade-

más de esa especie de honestidad rasa, que le lleva a apreciar a la “graciosa aldeana, que resulta a los ojos de los hombres objeto amabilísimo”. (El tema estético de la violeta silvestre).

Feijoo, mucho antes que Goya, había añadido al título de su *Teatro Crítico Universal* el de *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*.

El Sueño del Caballero de Pereda, como *La Vida es Sueño* de Calderón, o *Los Sueños* de Quevedo, son variantes y expresiones del sueño de España. La vida, el país y sus habitantes convertidos en pesadillas.

Un tipo de sueño, en el que: *lo sorprendente de la vida del sueño, no está tanto en que nos veamos transportados a regiones fantásticas, donde todos los usos se confunden, todas las ideas heredadas están contradichas; donde a veces lo imposible (y esto es mas espeluznante aún) se mezcla con lo real. Lo que mas choca es el asentimiento que damos a estas contradicciones, la facilidad con que los mas monstruosos paralogismos se aceptan como la cosa mas natural del mundo, de una forma que hace creer en facultades o nociones de un orden particular y ajenas a nuestro mundo*³.

El sueño de España, no tiene que ver con el onirismo descrito en la primera parte del párrafo, que es mas bien el de las tradiciones románticas y surrealistas, sino con el pesimismo de no encontrar salida a las contradicciones, que se refleja en el segundo enunciado. Es mas bien el de José Gutiérrez Solana narrando las impresiones de si mismo ya muerto, en el prólogo de su particular versión de *La España Negra*.

Creo que esos son los monstruos de Goya, que se instalan en las Pinturas Negras o en los Caprichos, con el agobiante peso de parecer “lo mas natural del mundo”⁴. De ahí la lucidez de la sentencia de Feijoo, *nada hay mas oscuro que la luz*, que permite interpretar *El sueño de la razón*, no tanto porque los monstruos sean hijos de la sinrazón, sino porque al aplicar más razón, se perciben con más nitidez.

³ BAUDELAIRE, Ch., (1868). *La doble vida* (XXVII). 1868.

⁴ Si nos atenemos a intérpretes como Helman, los Caprichos de Goya vendrían a dar cuenta de los Sueños quevedianos, mostrando tipos y costumbres caricaturizados, o como indica K. Clark, serían “seres humanos disfrazados de actores que muestran el artificio de la obra que representan en el escenario”.

Otro aspecto de la tradición nacional que se encuentra en Goya, fue la elaboración de las claves del *casticismo crítico*, frente a la folklorización romántica de los motivos locales. (Al contrario de lo que pensaba Eugenio d'Ors que lo interpretó maliciosamente como la quintaesencia de lo pintoresco)⁵.

A través de *los Desastres de la Guerra*, *La Tauromaquia* o *las Pinturas Negras*, amplía los principales motivos que pervivirán en la conceptualización de "lo nacional" en la que predomina la visión satírica y desgarrada de lo popular.

Esta visión, que Unamuno pretende alejar un poco de la pintura, pero a la que vuelve una y otra vez, encontrándose a cada paso con el tonto o enano del pueblo, atrasado y miserable.

Lo pintoresco, que Unamuno definió en negativo, como *lo que no es universal*, (y por ello es algo así como decoración), obligará a acentuar la "invención de un país" basándose en el abandono de lo pintoresco-superficial. Consecuencias serán:

- Centralismo a ultranza (la católica Castilla frente a la pagana Valencia) y el intento de absorción de los artistas de la periferia, según su capacidad de evidenciar el centralismo español. Zuloaga, dice Unamuno, "pinta en español".

- Falso aislamiento. Idea de que una vez perdidas las colonias, se tuvo en España la sensación de sólo quedaba ya un pequeño terruño propio, que era necesario conocer y cultivar. Y mientras la tónica general de los deseos de los escritores del 98 es su repliegue, hacia el centro-ombligo del mundo que es Castilla, Zuloaga vende y pinta en toda "la canija Europa"⁶, Sorolla pinta para la Hispanic Society y numerosos artistas españoles adquieren su mayor éxito en América. Pero no sólo esto, la labor difusora de nuestros mejores pedagogos

y filósofos, reaviva fuertes movimientos hispanófilos en aquél continente, que culminan a finales de la década de 1920.

- Auge de las antigüedades y reproducciones. El fundamento del elogio que Unamuno dedica a Larroque⁷, es *que pintaba cuadros, que al día siguiente de terminarse parecían tener siglos de antigüedad*. Este peso de lo antiguo, lleva a imitar muebles, ambientes, decoraciones, forja y cerámicas, e influirá mucho en la arquitectura española y americana del primer tercio de siglo como reactivación de artesanías especializadas en imitar modelos renacentistas y barrocos.

Las constantes del arte nacional bien en sea en su vertiente pastichista, o en la que ha llamado Calvo Serraller, *pastichismo crítico*, además de ser definidas una y otra vez por los críticos, arquitectos y escritores, lo ha sido plásticamente por los pintores: las tauromaquias, la obsesión ibérica, el paisaje propio, las regiones...

Las consecuencias de estas pautas y la potenciación de valores "intrahistóricos", en los productos artísticos, calan y se enfatizan con indudable acierto en las primeras décadas del siglo XX. El casticismo alienta la vanguardia de Lorca, y Alberti y la vanguardia de la Escuela de Vallecas. Y la revisión pesimista del regeneracionismo, continúa en El Paso. En estos momentos asistimos además a una recuperación de estos artistas con la llegada a la Academia de destacados miembros del grupo.

Es un nacionalismo no homogéneo, que se presenta con diversas caras. Arroyo lo recrea con el desgarro del exilio, mientras Dalla pintaba su *Cristóbal Colón recibido por San Narciso patrón de Gerona*.

Con estas ideas previas tratamos de insistir en que los idearios estéticos del "Desastre del 98", no hacen sino confirmar realidades que venían desde antes y que se proyectará en la cultura española hasta el presente.

La influencia de Bruselas y del camino del Norte es cada vez mas relevante para nuestra apreciación actual. Darío de Regoyos está allí en 1879, y luego viene él mismo de viaje a España acompañado de artistas belgas y france-

⁵ Aunque Goya no hubiese llegado a símbolo vivo de la pintura española, siempre lo hubiera sido de la España pintoresca. En D'ORS, E., (1941), *Tres Horas en el Museo del Prado, Itinerario Estético*. Ediciones Españolas. Madrid, pág. 82.

⁶ "Quijote calculador y seguro, ha paseado la gloria pictórica de España, por la canija Europa, como hace mas de tres siglos paseó por Europa el alma de España un paisano suyo y mío, Ignacio de Loyola" UNAMUNO, M., (1908). "Zuloaga el Vasco" publicado en *La Nación*. Buenos Aires, 1908.

⁷ UNAMUNO, M., (1912). "De Arte Pictórica". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de Agosto.

ses. Regoyos relata muchas impresiones que estos le transmiten, Meunier que le acompañó de viaje por España, queda impactado por la fiesta nacional, su brutalidad y crueldad. En 1888 junto con Emil Verhaeren dejan la primera versión de *La España Negra*.

Es la presentación de los mismos temas que para los románticos habían sido solamente exóticos o pintorescos, a través de la vidriera expresiva del simbolismo belga. Dice Verhaeren *España no es la luz. España es negra y porque es negra es bella*.

AL FINAL DEL TÚNEL DEBERÍA HABER UNA LUZ

El conjunto de escritores del 98, vuelven una y otra vez sobre la realidad española. Desde la posición de la crítica y la historia del arte, el más importante es Bartolomé de Cossío, con su magistral monografía sobre El Greco, pero hasta la generación siguiente, la de Ortega, Azaña y Marañón no se generaliza el sentido regeneracionista.

Cuando hablamos de "arte y generación del 98" solemos movernos dentro de unos límites muy restringidos. Una manera de ampliarlos es abrir la vía del simbolismo y modernismo como vertientes del 98. Rusiñol era admirado por Valle Inclán, pero no suele figurar en el elenco de pintores del 98, como sucede con Nonell o los paisajes de Joaquín Mir. Y qué decir de la recreación de la hermosura trágica del presente, en clave simbolista, que hace Romero de Torres.

Unamuno admiraba a Zuloaga por unos motivos, Ortega por otros. El primero como condensación de esencias nacionales en los temas y en el estilo, Ortega como ejemplificador, como productor de cuadros *que son aldobonazos que nos muestran una realidad a regenerar*.

Fuera de la *España Negra* el paisaje es descubierto por escritores y pintores. Giner descubre los alrededores de Madrid, para la excursión y el ejercicio al aire libre y para su interpretación cultural. Interesa así mismo el paisaje con historia, como los de Toledo. Azorín y Beruete expresan Castilla sin oscuridad, pero con austeridad. y sin embargo continuará la vigencia del paisaje dramático. En este sentido es muy curiosa la referencia de que

cuando Menéndez Pidal iba a publicar su libro sobre El Cid, le pide a Zuloaga fotos de sus paisajes para ilustrar el texto.

En 1920 Solana volverá a escribir otra *España Negra* y en el epílogo de la misma confiesa, que su caja de colores está abandonada, desde hace mucho tiempo, sobre una antigua mesa llena de polvo.

La contradicción que apesadumbra y evita progresar en este callejón ideológico, radica en que a medida que se ve la necesidad de ahondar en la esencia de la nacionalidad, esta se presenta marcada por una profunda decadencia. Las palabras de Ortega evidencian el malestar que produce esta constatación *De entre los escombros tradicionales, nos urge salvar la primaria sustancia de la raza, el módulo hispánico, aquél simple temblor español ante el caos*. En esos escombros estaban incluidos el plebeyismo y el costumbrismo. Queda el módulo: lo clásico.

O como dice Cossío. *La pintura española no puede comenzar hasta que hay España, y aún habiendo España, no hay España pictórica hasta mucho más tarde*⁸.

Las referencias al pasado y a la propia historia comenzaron a sustituir a la noción de clasicismo. Clasicismo pasaba a ser la tradición de lo permanente frente a lo efímero y la vuelta al pasado como valor de uso. El fundamento de nuestros clásicos no es que sean clásicos, (que no lo son), sino que son nuestros.

ARTE NACIONAL: IDENTIDADES CULTURALES, MESTIZAJE Y AMERICANISMO EN LOS PAÍSES LATINOAMERICANOS

Cuando nos enfrentamos a la cuestión del arte nacional en países como Argentina, Cuba o México, será preciso extrapolarlo del debate concreto entre tradición y modernidad y en cambio interesa particularizar el encuentro del "arte nacional" de cada país, con los movimientos reivindicativos y los programas artísticos de las luchas por la independencia y las revoluciones americanas.

La estrategia de interpretación nos encamina hacia un horizonte que limita con los tiem-

⁸ Cossío, M. B., *Aproximación a la pintura española*, pág. 34. Edición al cuidado de Ana María Arias de Cossío. Akal Universitaria. Madrid, 1985.

pos de las respectivas independencias nacionales. En él se encuentran los orígenes de los motivos y la iconografía.

Las capacidades para desarrollar actitudes de autoidentificación de los pueblos, han estado en función de muchos factores. Han pesado de manera especial los políticos, así como los intereses de las élites económicas y/o intelectuales en cada momento. Se asiste a etapas de desconcierto, sobre todo en los momentos de sustitución de la tradición española por otras colonizaciones no territoriales, pero sí económicas y culturales, en especial la de Estados Unidos, y también por las dificultades de formulación del concepto mismo de *americanismo* o *americanidad*.

En las producciones artísticas del último siglo y medio se han sucedido en Iberoamérica modas y gustos, en un movimiento pendular de rechazo/recuperación de la tradición española, que ocasionalmente llevó a la impregnación y devoción los modelos culturales de otros países. Por ejemplo las modas francesas e italianas en la Argentina de la etapa anterior al Centenario y en el México del Porfirianismo, o la influencia de Estados Unidos, con los primeros rascacielos Art-Deco en la arquitectura cubana de los tiempos de la República.

Ello no impidió, que como reacción y de forma sincrónica, por parte de colectivos socialmente comprometidos, aparecieran reflexiones sobre *la particularidad* americana, que conducía en una segunda línea de opciones, que se abre mucho en nuestro tiempo: al arte étnico y la recuperación de las raíces antropológicas.

En ciertos momentos se asiste a una panorámica en la que lo indígena y lo criollo trataron de encontrar su espacio frente a la arraigada cultura dominante y cosmopolita. Son apuestas en las que literatura, música, arquitectura y artes plásticas, operaron como impulsores y a la vez como motivos, en el experimento para decantar productos coherentes identificadores.

HACIA LA NOCIÓN DE AMERICANISMO

Disponer de una señal de identidad americana, llevó muchas décadas y muchos esfuerzos de clarificación y reflexión, sin que aún en

el presente estén de acuerdo los críticos del arte y la literatura si este concepto tuvo éxito, o se debió más a una necesidad de clarificación pedagógica. Hay que decir que en ciertos momentos, se dejó sentir con fuerza y atravesó el continente arrastrado por un viento de autoconciencia, apoyado con fervor por muchos artistas.

En el período de las independencias se había producido una primera toma de conciencia de lo autóctono, por parte de lo que Fals Borda llamaba las antiélites intelectuales⁹. Se oponían al academicismo importado de las escuelas de Bellas Artes europeas, por medio de un romanticismo costumbrista, igualmente importado, pero basado ahora en la imaginación de la tradición local. Se reivindicaron motivos y temas, incluso apariencias. El paisaje propio, lo indígena y lo colonial asumido como tradición, van forjando un nuevo repertorio: *el gusto americano*, realizado todavía desde arriba, sin incidencia en las clases populares y menos aún en las indígenas¹⁰. Algo parecido al negrito con el cesto de frutas en la cabeza que denostaba el pintor cubano Wifredo Lam¹¹.

LA ARQUITECTURA NEOCOLONIAL COMO ARQUITECTURA NACIONAL

Fue así mismo en los años 20 cuando comenzó a despertar la conciencia del valor histórico de núcleos como el de la Habana Vieja. La atención al pasado y su estudio proporcionaba las bases para las propuestas revivales en la construcción y *la búsqueda de raíces culturales encontró tempranas respuestas en el admirable conjunto del casco antiguo, fuente de inspiración para muchos creadores cubanos*¹².

El prototipo de palacio barroco de la Habana Vieja se toma como emblema nacionalista para pabellones de exposiciones. El Pabellón de Cuba en la Exposición Universal de San

⁹ Cit. por RODRÍGUEZ ALCANTUD, (1994). *Los exotismos en las vanguardias históricas*. Madrid.

¹⁰ FALS BORDA, O., (1975). *Las revoluciones inconclusas en América Latina 1809-1975*. México.

¹¹ ANTONIO NÚÑEZ JIMÉNEZ, (1982). *Wifredo Lam*. Ed. Letras Cubanas. La Habana.

¹² VENEGAS FORNIAS, C., (1986). *La Habana Vieja, Patrimonio de la Humanidad*, en AA.VV. La Habana. Colección Ciudades Iberoamericanas. ICI. Madrid.

Francisco (California) de 1917, venía definido por un gran patio con crujía alta de columnas abalastradas con zapatas, más plateresco que barroco, y una torre relacionada con las del barroco sevillano, que sirvieron a su proyectista Francisco Javier Centurión para llevar a cabo una síntesis expresiva de citas elocuentes. El Pabellón de Cuba para la Exposición Iberoamericana de 1929 de Sevilla fue una adaptación del prototipo de palacio barroco meridional español.

En otras ocasiones se incorporaron motivos ornamentales significativos a ciertas fachadas, así la del antiguo Casino Español, (1914) en el Paseo del Prado de La Habana, por el arquitecto Luis Dediót, está organizada a base de pilastras tratadas según los módulos de la ornamentación plateresca. Aleros, columnas y zapatas, motivos de raigambre herreriana y recuerdos de edificios localizados en España, como los que ostenta la fachada del Centro Gallego y que proceden de la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela. En suma un cúmulo de sugerencias que unas veces es la cita puntual mas o menos literal y otras, alusiones y referencias evidentes y en general con nombre propio.

Hacia 1918, aparecen en las revistas de arquitectura las primeras directrices teóricas para llevar a cabo la reconstrucción de las ciudades después de la guerra de Independencia. Un buen ejemplo era la *Manzana de Gómez* de La Habana que se termina en 1917 y que corresponde a un enclave urbanístico reconstruido por ricos emigrantes, junto con los centros Asturiano y Gallego que están en sus inmediaciones¹³. Es precisamente esta zona de la plaza José Martí y del Prado, donde los edificios representativos de la colonia española densifican su imagen arquitectónica.

El arquitecto cubano Luis Echevarría, parece asumir junto con Centurión, una apuesta bastante decidida por la tradición y los modelos hispánicos en la década de 1920.

La superposición de elementos y su asimilación, depurada por el paso del tiempo, dan unos productos finales en los que cada vez es

más difícil separar los componentes individuales. Estos resultados son pronto asumidos y entendidos como "sustrato nacional".

La interpretación de lo propio como resultado de un proceso de aluvión, identifica tanto a la composición racial de la población, como a la cultura cubana y viene confirmada por uno de los principales estudiosos de la historia de la arquitectura Iberoamericana. Roberto Segre¹⁴, propone una interpretación positiva de la cultura de macla o agregados y vincula el eclecticismo con un fuerte grado de coherencia, originalidad y creatividad arquitectónica. Esta postura supone un salto cualitativo respecto a la crítica tradicional y se enfrenta a interpretaciones mas sesgadas y formuladoras de antítesis como lo colonial-nacionalista frente a lo extranjerizante-espúreo-importado-ecléctico¹⁵.

El tema de la arquitectura nacionalista en toda América Latina, no solo afecta a la historia y al pasado, es algo que sigue candente y se muestra eficaz como debate y metodología para el presente¹⁶.

Eliana Cárdenas¹⁷, pone las bases para la búsqueda de una identidad en la arquitectura latinoamericana actual. La problemática de la construcción en el mundo subdesarrollado hace a veces inviable el debate estilístico, porque parecería banal junto a la precariedad de la instalación. *Sin embargo es imposible para estos países mantenerse al margen de las búsquedas de*

¹⁴ ROBERTO SEGRE, (Conferencia n.º 3 sobre *La Arquitectura Latinoamericana del siglo XX*. Ejemplar fotocopiado que nos ha facilitado amablemente como asistentes a su curso de posgrado dictado en la Escuela de Arquitectura de la Habana en Junio 1989).

¹⁵ M. LÓPEZ OTERO, (1926). *Influencia Española en la Arquitectura Norteamericana*. "Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando"... leído el 16 de Mayo de 1926, reproducido en "Arquitectura", Madrid, 1926, págs. 242-251. Consideraba que el llamado "estilo Misiones" era una acertada forma de combatir el "eclecticismo", poniendo el ejemplo de Mariscal y Sylvester Baxter en México, Noel y Guido en Argentina, y otros arquitectos americanos como Revilla y Díaz Barroso.

¹⁶ ROBERTO SEGRE, Et Alt. (1975). Sobre Max Cetto "Influencias externas y significado de la tradición", en *América Latina en su Arquitectura*. Ed. Siglo XXI. México, pág. 181.

¹⁷ ELIANA CÁRDENAS, (1988). Profesora auxiliar de Teoría e Historia de la Arquitectura y Urbanismo en la Facultad de Arquitectura del ISPJAE, en el artículo titulado "Arquitectura propia, problemas y posibilidades" en *A.U. (Arquitectura y Urbanismo)*, 2-88- págs. 4-14.

¹³ PELAYO PÉREZ, "Arquitectura. La vivienda de nuestra clase media". *Arquitectura* (Cuba) año II n.º 1. pág. 28 y ss.

una arquitectura con identidad propia, y lograr una arquitectura que dentro del lenguaje contemporáneo asimile lo mejor de la tradición, haga acopio de nuevas técnicas e incorpore posibilidades alternativas locales... los balcones, portales patios, celosías, y galerías constituyen elementos válidos de la arquitectura cubana y la base para una expresión propia. Se valora por el arquitecto actual el aprovechamiento de técnicas artesanales, y los recursos y experiencias existentes en el entorno, porque que abaratan la construcción y al mismo tiempo le otorgan carácter.

Todavía en 1927 Martín Noël¹⁸ uno de los más famosos arquitectos argentinos consideraba que *la primera arquitectura hispanoamericana* aparecía en ya el siglo XVII bajo las premisas siguientes:

Después de una escasa duración del platearesco, el genio hispano se había plasmado en el barroco y de aquí iba a surgir la arquitectura colonial. Sus ejemplos aunque hacen referencia a la fusión limeño-sevillana pueden servir como pauta general. La influencia real de la teoría de Noël en la arquitectura americana, se evidencia en el auge del estilo "Misiones" y en el neocolonial, argentino, mexicano y californiano de los años 20. El punto de partida teórico identificaba la arquitectura americana con un barroco español, ligeramente modificado por el "color local" de ciertos materiales y repertorios ornamentales.

En todo caso la apuesta por el mestizaje, aportaba un primer elemento corrector en la contraposición de civilización frente a barbarie, y abría la puerta a la afirmación de lo Iberoamericano, junto con la conciencia de lo social.

LAS COLONIAS ESPAÑOLAS DE EMIGRANTES: ARGENTINA

En todo el proceso que comienza en la segunda mitad del siglo XIX se va gestando la fuerza y vitalidad de la colonia española en Buenos Aires, muy numerosa y pujante, con la que solo rivalizaba la italiana.

Con el tiempo y al compás de las tendencias regeneracionistas que se exportaban des-

de la península, y llegaban a Argentina a través de libros, conferencias y viajes de nuestros filósofos y escritores, se llegará a propiciar una moda de lo hispánico en la literatura, el teatro la pintura y desde luego la arquitectura. Las asociaciones regionales participaron activamente en el movimiento hispanoamericanista, ofreciendo sus boletines y revistas como plataforma de difusión, y sus salones de conferencias a los visitantes españoles, entre los que aparece una amplia nómina de intelectuales, escritores y poetas, desde Eva Canel a Concha Espina, y desde Ortega y Gasset a Rafael Altamira.

En el análisis de los procesos culturales de la Argentina, país de corta historia y de formación reciente. Que "viene de los barcos" según el dicho popular que allí escuchamos, se hace imprescindible considerar las sucesivas influencias europeas que como modas cambiantes se sucedieron desde la independencia, al compás de las diferentes políticas.

En los primeros tiempos de la independencia, la reacción anticolonial llevó a la sociedad Argentina y a sus dirigentes a renegar de lo hispánico y a acogerse bajo el manto de la moda francesa, para toda la manifestación de la cultura y el arte; mas tarde se producirá un acercamiento a la realidad sociológica de los componentes italiano y español, que daría lugar a un cambio en esta orientación monolítica, y surge a finales del siglo XIX y comienzos del XX un saludable eclecticismo y una mayor apertura a otras influencias.

La colectividad española, segunda cuantitativamente con una vitalidad económica comercial y empresarial importantísima, logró en ciertas etapas de la vida social argentina y en especial porteña, situar en una fuerte posición a las tesis iberoamericanistas, que reivindicaban el aporte hispánico como el poso fundamental y el elemento de identidad imprescindible a la hora de perfilar la noción de "argentinidad".

Argentinidad como necesidad de definir la propia identidad. Es un momento, en que la búsqueda del propio ser del país sacude al continente latinoamericano, un estado del pensamiento, receptivo de las tesis de Spengler y la expansión y convencimiento del ocaso de la vieja Europa. América, los distintos

¹⁸ MARTÍN NOËL, (1927). "El Nacimiento de los estilos hispanoamericanos" en *Arquitectura*. Madrid.

países americanos, debían extraer la enseñanza de construir sus propias culturas, basándose en el reconocimiento de la historia singular, y afirmando la originalidad de cada uno de los procesos de construcción nacional. Estas ideas influyeron en algunas revistas de gran peso como *Síntesis* dirigida por Martín Noël.

José Francos Rodríguez, escribía en 1921, momento culminante de la exaltación de la cultura española, algunos párrafos que fueron reiteradamente recogidos en las páginas de las revistas del Centro Asturiano de Buenos Aires

...Precisamente es el intelectualismo argentino el que mas contribuye a exaltar a nuestra Patria, cuando la contempla al través de ilustres españoles que directamente le ofrecieron las flores de su ingenio o los frutos de su sabiduría.

*La Cultural, sociedad en que tanto y tan provechosamente influye el insigne Dr. Avelino Gutiérrez, hijo de la provincia de Santander, realiza una labor positivamente españolista llevando a la Argentina compatriotas de calidad que nos han creado fama excelsa... unas veces oí hablar de las lecciones de Posada o Altamira... otras de José Ortega y Gasset; de Pi y Suñer, fisiólogo eminente que ha dejado en Buenos Aires discípulos dignos de su prestigio; de Rey Pastor, insigne matemático, que ha creado su hogar en Buenos Aires...; de Cabrera y Menéndez Pidal... Las gentes estudiosas de Buenos Aires siguen atentamente el desarrollo de la cultura españolada Gloria del Doctor Cajal, ... el valer de Torres Quevedo... los rasgos geniales de Benavente...*¹⁹

El movimiento asociacionista de los emigrantes se convierte en propulsores de la cultura. Las asociaciones, tanto las de carácter mutual como cultural-recreativas sin ser asociaciones de élite, eran representativas en primer lugar de los sectores medios y medio-altos de la colectividad española empleados de comercio y administración, comerciantes de diverso giro, e industriales²⁰ La elide social de españoles, compuesta por grandes empresarios, banqueros, periodistas, abogados, y grandes propietarios agrícolas, detentará paralelamente los cargos directivos de las sociedades, en especial del aristocrático Club Español, asistidos por un núcleo de intelectuales algunos de los cuales ya eran profe-

sionales reconocidos en España antes de instalarse en Argentina

La fundación de la *Institución Cultural Española* en 1912, es la culminación de toda una serie de hechos que ya se venían dejando notar en el panorama cultural porteño. Su objetivo se cifraba en difundir el movimiento renovador de la actividad literaria, artística y científica posterior a la guerra de Cuba. Se trata de los ecos del regeneracionismo que con idénticos resultados y aportaciones se había producido en España a raíz de la reflexión noventaiochista. Hemos de tener en cuenta que esta asociación se origina, al consolidarse la agrupación cultural, que con el mismo nombre había surgido para el homenaje a Marcelino Menéndez Pelayo muerto en 1912, homenaje que dirigían José María Carrera y Avelino Gutiérrez y cuyo fin principal era sostener una cátedra en la que pudieran ser recibidos intelectuales españoles. fue inaugurada por D. Ramón Menéndez Pidal con la primera de las conferencias.

Una lectura retrospectiva reciente, como la que se recoge en la obra colectiva *Arte y Cultura en la Argentina*, pone de relieve las polémicas y disidencias que han marcado en repetido vaivén, el panorama cultural porteño de lo que va de siglo. Comienzan a notarse signos de un resurgir filohispánico ya en la primera década, siendo ya claro un notable influjo de la cultura española en Argentina a partir de la etapa de Yrigoyen y específicamente entre 1917 y 1935.

Hay que remarcar que este presidente inauguró su mandato declarando día festivo el 12 de Octubre. 1917 es también la fecha de la publicación de Ortiz y San Pelayo *Vindicación de los Españoles en las Regiones del Plata*, con un claro contenido de recuperar el prestigio histórico de los mismos y sus aportaciones al nuevo país.

Enrique Larreta había sido pionero con *La Gloria de Don Ramiro* (1908) auténtico manifiesto del casticismo y al año siguiente salía a la luz *La Restauración Nacionalista* de Ricardo Rojas, una obra que interesó a Unamuno y a Ramiro de Maeztu. Todavía en el *Libro de Oro*, conmemorativo de los cincuenta años de existencia del Centro Asturiano, se transcribe un texto de este autor titulado "Meditación Ar-

¹⁹ FRANCOS RODRÍGUEZ, J., "Huellas de España". Asturias (1913-1963). Año XLIII. Febrero, n.º 467, pág. 260-261.

²⁰ D'AMICO, C., cit. pág. 44.

gentina ante Toledo"²¹. La visión de la ciudad histórica, encarada desde la estética y la literatura, se convierte en guía del viajero americano en España para ofrecerle la comprensión de su propia historia e identidad, y no solo eso, sino que a partir de la reflexión de la tierra toledana, ciudad y paisaje, que había sido crisol de razas, fundamenta la esperanza de que las múltiples razas llegadas a tierra argentina aspiren a construir una historia futura, Toledo es metáfora, modelo histórico y profético: dice Larreta

El peregrino indiano va soñando este sueño y se emociona al encontrar las cosas que leyó en dramas, en leyendas, en romances... he ahí el paseo de Recaredo. He ahí el baño de La Cava... He ahí la iglesia donde se arrodilló el caballo del Cid... El corto pasado de Buenos Aires, con sus pocas reliquias, no permite a un argentino adquirir una conciencia histórica densa y profunda... pero esta lección de cosas toledanas me penetra con su aliento vital me ensancha, me arraiga, me sacude, iluminando lo que es el verdadero sentido de la historia, que no es la ciencia de la historia. Esta es erudición; aquella es conciencia de la vida del hombre, es un destino de patrias, culturas y generaciones... Cuánta esperanza da esto a nuestra Argentina tierra de inmigraciones, y que lección para los venidos de afuera que aspiran a mantener sus forma de vida de origen...

Entre otras figuras defensoras de esta idea está la de Antonio Manzanera, que había llegado de Murcia en 1908, y tomó el relevo de los protagonistas de la generación anterior. Manzanera activó años más tarde la participación argentina en la Exposición de Sevilla de 1929. Sintomáticamente intervinieron en ella los dos máximos representantes del casticismo, Enrique Larreta encargado de pronunciar el discurso de inauguración del pabellón argentino y Martín J. Noël, arquitecto, historiador y autor del pabellón, principal teórico de la arquitectura neocolonial:

...quién logró llevar a la piedra un ideal estético de arquitectura hispano-criolla, explicado ocho años antes, esto es en 1921, en aquella obra de sabia doctrina y docta investigación: "Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano Americana", que

*mereciera el premio Fiesta de la Raza de la Real Academia de San Fernando*²².

Las dos primeras décadas del siglo XX configuran la expansión de las ideas estéticas del 98, tanto literarias como plásticas. Unamuno reconvertido en el crítico de arte que escribe en el diario la nación, y los escritores Baroja, Pérez de Ayala, Azorín y Ortega se convierten en parámetros de la cultura hispánica, en sus viajes y conferencias.

La temporada lírica española del teatro Colón de 1910, llevó a aquellas tierras a nuestros más señalados compositores y teóricos del nacionalismo musical, como Felipe Pedrell, Breton y Serrano. La revista Hispania (sucesora de la anterior España) que salía desde 1911 dirigida por Martín, desde *Cultura Hispanoamericana*, fue el principal medio difusor de la ideología de este movimiento. Su número de Febrero de 1913 por ejemplo, incluye en la nómina de autores un completo plantel de la visión castiza y nacionalista. Dedicado a las regiones españolas, cada artículo va firmado por algún autor representativo, así Leonardo Rubcabado firma el artículo dedicado a la casona montañesa. En la introducción titulada *Hispania Mater* a cargo de Blanca Lampérez de los Ríos, se puede ver explícito el manifiesto arquitectónico que también defendiera el mismo Lampérez:

*"cada región ofrece un tipo genuino de arquitectura que parece encarnación feliz del genio étnico y local y en Salamanca, la dorada, sede y metrópoli del humanismo español, en el asombroso Palacio de Monterrey y en la incomparable Casa de las Conchas, florece el tipo sin igual que debieran ser prototipo no ya de la arquitectura española, sino de la arquitectura de la raza"*²³.

Ese mismo año de 1913 regresaba de España Manuel Gálvez que publicó *El Solar de la Raza*, afirmando abiertamente las raíces hispánicas de la nacionalidad Argentina.

En 1916 con motivo del tercer centenario de la muerte de Cervantes, llegaba por primera vez a Buenos Aires, Ortega y Gasset, que

²¹ "Retablo Español. Meditación Argentina Ante Toledo" en *Asturias* (1913-1963.) Revista de la colectividad asturiana en Buenos Aires. Bodas de Oro Sociales n.º 467, pág. 160.

²² BERENGUER CARISOMO, A., (1953). *España en la Argentina (Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Buenos Aires 1953, pag. 167-168.

²³ *Cultura Hispanoamericana*, Febrero 1913, págs. 1-3. Rafael M.^a de Labra realiza la parte dedicada a Asturias.

dio una serie de conferencias en la facultad de Filosofía y Letras, y fue acogido con un entusiasmo sin precedentes. Desde entonces y hasta la guerra civil, se va a mantener un flujo constante de españoles, que encuentran en Buenos Aires y en todo el país una enorme receptividad.

En el campo de la crítica de arte conviene recordar el curso de Eugenio d'Ors en las universidades de Córdoba y Buenos Aires en 1921, y las actividades de D. Manuel Gómez Moreno con las nuevas orientaciones de la Historia del Arte, dando conferencias en Rosario y Buenos Aires durante el año 1922. Se inauguraba ese año en Mayo una importante exposición de pintura española, en la galería Mullir, que sucede a las habituales que se desarrollaban en las salas tradicionales como Witcomb, y en los salones de las sociedades españolas. En ella se presentaban por poner un ejemplo selectivo, obras de Sotomayor, Romero de Torres, Nieto, Benlliure y Mongrell, algunos de los artistas mas representativos de un "estado espiritual" de signo noventaiochista²⁴.

La inauguración del Teatro Cervantes de Buenos Aires tuvo lugar el 5 de Septiembre de 1921 Su historia ligada a la aventura teatral de la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, había comenzado con el primer viaje a Buenos Aires en 1897, donde pusieron las bases de "la Reconquista Teatral de España en América"²⁵. El éxito de esta compañía trajo consigo 25 años ininterrumpidos de dramaturgos españoles, especialmente del Siglo de Oro. El matrimonio Guerrero-Mendoza afrontó años mas tarde la construcción de un teatro propio, idea que lanzaron en 1918, para contar con un escenario suntuoso, donde pudieran actuar los mejores actores del mundo Se sigue una campaña de propaganda, conferencias, opiniones, y se encarga un primer proyecto a los arquitectos Fernando Aranda y Repetto.

El edificio fue concebido, como no podía suceder de otra forma, dentro de los mas es-

trictos compromisos con el arte y la arquitectura españolas del Renacimiento. Se copiaron literalmente para los exteriores el plateresco de la Universidad y Colegio de Alcalá de Henares, en piedra de Tamajón, reservando para la decoración del vestíbulo, los repertorios ornamentales del hospital de San Marcos de León, además de la balaustrada y rejería de la Casa Consistorial de Salamanca²⁶.

NEOCOLONIAL EN MÉXICO

En la opción neocolonial, se vuelve al barroco hispanoamericano que era la corriente arquitectónica que impulsó Vasconcelos, desde su cargo de Ministro de Educación, con el apoyo a la obra del arquitecto Carlos Obregón. Paralelamente se inicia una reflexión sobre lo precolombino y la arquitectura americana mas autóctona de los tiempos de la colonia.

El mestizaje se expresaba mediante tipologías muy precisas. Edificios de influencia española con los ejemplos procedentes del tipo de edificio conventual con claustro o del palacio de la época virreinal, plagados de citas platerescas y clasicistas. También los arquitectos mexicanos proyectaron sus edificios neocoloniales, como la actualización del barroco del siglo XVII. Dentro de las tipologías generales que procedían de la arquitectura española aplicaban elementos ornamentales autóctonos a las fachadas, en ellas además de la piedra se utilizaron una gama amplia de materiales, el ladrillo, el azulejo, el estuco, la madera con lámina de oro y otros, incluso el cemento.

La constante, además de la decoración, es la estructura de edificio, con patio interior rodeado de arcadas, derivado del claustro español de dos plantas y para las iglesias, las de cruz latina con cúpula en el crucero que era el modelo virreinal mas habitual.

²⁴ Un estudio completo de los avatares de la pintura española en Buenos Aires se encuentra en FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana M.^a, (1997). *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires 880-1930*. Oviedo.

²⁵ URQUIZA, J. J., (1985). *El Cervantes en la historia del teatro argentino*. Buenos Aires.

²⁶ ...ofrece un aspecto menos donoso y airoso que su modelo de Alcalá; es mas grave solemne y prieto debido a un natural y lógico aumento y reiteración ordenada, de algunos motivos arquitectónicos básicos, donde se congregan quimeras aladas, dragones fabulosos, opuestos en los tableros de las pilastras platerescas. En el centro de la ochava una imponente águila bicéfala. Pero todo ello sin la desmesurada profusión, prodigalidad y opulencia de cierto neoplateresco, sin la munificencia del barroco ni el dispendio superlativo del churrigueresco. EIRIS MAGLIONE, E., (1921). "Teatro Cervantes" en *Plus Ultra* 1921, Buenos Aires.

El proceso de urbanización en Cuba y las leyes de Indias

LILIA MARTÍN BRITO

Ponente del Seminario Huella europea en el urbanismo y arquitectura en el mundo latinoamericano

El debate sobre la recepción de los modelos no occidentales en el arte es novedoso y difícil, por cuanto desde los griegos hasta nuestros días la tradición basada en tendencias “eurocentristas” ha aceptado como únicos y valederos patrones, aquellos provenientes de la cultura europea; romper con los esquemas ancestrales es difícil para aquellos que recibimos en nuestra formación una carga conceptual donde no había cabida para otro paradigma que no fuera proveniente de Europa. Aunque esta tendencia familiar de ver las cosas desde otro ángulo, con otra óptica, beneficia a todos aquellos que dedican estudios, cualesquiera que estos sean, de las realidades del llamado tercer mundo, máxime si estos estudios son dedicados al arte. Para un estudio del arte en Cuba es prácticamente imposible buscar la influencia de nuestros paradigmas en otras tierras, no sólo por las barreras que establece al desarrollo económico y cultural un bloqueo mantenido por espacio de cuatro décadas, sino porque además, las características suigéneris del barroco americano —que sin dudas impusieron su sello al español— por sólo hablar de un estilo, son impensables en el caso cubano, porque no tuvimos para recrear y dar nueva sabiduría a esa manifestación en España, ni los aborígenes ni las riquezas que poseyó el resto de continente americano para desarrollar la profusión decorativa que caracteriza el barroco español.

Sin embargo el caso cubano en cuanto a desarrollo urbanístico puede servir como ejemplo de la influencia que la metrópoli española ejerció sobre sus colonias de América; en realidad no es nuestro interés reavivar el debate que cobró tanta fuerza en 1992 con motivo del cincuecentenario del “Encuentro de las dos Culturas” sino más bien reconocer en su justo papel del legado cultural que significaron para América los postulados urbanos establecidos por Leyes de Indias, que, en opinión de Chueca Goitia, son si quiere las primeras normativas urbanas del mundo¹.

Cuba tiene el especial interés de servir de ejemplo para el estudio de la prolongación de este proceso hasta bien avanzado el siglo XIX. Téngase en cuenta por sólo citar un caso que en 1856, dispuso el cabildo de Cienfuegos “...el arbolado de las calles a partir de las siembras de álamos o atejes a dos y media vara de la pared de la casa y diez de uno a otro arbusito...”²; recuérdese que la primera gran urbanización de Europa en el siglo XIX se le atribuye al prefecto de París Haussmann que comenzara sus funciones en 1856³. Cabe preguntarse entonces si no es bueno revisar un poco ciertos esquemas creados con respecto a de-

¹ FERNANDO CHUECA GOITIA: Breve historia del urbanismo. Alianza Editorial. S.A., Madrid 1968, pág. 128.

² Archivo Histórico Provincial de Cienfuegos: Fondo Actas Capitulares. T.IV. F. 26. 19 de Agosto de 1856.

³ FERNANDO CHUECA GOITIA: *Ob. cit.*, pág. 161.

terminadas influencias o el liderazgo de Francia en un mundo cultural en el cual no se le niega su ejemonía en otras manifestaciones; pero en el orden urbanístico en América el significado de las Leyes de Indias, no está estudiado en toda su magnitud y nos parece ante todo, que ha sucedido porque no se ha valorado en toda su dimensión el proceso urbanístico de Cuba.

El significado del desarrollo urbano producido en Cuba en el siglo XIX es mucho más importante de lo que hasta el momento haya podido pensarse. Su integración en el proceso de crecimiento urbano ocurrido en el mundo en ese mismo siglo, no ha sido motivo de estudio para especialistas en el tema. En la historia de América Latina, Cuba no aparece más que como breve epígrafe en la mayoría de los casos, casi siempre tergiversado por un análisis burgués superficial del proceso histórico cultural. Es natural entonces, que en el estudio de la problemática urbana de América Latina el caso de Cuba aparezca superficialmente tratado con más o menos aciertos, pero sin profundizar en la esencia del problema.

Lo sucedido en Cuba, en el siglo XIX tiene como en Europa, sus antecedentes en el siglo XVIII. Cuba también recibe las influencias del "Siglo de la Ilustración", que en lo económico se traduce en una serie de reformas de índole comercial introducidas en sus colonias de América por la dinastía de los Borbones.

Este desarrollo tiene su punto de partida en la segunda mitad del siglo XVIII y particularmente en la década de 1790, como parte del auge que comienza a tomar la industria azucarera, el primer renglón productivo de la Isla. Por su parte la inserción de Cuba en el mercado mundial capitalista, la introducción del ferrocarril y la comunicación de forma rápida entre sus ciudades y principales zonas de producción, condujo a un rápido incremento de la economía cubana, favoreciendo por ende el desarrollo urbano acelerado del país. La suma de 156 ciudades surgidas en el período atestigua este auge económico y urbano.

El auge de fundación de ciudades no se produce en Cuba hasta el siglo XIX, pero en el XVIII, particularmente desde su segunda mitad, se aprecia un marcado interés en la recomposición del trazado de ciudades de vieja

fundación, a partir de la ejecución de nuevos planos concebidos en forma ortogonal, que, si no pueden ser adaptados a la irregularidad de sus calles, al menos se conciben para el trazado de sus barrios o cuarteles. En estos planos de nuevas ciudades hasta muy avanzado el siglo XIX, se mantienen vivas las regulaciones de Leyes de Indias lo que hace perdurar a través de más de tres siglos las tradiciones hispánicas, traducidas en el siglo XIX a las nuevas concepciones espaciales del neoclásico.

Los antecedentes de esta actividad promotora de fundación de nuevas ciudades y proyectos de toda índole se encuentra en el informe de Arango y Parreño "Discurso sobre la agricultura en La Habana y medios de fomentarla"⁴.

Influidos por este discurso los estudios realizados por la Comisión de Mopox arrojaron un saldo favorable de informes y un sinnúmero de planos y proyectos. Sus trabajos se iniciaron en 1796 y se concluyeron en 1802. Los proyectos de la Comisión del Conde de Mopox pretendían llevar a la práctica las ideas de Arango, que se proponían situar los futuros poblados "convenientemente".

De todos los proyectos de la Comisión de Mopox, ninguno de tanta belleza y con más posibilidades para su pronta realización como los confeccionados para la bahía de Jagua (Fig. 1). De estirpe barroca, su concepción a partir de paseos arbolados, fuentes y jardines constituye una utopía en medio de la realidad económica cubana, a fines del siglo XVIII. En 1817 por Real Disposición se decreta "El Fomento de Población Blanca de la Isla", condición indispensable para contrarrestar la cada vez más abrumadora población negra que iba aparejada a la economía de plantación azucarera.

Fernandina de Jagua surgiría dos años después en medio de un ingente movimiento poblador. Los planos confeccionados por los hermanos Lemaury, miembros destacados de la dicha Comisión de Mopox, sirvieron de base para su trazado inicial y su futuro desarrollo. Aunque este solo proyecto de los realizados por la comisión hubiera sido tenido en cuenta

⁴ HORTENSIA PICHARDO: *Documentos para la Historia de Cuba*, Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971, t. 1, pág. 192.

en el proceso de urbanización de la Isla en el siglo XIX, habría sido suficiente para rescatar para la historia la importancia de las investigaciones y propuestas realizadas por la Comisión de Mopox.

Muchos planos se hicieron posteriores a los trabajos realizados por la Comisión de Mopox, para ciudades que, no obstante, fueron estudiadas en los trabajos de la misma, tal es el caso de los planos de las ciudades de Nuevitas (Fig. 2) de 1819 y el de Nipe de 1822.

El estudio realizado por la Comisión de Mopox a fines del siglo XVIII, facilitó a la larga la fundación de ciudades junto a bahías de gran importancia como son Cienfuegos y Guantánamo. El alcance de sus proyectos se extendió a las posibilidades de implantar el ferrocarril en Cuba, colocando a nuestro país en el ámbito mundial como uno de los primeros en disponer de este adelanto.

Dichos estudios son parte de la corriente internacional conocida con el nombre de Ilustración; la prolija actividad realizada por sus miembros así lo atestiguan. El estudio de tierras, fauna, flora, bahías y los múltiples proyectos que dejaron tras de sí los trabajos de dicha comisión hablan de una marcada intención científica de autodescubrimiento del país, que se anticipó inclusive a los trabajos realizados en Cuba por el Barón de Humboldt, nada ajenos al enciclopedismo.

La trilogía puerto-azúcar-ferrocarril, integra los componentes para el desarrollo acelerado de ciudades como Matanzas, Cárdenas, Sagua, Manzanillo y Cienfuegos. Como varias ciudades fundadas en el siglo XIX Cienfuegos logró florecer de forma tan pujante porque en ella se conjugaron una industria azucarera producida sobre tierras fértiles, un magnífico puerto y un ferrocarril que atraía hacia su ciudad toda la riqueza de la región. Su desarrollo económico, social y urbano puede considerarse como ejemplo típico de lo ocurrido en el país durante el siglo XIX en ciudades que reunieron condiciones semejantes.

El desarrollo de estas ciudades estará en lo adelante ligado al proceso del azúcar y el ferrocarril, si además de estos dos factores se une un tercero, la presencia de un puerto, estarán creadas las condiciones para el desarrollo ace-

lerado de las mismas entre las que se destacan en el siglo XIX Cárdenas, Cienfuegos, Sagua la Grande y Matanzas sobre todas las demás.

Donde hubo puerto y no hubo azúcar, no hubo crecimiento urbano, tal es el caso de Nuevitas, Las Tunas, Caibarién, Santa Cruz. Si hubo puerto y no hubo ferrocarril sucedió otro tanto, tal es el caso de Gibara, Manzanillo y Guantánamo, todas de tardío desarrollo en el siglo XIX.

El desarrollo casi meteórico de Cienfuegos en el siglo XIX une a los tres factores antes mencionados uno que pudiera considerarse como la "voluntad de forma" de todos sus habitantes por mantener su trazado original y la concepción "moderna" de la ciudad. Las múltiples normativas urbanas dictadas por el ayuntamiento y seguidas fielmente por los vecinos, confieren a Cienfuegos un sello distintivo, en el que la "homogeneidad" decimonónica en que la parte se subordina al todo va conformando poco a poco una ciudad paradigmática con respecto a otras surgidas y desarrolladas en su misma época. Si a ello se une el grado de limpieza, conservación y desarrollo económico que aún disfruta la ciudad, a pesar de los altibajos de su devenir histórico, puede hoy considerársele una ciudad paradigmática tanto en el orden urbanístico como en el arquitectónico en cuanto al siglo XIX y las primeras décadas del XX, lo cual la convierte en un "caso" ideal para el estudio de dicho fenómeno en Cuba.

En el orden urbano el siglo XIX en Cuba es mucho más interesante de lo que pueda imaginarse y, su trazado obedece a un patrón común en el que fragua una herencia clásica que pasando por el Renacimiento, bebe en la obligada fuente del "campamento romano" con su ínsula como núcleo generador⁵.

La fundación de nuevas ciudades a partir del setecientos en Cuba tuvo como soporte estructural el trazado ortogonal, lo cual se reali-

⁵ Por la tradición española nos viene la casa de patio que tiene tanto de morisca como de la tradición romana. En el orden urbano la cuadrícula tiene como primera fuente la ínsula romana. Convergen así en nuestra isla dos tradiciones: la casa de patio central y la cuadrícula que nos llega a través de España, en una supervivencia clásica de varios siglos de existencia.

Véase: sobre la casa de patio central: ALICIA GARCÍA SANTANA y otros: "Fuentes y antecedentes de la arquitectura colonial cubana", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana año 74, Mayo-Agosto 1983, págs. 145-181.

za en la teoría y la práctica gracias a un basamento económico acorde a su ejecución. Como en el resto de las ciudades de América Latina, Cuba conoció el trazado ortogonal a partir del legado español pero en la mayoría de los casos en los siglos XVI y XVII todo se redujo a la teoría.

El trazado ortogonal es la forma característica de las ciudades del siglo XIX en Cuba, son muchas las que aún pueden mencionarse en ese siglo: Caibarién, Sagua la Grande, Gibara, Manzanillo, Colón, resultan suficientes para dar una imagen de que, así como la arquitectura del siglo XIX en Cuba es homogénea y forma parte de una de sus etapas más interesantes, el fenómeno urbanístico ocurrido en este siglo no se queda atrás, y confluye en él, como en su arquitectura, una tradición sostenida por más de tres siglos de existencia, aunada a las innovaciones impuestas por el urbanismo moderno o neoclásico, con su concepción fachadista y uniforme ubicada en grandes avenidas⁶.

Se atribuye a América del Norte la paternidad de estas ciudades de trazado ortogonal surgidas en el siglo XIX en las que coinciden la progresión matemática –tanto más lógica cuanto más fácil es de parcelar para su venta– con el estilo neoclásico de las edificaciones que lo conforman. No cabe dudas de que es la tradición española la que se implanta en Latinoamérica y por ende en Cuba; si en la ciudad norteamericana sólo interesa establecer en el plano “...una correspondencia bilateral entre ciertos números y ciertas parcelas de terreno”. El plano español indefectiblemente en sus colonias establece los principales edificios que rodearan la plaza, “...traduce enseguida el plano en términos de arquitectura”, como indica la tradición europea⁷.

Es notable ver como aún en pleno siglo XIX, 1831 para ser más exactos, Don Luis De Clouet el fundador de Cienfuegos deja bien definidos los edificios que rodearán la plaza tal y como se hacía en el siglo XVI por los co-

lonizadores españoles en América. Por otra parte es notable ver como en esa misma fecha insiste en su derecho a reservar y escoger la cuarta parte de los terrenos de la colonia que está fomentando, así como los “valdios que se allen” según previene la ley 7a del tomo 2, libro 4, título 7 de las Leyes de Indias⁸.

Los múltiples planos de ciudades de América Latina que se conservan en el archivo de Indias en Sevilla, atestiguan que el trazado ortogonal nunca se perdió en América Latina y que, en cuanto a la conformación de ciudades modernas, España se anticipó al resto de Europa en varios siglos. En caso de que no se conservaran los planos, quedan las propias ciudades cuya evolución durante cuatro siglos desmiente la teoría de la reinserción del trazado ortogonal para la ciudad del siglo XIX.

Se descubre para la denominada ciudad moderna o neoclásica del siglo XIX, una tradición Española que pervive por cuatro siglos en América Latina a través del proceso urbanístico cubano, teniendo como fundamento las Leyes de Indias. Esta tradición del trazado ortogonal para la ciudad se relaciona con una tradición arquitectónica sobre todo en la vivienda que da a la arquitectura cubana un significado singular. La confluencia de ambas tradiciones en la Cuba del siglo XIX –tanto en lo arquitectónico como en la urbano– confiere a nuestro país, un lugar significativo en América Latina.

El auge del desarrollo urbano de la Isla de Cuba puede seguirse no sólo a partir de las múltiples ciudades fundadas en el siglo XIX, sino también por el cúmulo de planos que se crearon con esos fines y los de remodelar varias ciudades antiguas ya desde el siglo anterior. Existen planos para ciudades desde fines del siglo XVII, como son el de Santa Clara que data de 1689, y el de Matanzas de 1693 (Fig. 3); el primero nunca llegó a materializarse mientras que el segundo es el basamento regulador para dicha ciudad durante su urbanización ocurrida en el siglo XIX.

Las ciudades cubanas del siglo XIX no son utopías, el plano de Cienfuegos de 1839 la convierte en paradigma de lo que fue el proceso urbanizador de Cuba por espacio de cua-

⁶ ROBERTO SEGRE: *Sobre la arquitectura y el arte del siglo XIX*. Folleto, offset, pág. 37.

⁷ LEONARDO BENÉVOLO: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Edición Revolucionaria. Instituto Cubano del Libro, La Habana 1972, T. I, pág. 248.

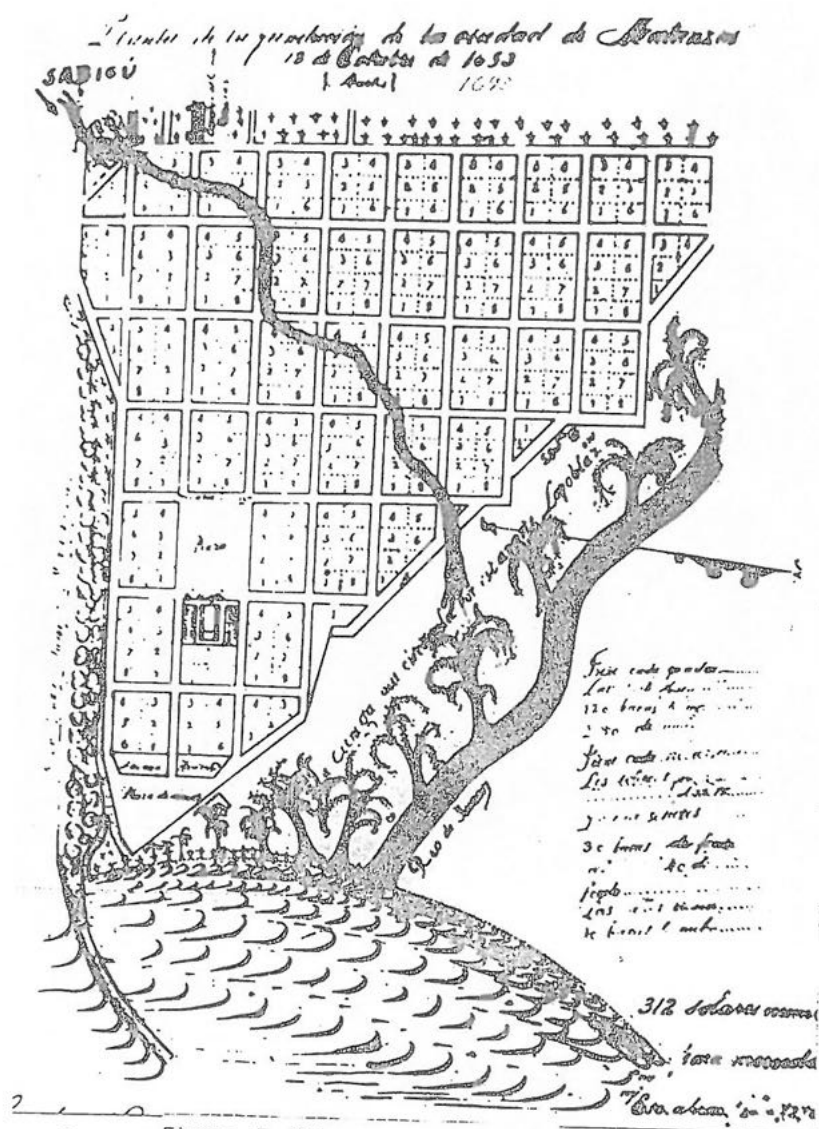
⁸ Museo Histórico Provincial de Cienfuegos.

tro siglos (Fig. 4). Lo que pudo ser para Europa un concepto "ideal" en cuanto a trazado urbano en pleno Renacimiento, se trasladó a América muy temprano en el siglo XVI. El carácter insular de Cuba conjuntamente con su desarrollo económico y social suigéneris, debieron ser factores determinantes para que dichos preceptos, evolucionarán de forma armónica y racional a través de su proceso histórico, para hacerse realidad en ciudades que recorren a lo largo y ancho del país la realidad urbana del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. El proceso urbanizador de Cuba hoy puede tenerse como uno de los ejemplos más homogéneos e interesantes de urbanización concebidos en el sentido de nación, lo cual se ignora en casi todo el mundo y hasta por la propia España.

El interés principal de este proceso urbanizador, radica no en la fundación de grandes

ciudades o en la ampliación de las ya existentes como sucedió en el viejo continente, sino en el equilibrio que supuso entre la vida ciudadana y rural del país, al fomentar un sin número de poblados de características similares que tendrían la función de regular las actividades cívicas, sociales y económicas de la región en que se ubicaban y a la vez trasladando los preceptos urbanos a pequeños núcleos poblacionales que en otros países hubieran escapado a todo interés estatal.

No es posible, en el espacio de este trabajo profundizar en tantas aristas interesantes del proceso urbanizador cubano, pero lo que si no podrá en lo adelante dejar de ser valorado, es su verdadero significado, que deberá ser tenido en cuenta cuando en algún momento no lejano se escriba la historia del urbanismo latinoamericano.



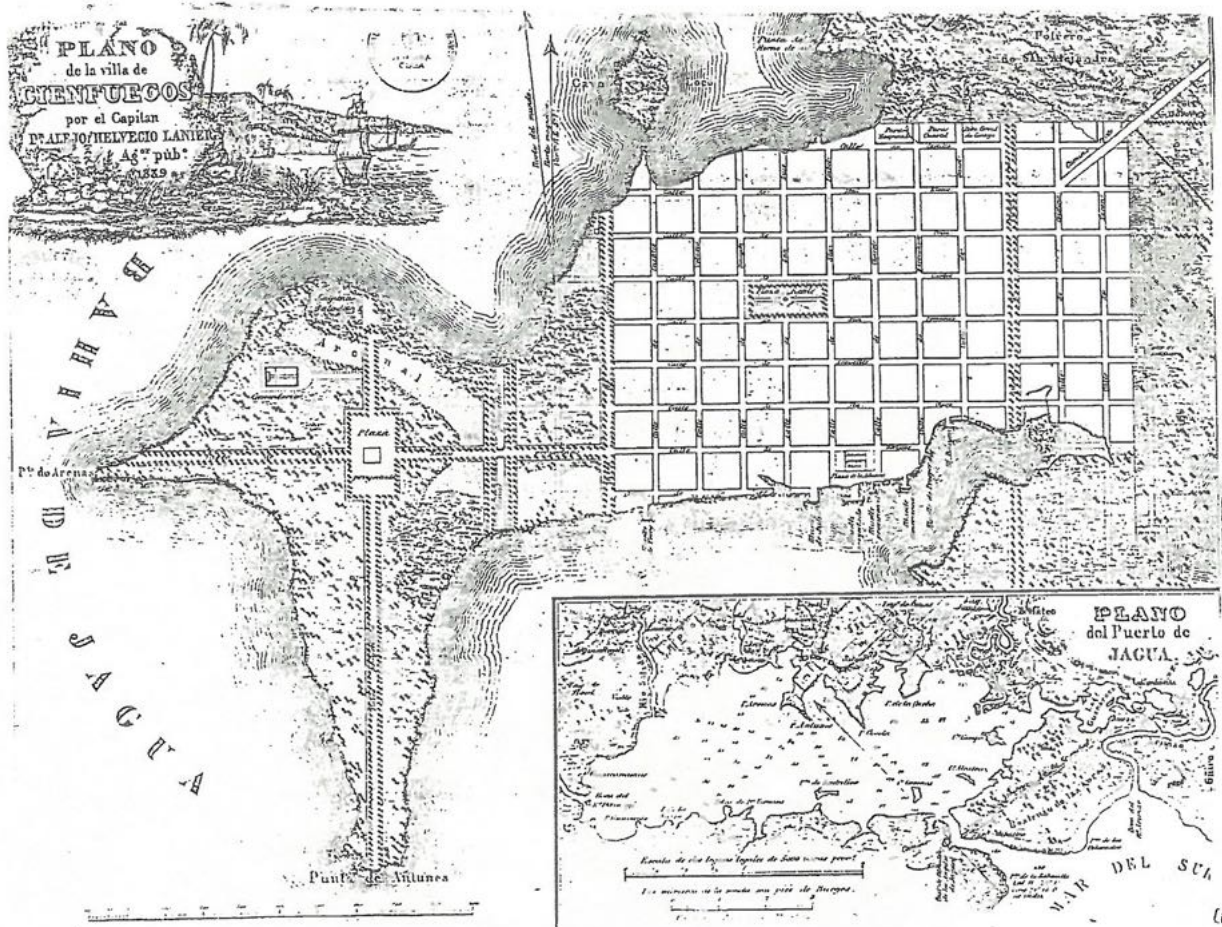


Fig. 4.

SECCIÓN I
LA RECEPCIÓN
DE LOS MODELOS NO OCCIDENTALES EN EL ARTE

El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS

Universidad de Zaragoza

Profesor Asociado de la asignatura Grandes Culturas del Extremo Oriente

INTRODUCCIÓN

La apertura de Japón a Occidente durante el período Meiji (1868-1912) fue un acontecimiento decisivo en la modernización de esta nación. Este profundo cambio, originado por el abandono de la política de aislamiento internacional impuesta en la era Tokugawa (1616-1868), supuso el redescubrimiento de Japón, hasta entonces misterioso y casi desconocido, por parte de los occidentales. Las crónicas de viaje, la literatura, las revistas ilustradas y las Exposiciones Internacionales fueron las principales vías de difusión tanto de sus costumbres tradicionales como de su vertiginosa modernización. Pronto su arte también llamó la atención de coleccionistas y artistas, circunstancia que dio paso a la formación de colecciones de arte japonés en Occidente y, en la práctica artística, a la utilización de temas y recursos estilísticos procedentes de Japón, dentro de una corriente denominada *Japonismo*. Paralelamente, surgió también una moda general por lo japonés que abarcó los más variados niveles de la vida cotidiana y cultural europea de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

El fenómeno del *Japonismo*, esto es, la influencia japonesa en la cultura occidental, fue uno de los más fructíferos resultados de las relaciones entre Oriente y Occidente. En el mundo del arte la influencia japonesa enriqueció a Europa con nuevos temas, atractivos recursos estilísticos y un punto de referencia para una

renovación estética. Quizá fue en el campo de las Artes Gráficas, tanto en el cartelismo como en la ilustración, donde se manifestó con más intensidad, profundidad y acierto la asimilación de los principios artísticos japoneses y donde el *Japonismo* alcanzó mayores logros¹.

En España, como es sabido, debemos situar en la Barcelona modernista el principal foco de producción artística con influencia japonesa, con artistas tan destacados como Apelles Mestres, Ramón Casas y Alexandre de Riquer, por citar sólo algunos de la extensa nómina de japonistas catalanes². En este sentido, el *Ja-*

¹ Un profundo estudio sobre el tema se está actualmente efectuando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en la tesis doctoral: *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX*, realizada por Vicente David Almazán Tomás, bajo la dirección de Elena Barlés Báguena. Este tema también ha sido parte de la tesis de licenciatura, *Japón y el Japonismo en la Ilustración Artística*, defendida en el Departamento de Arte de la Universidad de Zaragoza en junio de 1996 y calificada con sobresaliente cum laude, sin publicar. Véase también Almazán Tomás, Vicente David y Barlés Báguena, Elena: "Japón en las revistas ilustradas de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX: El caso de La Ilustración Española y Americana", Comunicación al II Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Madrid, 1995, actas en prensa. También, Almazán Tomás, Vicente David, "Japonismo e Ilustración Gráfica: La influencia japonesa en los ilustradores de la revista *Blanco y Negro* (1891-1930)", Comunicación al IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Santander, 1997, actas en prensa.

² Los estudios en España sobre el *Japonismo* no son completos ni abundantes. Hay que destacar, como referencia bibliográfica obligada, el valor, principalmente para Cataluña y el País Vasco, de la tesis doctoral de Kim Lee, Sue-Hee: *La presencia del Arte de Extremo Oriente a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988.

ponismo en las Artes Gráficas barcelonesas es sin duda uno de los temas fundamentales para el análisis del desarrollo del *Japonismo* en nuestro país. Sin embargo es necesario completar el panorama del *Japonismo* español con el estudio de otros focos de producción artística y otras etapas de la Historia de las Artes Gráficas. En este caso queremos resaltar el importante papel de la revista *Blanco y Negro* como publicación creadora y difusora del *Japonismo* en sus ilustraciones y, en especial, llamar la atención sobre la figura de Joaquín Xaudaró (1872-1933), uno de los principales ilustradores de esta revista y uno de los artistas que con mayor frecuencia y elegancia recurrió a Japón como fuente de inspiración.

La revista *Blanco y Negro*, fundada por Torcuato Luca de Tena en 1891, y todavía con excelente salud como suplemento dominical del diario *ABC*, constituye una fuente imprescindible para recomponer el auge de las Artes Gráficas en España durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, fechas estas que, a su vez, coinciden con la difusión del *Japonismo* en nuestro país. *Blanco y Negro*, desde sus inicios, se propuso crear un nuevo modelo de publicación gráfica basado en la mejor tradición periodística nacional, como *La Ilustración Española y Americana*, y la calidad de revistas extranjeras, como la alemana *Fliegende Blätter*. A los pocos años, en competencia con *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* se consolidó como punto de referencia de las revistas de información general, en una línea editorial que combinaba la información nacional e internacional con relatos literarios y crítica artística y teatral. Pero la clave del éxito de *Blanco y Negro* no fueron sus crónicas, artículos, relatos o críticas, sino sus excelentes ilustraciones. Por una parte, la revista se caracterizó por su profusión de fotografías y fotograbados, contando siempre con los últimos adelantos fotomecánicos y utilizando, desde 1898, fotograbados en color mediante cuatricromía. Por otra parte, además de la abundancia de imágenes, debemos subrayar la calidad de sus ilustraciones artísticas, que eran producidas por destacados artistas nacionales que trabajaban para la publicación.

Un análisis detallado de las ilustraciones publicadas por *Blanco y Negro* nos permite

comprobar cómo la influencia japonesa estuvo decididamente presente en varios colaboradores de la revista. Un destacado conjunto de cerca de ochenta ilustraciones japonistas, entre ellas veinticinco portadas, aparecieron en las páginas de *Blanco y Negro* hasta 1930. Se trató principalmente de imágenes de mujeres japonesas o mujeres occidentales vestidas de japonesas. Estas ilustraciones corresponden frecuentemente a textos literarios o artículos relacionados con Japón o el Lejano Oriente, pero también hubo numerosas ilustraciones artísticas independientes inspiradas en lo japonés. Por otra parte, a lo largo de las primeras décadas de la revista encontramos varios registros en el acercamiento de los ilustradores de *Blanco y Negro* a lo japonés. En los conservadores artistas costumbristas anclados en el gusto decimonónico, como Narciso Méndez Bringa o Santiago Regidos, sólo podemos hablar de un *Japonismo* exclusivamente temático. En el modernismo de Eulogio Varela, además de motivos temáticos encontramos ya, de un modo semejante al caso barcelonés, aportaciones estilísticas en la ornamentación y el diseño. Sin embargo, la aportación más destacable al desarrollo del *Japonismo* en *Blanco y Negro* fue realizada por una serie de artistas como Lozano Sidro, Loygorri, Baldrich, Manchón, Máximo Ramos, Cidón, Echea, Manuel Benet, etc., que desarrollaron en la segunda y tercera década de siglo un estilo decorativista con una fuerte influencia japonesa. Como precursor de este grupo de artistas *Art Decó* hemos de catalogar la obra japonista de Joaquín Xaudaró.

1. JOAQUÍN XAUDARÓ

Joaquín Xaudaró y Echauz, nació en Vigan, Filipinas en 1872, hijo de un coronel del ejército español. A los once años se trasladó con su familia a Barcelona, ciudad en la que se formaría como artista en el taller de Federico Trías a finales de los años 1890. En Barcelona trabajó como caricaturista en colecciones de cuentos y en diversas y heterogéneas publicaciones periódicas tales como *Barcelona Cómica*, *La Hormiga de Oro*, *La Ilustración Ibérica*, *La Seta* y *L'Atlàntida*. En 1898, debido al talento demostrado, fue fichado en la nómina artistas de la revista madrileña *Blanco y Negro*, publicación en donde colaboró de manera habitual, traba-

jando también como ilustrador de libros de cuentos. De 1907 a 1914, Xaudaró abandonó Madrid para establecer su residencia en París, donde trabajaría como ilustrador de libros para prestigiosas editoriales y como dibujante para las revistas *Le Rire* y *L'Assiette au Beurre*. En uno de sus viajes a España, estando en su casa de Monzón (Huesca), le sorprendió la Primera Guerra Mundial. Creó entonces una academia de dibujo en Lérida. Finalizada la guerra, en 1918 Xaudaró regresó nuevamente a París por espacio de un año. Después de su etapa parisina, el artista se estableció definitivamente en Madrid, volviendo a publicar cada semana en *Blanco y Negro* y diariamente en *ABC*. Ilustrador prestigioso y respetado, Xaudaró presidió desde 1929 la Unión de Dibujantes Españoles hasta su fallecimiento en Madrid en 1933.

En sus primeros años Xaudaró fue ante todo un caricaturista y con los años llegaría a convertirse en un prestigioso ilustrador decorativista, sin perder nunca su versatilidad e ingenio. El análisis de la obra gráfica de Xaudaró revela que el Extremo Oriente, y especialmente Japón, estuvo presente en numerosos trabajos de muy diversa índole. De este modo, encontramos referencias al exótico y lejano Oriente en caricaturas humorísticas, ilustraciones para relatos literarios, ilustraciones artísticas independientes, portadas y anuncios publicitarios. Cronológicamente, su destacable aportación al *Japonismo* español hemos de estructurarla en dos etapas principales que tienen como eje su larga estancia en París durante siete años desde 1907, etapa en la que asimiló el estilo decorativista de moda en Europa.

2. EL LEJANO ORIENTE EN LAS CARICATURAS HUMORÍSTICAS

Dado el prestigio de Joaquín Xaudaró como caricaturista y debido a su ingente producción humorística, es obligado comenzar la presentación de su obra con este apartado. Podría afirmarse que Xaudaró abordó en sus viñetas prácticamente todos los temas imaginables. Los países del Lejano Oriente, con sus extrañas costumbres, fueron desde finales del siglo XIX cada vez más conocidos por los españoles gracias en gran parte a las crónicas y reportajes de las revistas ilustradas. Las noti-

cias de actualidad, en una revista de información general como *Blanco y Negro*, constituían el principal punto de mira de las ilustraciones humorísticas. En muchas ocasiones la ausencia de corresponsales de la prensa española en los acontecimientos de Extremo Oriente supusieron una dependencia total de otras publicaciones extranjeras y agencias internacionales de noticias. Esta dependencia se manifestaba también en las ilustraciones humorísticas, que frecuentemente eran importadas para su publicación, siendo por ejemplo la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905) un claro exponente de esta situación.

Sin embargo, con motivo de la Guerra de los Boxer (1900), un acontecimiento que durante semanas acaparó la atención del mundo entero, a pesar de esta dependencia informativa del extranjero, el semanario *Blanco y Negro* publicó de junio a agosto de 1900 cuatro caricaturas de Joaquín Xaudaró protagonizadas por los chinos. La primera de ellas se tituló "El Conflicto de China" (*BN*, año X, n.º 447, 23/6/1900, 8 x 15 cm.), y con el texto "¡Pobre chinito!, ¡Fíate del Derecho Internacional y no corras!" se nos presentaba a un hijo del Celeste Imperio hostigado por un francés, un inglés, un ruso y un japonés. En la segunda ilustración, en la sección "Semana Cómica" (*BN*, año X, n.º 479, 8/7/1900, 7 x 13 cm.), Xaudaró hizo alusión a la crisis de las embajadas. En un restaurante chino se desarrollaba el siguiente diálogo: "¿Qué hay para cenar?—; Embajador a la vinagreta, que está superior". En la siguiente caricatura, también en la sección "Semana Cómica" (*BN*, año X, n.º 481, 22/7/1900, 7 x 15 cm.), se ironizó sobre las lamentaciones de Occidente por haber comerciado con armas con los ahora peligrosos chinos: "¿Y las armas que yo te vendí?— ¡Superiores, ahora vas a probarlas!". Finalmente, al mes siguiente, Xaudaró describió en la "Semana Cómica" (*BN*, año X, n.º 481, 18/8/1900, 8 x 7 cm.) las últimas noticias desde Pekín: China seguía "jugando a la gallina ciega con Europa".

Más interés tienen para nosotros las caricaturas que Xaudaró realizó sobre el tema de la visión española de Japón, los japoneses y la moda por lo japonés. Una encantadora ilustración sobre esto último la encontramos en la sección "La semana pasada" de la revista

Blanco y Negro en noviembre de 1907 (BN, año XVII, n.º 864, 23/11/1907, 10 x 7,5 cm.) con motivo del estreno en el Teatro Real de Madrid de la famosa ópera de Puccini *Madame Butterfly* (1906). Sobre el texto “Se inauguró la temporada del Real con *Madame Butterfly*... ¡El Japón en España! Así se debe ir a ver la obra”, aparecían paseando tranquilamente unos españoles vestidos con *kimono* y calzados con las tradicionales *geta*. La moda en los años 20 por las películas ambientadas en China y Japón, una filmografía que constituye todo un género, también fue satirizada por Xaudaró en “Una aventura... Pathe” (BN, año XXXIII, n.º 1671, 27/5/1923, seis viñetas de 5 x 7 cm.). En esta historieta un hombre era solicitado por una bella dama, ataviada con un vistoso kimono, pero ante la sorpresa final del caballero, sólo se trataba de un rodaje cinematográfico.

La imagen de la mujer japonesa ejerció una fuerte atracción entre artistas, literatos y la sociedad occidental en general. Las características de esta imagen, basada más en la imaginación que en la realidad, estaban basadas en el exotismo y la tradición. Este exotismo fue caricaturizado en una viñeta de la historieta “¿Por qué no se casa D. Juan?” (BN, año XXXIII, n.º 1700, 16/12/1923, 5,2 x 7 cm.). Xaudaró representó mujeres de diversas relaciones y sus inconvenientes: las católicas eran demasiado serias, las protestantes eran puritanas y las budistas (una japonesa) resultaban “estrambóticas”.

3. ILUSTRACIONES PARA OBRAS LITERARIAS ORIENTALIZANTES

La curiosidad y pasión despertada por los países del Lejano Oriente se reflejó también en el campo de la literatura, lo que favoreció la aparición de ilustraciones con temas orientales en las secciones literarias de las revistas. Xaudaró, que a lo largo de su carrera fue un excelente ilustrador de obras literarias, trabajó en *Blanco y Negro* adornando con sus dibujos las colaboraciones de escritores en la revista. Ciertamente la moda orientalizante en la literatura española no puede compararse a la producción inglesa o francesa, países que mantuvieron mayores relaciones políticas,

económicas y culturales con Extremo Oriente. Sin embargo, con distinta fortuna, varios escritores se lanzaron hacia estos escenarios lejanos y exóticos.

En 1899, Tomás Luceño ambientó en el Celeste Imperio sus “Ripios premeditados” (BN, año IX, n.º 412, 25/3/1899, 24 x 9,2 cm.), una sátira de la censura de la prensa en China por la emperatriz, la cual aparecía en una ilustración de Xaudaró tachando un periódico ante una solemne reverencia de un escribano. Resulta interesante constatar la utilización de una tipografía inspirada en la escritura caligráfica china, un formato alargado tipo *kakemono* y un documentado tratamiento de los vestuarios y decorados. También lo chino estuvo presente, en 1900, en las nueve viñetas de Xaudaró para “Las patatas misteriosas” (BN, año X, n.º 457, 3/2/1900, 3,5 x 6,5 cm. cada viñeta), una breve narración humorística de Juan Pérez Zúñiga, el autor de los célebres *Viajes Morrocotudos* (1904) también ilustrados por Xaudaró. Escenarios y personajes chinos también protagonizaron las tres vistosas ilustraciones a color de Xaudaró de 1904 para “El viejo del lobanillo. Cuento chino” (BN, año XVI, n.º 679, 7/5/1904, 7 x 15, 7,5 x 9 y 7,5 x 5,5 cm.), relato moralista de un escritor español ambientado en el Celeste Imperio. De estas ilustraciones, resulta especialmente interesante la que encabezaba el texto, en la cual Xaudaró representó a un grupo de chinos enmarcados en una decorativa orla ovalada compuesta a partir de motivos animalísticos y florales, firmada por el autor con su nombre y con un ideograma chino. Finalmente, ya en 1930, tenemos que referirnos a una narración de Luis Gabaldón titulada “Polvillos de Salvadera” (BN, año XL, n.º 2024, 2/3/1930, 5,5 x 6, 9 x 6 y 4,5 x 5 cm.), en la que veladamente se bromeaba sobre el gran número de esposas del dirigente chino Chang-Kai-Chek. La historia contaba el matrimonio de un general chino y su vigesimoquinto matrimonio, esta vez con una japonesa. En las ilustraciones de Xaudaró, con un estilo caricaturesco maduro, versátil y eficaz, dibujó a la pintoresca pareja y a un centenar de niños, con aspecto japonés, fruto de los matrimonios del fogoso general.

4. ILUSTRACIONES PARA CUENTOS JAPONESES

Las revistas ilustradas fueron una vía fundamental en el acercamiento del público español a la literatura japonesa, especialmente de sus cuentos y leyendas populares. A Juan Valera y la revista *La Ilustración Artística* le corresponde el mérito de haber realizado las primeras traducciones de cuentos japoneses en nuestro país³ en 1887, aunque hay que señalar que estas traducciones fueron realizadas desde lenguas europeas. En concreto, la fuente original fueron los libros editados en Tokio por Takiro Hasegawa, en inglés y francés, destinados al aprendizaje de estas lenguas europeas entre los escolares nipones.

A principios de siglo, la revista *Blanco y Negro*, como otras muchas revistas⁴, también publicó cuentos japoneses en sus páginas. Dos de ellos, traducidos también de la colección de cuentos de Takiro Hasegawa (nombrado como Iro Hasegawa y Hiro Hasegawa), fueron ilustrados por Joaquín Xaudaró de manera magistral, con un estilo completamente japonés que nos hace pensar en un conocimiento y un profundo acercamiento del artista al arte nipón, especialmente a la escuela de grabadores *ukiyo-e*. En primer hemos de hablar de "Akusima el pescador. Cuento japonés" (*BN*, año XIV, n.º 684, 11/6/1904, 9,5 x 5, 7 x 12,5, 15,5 x 15,3 x 4,5 y 9,5 x 15 cm.), uno de los más famosos cuentos japoneses. La conocida historia de este joven pescador, seducido por una tortuga que es en realidad una princesa submarina que le sumerge en un viaje iniciático, tiene la moraleja del cuidado de los padres, ya que cuando decide regresar a su aldea natal, como castigo a su conducta, se descubre que durante su ausencia han transcurrido varios siglos, su casa ya no existe y sus padres han muerto. Xaudaró realizó cinco ilustraciones a color para este relato, las cuales, salvo por su formato recortado a causa de la maquetación, presentaban un aspecto totalmente japonés. De especial interés resulta el encabeza-

miento del cuento, para el cual Xaudaró combinó olas marinas y gráciles garzas en una rítmica composición acompañada de una caligrafía vertical de inspiración japonesa presente incluso en la propia firma, en la cual la equis inicial aparece en tinta roja, simulando de este modo el sello oficial con que firman los japoneses. En el resto de ilustraciones aparecen inscripciones de *kanji*, escritura japonesa, y un documentado tratamiento de los vestuarios. Sugerente para nuestro estudio es también la última ilustración, en la cual el pescador abre una misteriosa caja entregada por la princesa, y en la que podemos ver al fondo del paisaje la famosa silueta del monte Fuji.

Igualmente fundamentales para analizar el *Japonismo* de Joaquín Xaudaró fueron sus ilustraciones para leyenda "Nasuno, el *samurai*" (*BN*, año XVII, n.º 828, 16/3/1907, 11 x 10, 10 x 10, 20 x 15 y 3 x 5 cm.), esta vez sin color pero con un tratamiento en el dibujo muy lineal, definido, de apariencia japonesa, en el que se combinó el espíritu caricaturesco de los rostros con un llamativo decorativismo en las vestimentas. "Nasuno, el *samurai*" narra la historia, ambientada en el bélico Japón feudal, de un famoso arquero del clan Minamoto enamorado de una princesa del clan rival, los Taira. Nasuno realizó todas las pruebas de valor y destreza que le exigió la familia de la joven Taira, pero, ante la hostil actitud de la princesa y su clan, Nasuno decidió finalmente acabar con su vida y hacerse el *harakiri*. Las cuatro ilustraciones de Xaudaró mostraron al protagonista ante su amada, ante el general de los Taira y en una prueba de su destreza con el arco. En estas ilustraciones nos llama la atención la utilización de algunos recursos compositivos del *ukiyo-e*, como el empleo de la diagonal para expresar profundidad o el decorativismo de los elementos vegetales, así como la presencia de varios *kanji* o letras japonesas. También tenemos que destacar la precisión casi arqueológica con que Xaudaró representó las armaduras de los guerreros, que nos remiten automáticamente a los retratos de guerreros del período Muromachi (1333-1573). Algunas ilustraciones, como el encuentro de Nasuno y su pretendida, demuestran que Xaudaró conoció diferentes obras de arte de la historia japonesa, que luego combinó para resolver las escenas,

³ VALERA, Juan: "Dos cuentos japoneses", en *La Ilustración Artística*, n.º extraordinario, 27/6/1887, p. 214.

⁴ Véase EZAMA GIL, María Ángeles: "El cuento japonés en la literatura española", *Notas y Estudios Filológicos*, n.º 9, Zaragoza, 1994, pp. 91-104.

ya que junto a la perfecta armadura medieval del protagonista encontramos a la princesa Taira vestida y peinada como una cortesana del siglo XVIII, como en los *bijinga*, pintura de belldades, del período Edo.

5. ILUSTRACIONES ARTÍSTICAS

En esta etapa, cercana cronológicamente a la Guerra Ruso-japonesa (1904-05), en la que Xaudaró realizó estas ilustraciones de profundo sabor japonés protagonizados por personajes de cuentos y leyendas japonesas, descubrimos otra interesante obra, esta vez independiente a texto literario alguno, en la que volvemos a observar el estilo lineal y la composición del *ukiyoe* y la presencia de ideogramas japoneses. Nos referimos a "Los enemigos" (BN, año XIV, n.º 683, 4/6/1904, 9,5 x 15 cm.), una composición alegórica a color que evocaba el conflicto ruso-japonés. La apariencia de la obra es tan japonesa que cuesta pensar que fue realizada por un ilustrador español y no por un artista de *ukiyoe* japonés. La escena consistía en un *samurai*, vistosamente ataviado, *katana* en mano, que esperaba escondido tras un pino la llegada de un difuso jinete que tiene por rostro una calavera. El tema y la atmósfera fantasmagórica nos remiten a las cromoxilografías de Utagawa Kuniyoshi de mediados del siglo XIX. Por otra parte, el tratamiento del tronco y las ramas del árbol nos hacen pensar en el los paisajistas japoneses Hiroshi-gue y Hokusai, tan difundidos en Occidente. El fondo neutro, la ausencia de claroscuro, la utilización de colores planos, el silueteado y la decoración de los textiles son recursos estilísticos que nos hablan de la profundidad de la asimilación de los grabados *ukiyoe* por parte de Xaudaró.

Dentro de la evolución del *Japonismo* en la obra gráfica de Joaquín Xaudaró, podemos establecer una segunda etapa caracterizada por un elegante estilo decorativista perfeccionado por su estancia en París desde 1907 a 1918. Este grupo de composiciones recogen el gran auge de la moda por lo japonés que desde mediados del siglo XIX había continuamente en París. Xaudaró representa entonces a sofisticadas damas aficionadas a la moda por lo japonés en su vestuario y mobiliario. Javier Pérez

Rojas ha hablado de *La Eva Moderna*⁵ para referirse a la nueva mujer que los ilustradores *Art Decó* reflejaron y difundieron en sus obras. Urbanas, elegantes, dinámicas y cosmopolitas, las mujeres de Balchich, Bartolozzi, Penagos, Ribas, Lozano Sidro, Benet, Cidón, Echea, Loygorri, Manchón, Picó y muchos otros estuvieron también seducidas por lo japonés como un elemento de sofisticación.

Xaudaró a su llegada a París completó su abanico de registros artísticos con un nuevo estilo marcado por una voluntad decorativista, siendo de este modo uno de los primeros abanderados de este estilo en el que se desarrollaría la edad de oro de la ilustración gráfica española en torno a los años 20. En los años previos a la Primera Guerra Mundial, *Blanco y Negro* publicó dos ilustraciones artísticas a todo color de la etapa parisina de Xaudaró, en las cuales se representaba este nuevo tipo de mujer, delgada, elegante, desenvuelta y, también, amante de lo japonés. En "Vida parisense: el desayuno" (BN, año XXII, n.º 1098, 26/5/1912, 22 x 15,5 cm.), firmada en París en 1912, aparecía, delante de un biombo japonés, una atractiva dama vestida con un kimono florido y con una taza de té en su mano. El biombo nos remite directamente a los biombos de la escuela decorativa derivada del *yamatoe*, dorados y de vivo colorido, llenos de nubes y con los personajes representados a vista de pájaro. El *kimono*, de color gris perla, escotado y con mangas cortas y anchas, estaba decorado con pájaros y rosas y amarillas. No se trataba de una prenda auténticamente japonesa sino que era, más bien, un testimonio de la influencia de la vestimenta japonesa en la moda femenina en la época. Otra obra del mismo estilo decorativista, y con muchos rasgos comunes a la ilustración anterior, fue "En el *boudoir*: la última novela" (BN, año XXIII, n.º 1180, 28/12/1913, 23 x 16 cm.), en el cual aparecía otra bella joven, vestida también con *kimono*. La modelo aparecía leyendo un libro amarillo en una sala decorada con un biombo de la escuela decorativa japonesa, del que vemos parte de dos paneles, y un *kakemono*, o

⁵ PÉREZ ROJAS, Javier: *La Eva Moderna. Ilustración Gráfica Española 1914-1935*, Catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 8 de julio al 13 de septiembre de 1997 en la Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 1997.

pintura para colgar, en el que podemos distinguir unas rosas rojas y una inscripción en japonés. El *kimono* que viste la lectora era de color rosa, con estampados de aves, flores y nubes en blanco, atrevido escote y mangas anchas y cortas, que como en el caso anterior era un testimonio de la inspiración en el exótico Japón de los modistos occidentales. Menos interesante, en tanto que es más tenue la presencia japonesa, fue una portada de *Blanco y Negro* de 1916 titulada "En noche de verberna" (*BN*, año XXVI, n.º 1310, 25/6/1916, 18 x 15,5 cm.), en la cual aparecía una mujer que portaba un abanico japonés, un objeto asequible y muy frecuente en ilustraciones de retratos femeninos.

6. ANUNCIOS PUBLICITARIOS

La publicidad de la época no pudo sino recoger este auténtico fenómeno social. Las alusiones a elementos japoneses en los anuncios, desde la década de los setenta del siglo pasado hasta finales de los años veinte, fueron un recurso publicitario ampliamente extendido. En este sentido, los anuncios publicitarios fueron un agente difusor de la imagen de actualidad y exotismo de Japón⁶. Desde el punto de vista

sociológico, el *Japonismo* se concentró principalmente sectores femeninos. Destacamos el aspecto femenino por dos motivos: la consideración, más o menos fantaseada, de *la geisha* como personificación de lo japonés y el hecho de que fueran las mujeres quienes utilizaran los artículos de importación más típicos, kimonos, abanicos y sombrillas. Además, los anuncios publicitarios japonistas estaban dirigidos, en la mayoría de los casos, a sectores tradicionalmente destinados a la mujer, como la perfumería, cosmética y jabones. Por otra parte, el prestigio de las costumbres y tendencias París, que podría considerarse la capital del *Japonismo*, fue un punto de referencia obligado de la mujer elegante.

En nuestro estudio de las principales revistas de la época sólo hemos localizado un anuncio japonista obra de Joaquín Xaudaró. Se trata de una ilustración a color firmada en París en 1914 para la conocida casa de perfumería *Floralia* y, en concreto, para el famoso jabón Flores del Campo. El anuncio fue publicado ese mismo año en la revista *Nuevo Mundo* (*NM*, año XXI, n.º 1078, 5/9/1914, 24 x 16,5 cm.) y se alejaba de la táctica publicitaria habitual en el uso de lo japonés, ya que no estaba protagonizado por una exótica japonesa o una sofisticada dama vestida a la japonesa, sino que nos presentaba a una niña que bañaba delicadamente un muñequito japonés, con el eslogan "No llora; como que la lavo con Jabón Flores del Campo".

⁶ Véase ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David: "*Japonismo y Publicidad: La presencia de Japón en los anuncios españoles a finales del siglo XIX y principios del XX*", comunicación al III Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Valladolid, 1996, actas en prensa.



Fig. 1. Akusima, *El pescador* (BN, año XIV, n.º 684, 11/6/1904).



Fig. 2. *La última novela* (BN, año XXIII, n.º 1180, 28/12/1913).



Fig. 3. *Flores del campo* (NM, año XXI, n.º 1078, 5/9/1914).

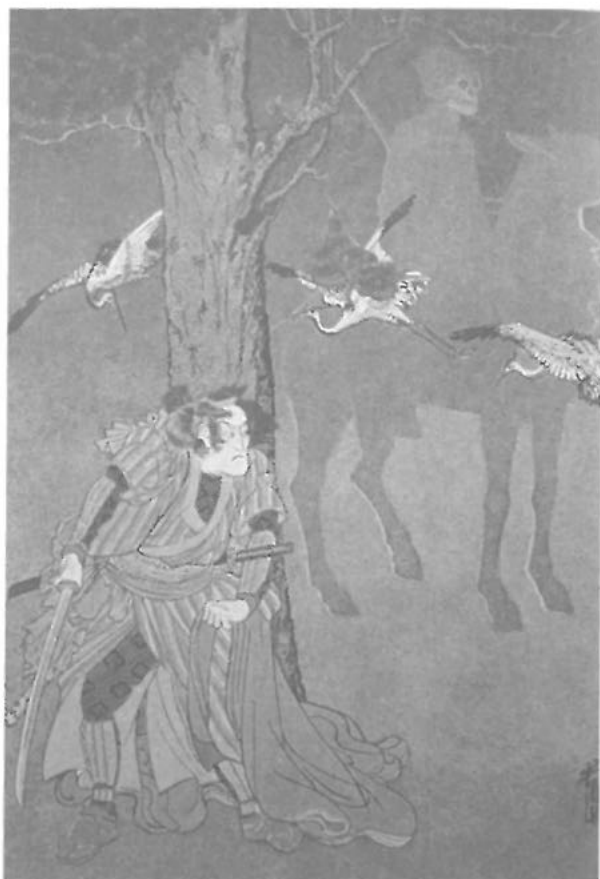


Fig. 4. *Los enemigos* (BN, año XIV, n.º 683, 4/6/1904).



Fig. 5. *El desayuno* (BN, año XXII, n.º 1098, 26/5/1912).

Imágenes adjetivas de unos estilos artísticos no clásicos en el Teatro

JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA
UNED

Las relaciones de las Bellas Artes con el Teatro son diversas, particularmente a partir de la creación en Italia del edificio-teatro moderno, definido como tal en contraposición al clásico grecorromano. Grecia fue la creadora tanto del género literario como de la tipología arquitectónica y desde su génesis determinó los dos espacios imprescindibles, auditorio y escenario, para proyectar su función singular: el espectáculo teatral. No obstante, la concepción clásica de espectáculo al aire libre se rompe a partir de la utilización de una arquitectura cerrada. Elección determinada por una serie de cambios habidos en el palcoscenio a raíz de la creación de un nuevo género teatral, la Ópera.

Tal concepción de edificio cerrado conducirá paralelamente a plantear una nueva distribución de los espectadores en la sala y a unas nuevas soluciones dependientes de dos principios interdependientes: la óptica y la acústica de la sala. En el siglo XVII los estados italianos habían definido el modelo de teatro moderno en su interior. Los postulados dieciochescos pretendían definir tanto la comodidad como la belleza. La primera concernía a la ampliación de las dependencias tanto para uso del público como para los actores, así como en relación con la ciudad. En consecuencia el teatro debía ubicarse exento y tener una fachada adecuada al templo de las artes escénicas. Tales premisas fueron una realidad repetida durante la centuria decimonóni-

ca y respecto al estilo el factor común se basaba en la lectura clasicista¹.

Una amplia concatenación de las bellas artes se refleja en el espejo del teatro pues, aunque concierne en su esencia a la literatura, requiere, para convertirse en espectáculo y debido a los deseos de cada una de las sociedades, una bella arquitectura y un recurso en su ornamentación a la escultura y también a la pintura. Su contenedor interior y particularmente la caja escénica contiene por excelencia lo mágico y lo cambiante. En este lugar el lenguaje teatral aflora e inventa su formulación de la teatralidad como imagen adjetiva de la plástica pictórica en un marco, que incluye la pintura. Sustentándose a su vez en otros elementos como estructura, maquinaria, decoración, vestuario y singularmente en los actores.

En esta comunicación el tema se plantea como una proyección abierta y basada en la utilización de unos lenguajes artísticos, que se pueden calificar como "exóticos" dentro de la arquitectura teatral decimonónica. El edificio-teatro en su exterior e interior es el hilo conductor de la primera parte, en la que se toman una serie de ejemplos, que muestran la lectura e incidencia de algunas manifestacio-

¹ BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Enrique García Melero y defendida en la UNED, Madrid, el 17 de diciembre de 1997 y en espera de su publicación en micro forma por la UNED.

nes artísticas no clásicas. Dichas manifestaciones se toman como asunto a tratar en la segunda parte, pero singularizado como síntesis, dentro del contexto cohesionado por algunas pinturas de decorados para las representaciones escénicas. En ellas se dan una diversidad de matices, que responden a una connotación de relectura de temas históricos dentro del romanticismo literario.

LA IMAGEN EXÓTICA

Tal idea se centra en el concepto singular de préstamo, que se traslada al teatro dentro del lenguaje figurativo de lo ornamental. En este contexto se relaciona con el revestimiento decorativo de la arquitectura, pero donde adquiere su dimensión más evocadora es en el interior de dicho edificio. En la sala teatral el arquitecto, además de resolver la forma y la función específicas, puede abrir su imaginación a un abanico de ambientes, que expresen el lujo, la fantasía o la magnificencia del lugar. Sin embargo, aunque la fuente de inspiración y la norma requería unos planteamientos clasicistas, tenemos en nuestros teatros decimonónicos algunos ejemplos que también la rompen.

Una muestra de lenguaje adjetivo se halla en la solución "exótica" dada al interior del Teatro Cómico Principal de la ciudad de Sevilla. Tiene un extraordinario interés tanto por la fecha de su realización como por tratarse de un agregado a la composición decorativa de la sala teatral, pues también significa una ruptura con las líneas clasicistas establecidas y repetidas en tales edificios. Melchor Cano fue el autor de los planos de alineación y del teatro cuyas obras dieron comienzo el año 1834. Respecto al exterior la solución la traza a partir de una sencilla composición definida por los órdenes de vanos correspondientes a los cuatro pisos del edificio.

Es en la decoración de su interior donde el arquitecto juega con los estilos artísticos y los traslada, como una concepción mágica, que reviste y organiza la sala del teatro. Esto se puede establecer gracias a la descripción de la época expuesta por Félix González de León y estudiada por José Manuel Suárez con un ritmo superpuesto de estilos artísticos: "gótico,

árabe y chino". El primero de génesis occidental supone ciertamente una ruptura con el concepto significativo de su aplicación y su traslado a un edificio de carácter lúdico. Dentro de una lectura decimonónica de lo medieval como en el segundo, al que le corresponde la acepción exótica de la semántica plástica de un estilo oriental que había creado obras muy importantes en nuestro país y Andalucía era su más claro espejo. Sin embargo, puede considerarse mucho más extraño el recurso al estilo chino para la decoración de un interior de edificio-teatro.

*"El ambiente que se creó con este tipo de decoración tiene carácter de primicia no sólo en Sevilla pues esta década en la señalada por Allison Peers para el comienzo de lo que se ha calificado como "Alhambrismo" en arquitectura aunque ciertamente la temática general arranca de los tiempos de Villanueva y de los estudios realizados a finales del XVIII y principios del XIX sobre los monumentos de Granada y Córdoba"*². Evidentemente es muy interesante la descripción del cronista pero no deja de crear una cierta frustración la falta de la imagen gráfica de aquella obra.

Sin embargo, el año 1853 sí se publica en *La Ilustración* el interior de un teatro (Fig. 1) proyectado -todo el edificio- en estilo árabe para construirlo en la capital de Georgia, Tiflis. Tanto la ilustración como el texto tienen un relevante interés, pues su autor establece algunas relaciones con una obra maestra de la arquitectura hispano musulmana, la Alhambra. La visión de esta exposición es tan interesante, que se aporta una fotocopia de la misma. No obstante, se va a destacar uno de los párrafos que en esencia se relaciona con la Alhambra: *"la gracia de las líneas que marcan la intersección de las bóvedas con las paredes del escenario; el brillo y feliz combinación de los colores que resaltan en las columnas, así como el interior de los palcos, hacen una de esas fantásticas creaciones de las Mil y una noches, que dejan entrever los poetas árabes en sus sueños dorados. Es como la resurrección"*.

² SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Ecma. Diputación provincial de Sevilla. Sevilla, 1986, pág. 53. "Se utiliza el estilo gótico en el primer piso, "árabe" en el segundo y "chino" en el tercero. Esto verdaderamente representó una novedad para aquella época y aunque su realización estuvo a cargo de Juan Lizasoín y Antonio Cabral Bejarano siguieron éstos la inspiración de Melchor Cano".

ción de uno de los mas deliciosos motivos de la Alhambra brillando con oro y azul”³. El tema del artículo se incluye en el periódico dentro del apartado de viajes, lo que conduce a pensar que el autor del mismo basaba la descripción en la vista de tal edificio. Tal arquitectura teatral era “tal vez” la única que se había construido y decorado en estilo árabe.

El Teatro Alhambra de Madrid, inaugurado el mes de diciembre de 1870, responde en su interior al lenguaje artístico del exotismo porque rompe con la solución clasicista al recurrir a la decoración de motivos mudéjares y árabes. Dicho lenguaje amplía el repertorio ornamental utilizado en los teatros y permite crear un ambiente colorista y mágico en la sala teatral. Augusto Martínez Olmedilla proporciona una clara muestra de las relaciones entre el nombre del teatro y la decoración: “Tenía originalmente una pintura deleznable en el telón de boca, alusiva al título, al que correspondían también los arcos de herradura que formaban el perímetro de la sala, muy capaz y cómoda, con excelentes condiciones acústicas”⁴. Igualmente explica que tal solución artística no impide la buena acústica del auditorio. Sin embargo, dicha ornamentación cambió debido a la reforma realizada en 1893 por el arquitecto Luis María Cabello puesto que el plano de la sección longitudinal se resuelve a partir de una serie de arcos apuntados, relacionados con una lectura gótica. Tales modificaciones ornamentales se pueden relacionar con las ideas del autor, las modas y también con el deseo de los promotores de la obra.

También madrileño es el llamado Teatro de la Comedia, que Agustín Ortiz de Villajos construyó en el año 1874. Cinco años más tarde este arquitecto proyectó también el Teatro Circo Price con un exterior neoárabe de bellísima traza. Sin embargo, el de la Comedia lo resuelve en su exterior siguiendo las líneas clasicistas de la mayoría de nuestros teatros decimonónicos. Pero el interior lo diseña a partir de una estudiada aplicación de un material, el hierro, muy utilizado en la época pues resuelve tanto la disposición de la estructura de la sala como la aplicación de los recursos estilísticos del arte musulmana en la decoración. Ortiz de Villajos trazó “unos capiteles nazaries sobre columnillas de hierro colado”⁵. Tal solución está relacionada con la distribución en pisos de la vertical de la sala y a su vez con uno de los principios imprescindibles en el teatro, la buena visibilidad de la escena. “La sala, decorada en blanco y oro, con butacas y tapizados en rojo, se convirtió en uno de los más atractivos lugares de espectáculo de la ciudad. Sus antepechos en hierro forjado –que por el contrario figuraban realizados en madera en el proyecto–, sus ornamentos de inspiración árabe,”⁶ conjugaban dicho espacio en un conjunto donde estaba presente lo funcional y a su vez la expresión decorativa del exotismo y del lujo.

En el mismo contexto cabe mencionar otro edificio madrileño, el Teatro de la Princesa, (Fig. 2) proyectado por aquel arquitecto e inaugurado en el mes de octubre de 1885. Ortiz de Villajos lo diseña recurriendo tanto a los materiales utilizados para la estructura interior de la vertical de la sala como al estilo trazado en el Teatro de la Comedia, “aún se puede ver en la sala el buen efecto de aquel “*alhambrismo*” genérico... y la solución “*mudéjar*” del techo”⁷. Elemento a destacar en esta obra es la solución dada al “cielo” del auditorio, pues responde al estudio de la buena acústica de la sala y al mismo tiempo utiliza una trama geométrica y colorista de gran efecto cromático.

³ La Ilustración. Periódico Universal, tomo IV, 1853, pág. 18. “Una verja de hierro de dibujos árabes (blanco y oro) corre alrededor del anfiteatro... La bóveda del teatro está cubierta con un rico arabesco alrededor del que brillan en letras de oro los nombres de los mas ilustres autores dramáticos del mundo entero: Esquilo, Plauto, Soudraka el indio, Shakespeare, Calderón, Molière, Goëte, etc. Nada mas armonioso y mas resplandeciente a la vez que el efecto producido por la combinación de los colores. El azul con un toque ligeramente verde de esa deliciosa nubecilla llamada *coeruleum*, es el color dominante; el oro, el blanco y la plata le están subordinados en proporciones llenas de gusto. Una encantadora decoración (la sala de los leones de la Alhambra), ejecutada con rara habilidad por Mr. Herbes, habia trasformado, el dia de la apertura del teatro, la misma escena en un rico salon arabesco”.

⁴ MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto: *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, 1947. En el libro de FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura Teatral en Madrid. Del Corral de Comedias al Cinematógrafo*. Ayuntamiento de Madrid. Ed. El Avapiés, Madrid, 1998, pág. 118.

⁵ HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España 1770-1790*. Cátedra, Madrid, 1989, pág. 242-243.

⁶ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Op. cit.*, págs. 131-133.

⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura española 1808-1914*. Summa Artis. Vol. XXXV. Madrid, 1993, pág. 336.

Agustín y Manuel Ortiz de Villajos diseñaron los planos de otro importante edificio para espectáculos en la capital, el nuevo Teatro Circo Price. En interesante destacar que estudiaron la fachada principal en dos planos, —publicados por Pedro Navascués en su *Arquitectura española 1808-1914*— uno de corte clasicista y el otro diseñado para su edificación con un rico repertorio decorativo árabe (Fig. 3). Tal lienzo arquitectónico presenta un ritmo compositivo definido a partir del eje central que define la simetría del conjunto. En el que destacan gracias al revestimiento ornamental los volúmenes laterales encuadrados verticalmente por pseudo pilastras. Se resuelve en dos pisos marcados por la disposición de los vanos y abiertos tanto a la recreación del revestimiento del lienzo como a la recreación de la curva de herradura. La línea de remate se conjuga en un cornisamiento a manera de almenas decorativas y elementos geométricos de gran efecto ornamental.

Entre los teatros provisionales madrileños decimonónicos hay que mencionar el Teatro Eldorado y el Felipe. Al estar contruidos en madera su estructura se aproximaba más a la arquitectura efímera, pero debido a sus dimensiones y particularmente a su función las soluciones además de constructivas eran de lo más pintorescas. En ellas se pone de manifiesto, como lienzo abierto a la ciudad, la búsqueda de la atracción de los asistentes al espectáculo. La fachada principal del Teatro Eldorado (Fig. 4) diseñada por José López Sallaberry “*recuerda notablemente a la del Felipe, incorporando la misma galería abierta que poseía aquél y con el mismo modo de flanquearse por dos torres*”⁸. Cuyas cúpulas se relacionan con el lenguaje artístico oriental.

La originalidad del Teatro de los Jardines de El Retiro se halla no solamente en las dimensiones de la caja escénica y su ubicación al aire libre, sino también en el diseño del lienzo escénico realizado en 1880 por el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra. “*El exterior enlaza con la tradición neomudéjarista de Álvarez Capra, haciendo esta vez de las formas propias de esta tendencia un uso tan exagerado que traspasa los límites de lo mudéjar para adentrarse en sistemas decorativos absolutamente árabes, todo ello*

sin duda en un esfuerzo tanto por situar el edificio en una óptica “pintoresca”, acorde con una situación en el romántico paisaje de los jardines, como por utilizar una exuberante retórica que diera carácter suficiente al teatro”⁹.

Se trata de un bello ejemplo constructivo pero a su vez responde a una atípica solución decorativa para el arco de la embocadura de un teatro.

Además de los ejemplos expuestos es obligado mencionar el Teatro de Cádiz¹⁰, porque, tanto en el diseño del contenedor arquitectónico interior como en los exteriores, el lenguaje es una recreación del arte morisco. Aunque de concepción decimonónica —las obras empezaron en 1884— pertenece, debido a los problemas económicos, al siglo XX. Dichos problemas eran bastante frecuentes en aquella centuria y condicionaban la finalización de tales obras. Por otra parte, un siglo después de aquel comienzo, ha compartido la política rehabilitadora de reconstrucciones y reinaguraciones llevada a cabo por el ministerio de Obras Públicas y otras instituciones de una importantísima serie de nuestros teatros decimonónicos. Los planos del exterior del llamado Teatro Falla permiten apreciar la relectura del estilo árabe, pero es en su interior donde el lenguaje artístico es realmente polisémico y particularmente en el “cielo” de la sala teatral.

En resumen, las incidencias de los lenguajes artísticos de génesis no occidental como el árabe tienen, en algunos de nuestros teatros decimonónicos, una proyección relacionada con el recurso decorativo de su interior. Es precisamente la creación de ese espacio la que había roto con una de las características de la concepción clásica del teatro grecorromano al aire libre. En consecuencia la evolución de su misma historia es la que le permite tomar los préstamos de los otros estilos y aplicarlos a la decoración más al gusto de la sociedad de la época; su lector plástico será el arquitecto o el pintor que se ocupe del diseño.

⁸ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Op. cit.*, pág. 237.

¹⁰ CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón: *Juan de la Vega. La Arquitectura gaditana del siglo XIX*. Colegio de Arquitectos de Andalucía occidental, Cádiz, 1992. MORENO CRIADO, Ricardo: *Los Teatros de Cádiz*. Gráficas del exportador Caracuel, Jerez, 1975.

⁹ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Op. cit.*, pág. 139.

PINTURA DE ESCENA: MANIFESTACIONES EXÓTICAS

Dentro de este apartado se intenta esbozar unas líneas de un tema tan amplio como interesante. El abanico temático parte, como se ha expuesto al principio de los asuntos dramáticos clásicos, y abarca en su evolución a todos los géneros literarios teatrales. La puesta en escena pone de manifiesto por un lado, el objeto de su naturaleza como fusión entre lo óptico y lo plástico, y por otro la influencia de los prestamos e influjos del arte. El pluralismo lingüístico y tipológico del siglo XIX subyace en la pintura realizada para la escena no sólo, porque supone la libertad del artista en el recurso a cualquier motivo decorativo ficticio o real, sino que también incluye la arquitectura como cita visual de los estilos llamados exóticos en contraposición a lo clásico.

La proyección del género literario teatral depende en primer lugar del texto y de las acotaciones establecidas por el autor para su puesta en escena. Sin embargo, tal puesta en escena requiere un análisis de conjunto, debido a la singularidad de la obra que se pretende representar, según se trate de drama, comedia, ópera etc., pues en cada uno de los géneros subyace la construcción de unos decorados, que muestren tanto la esencia de la obra como su verosimilitud escénica. El sistema de representación se plantea a partir del traslado a escena y se resuelve como una conjunción de forma, función y significado teatral.

En este contexto se da una clara imbricación con el lenguaje pictórico. Su traslado al cuadro escénico obliga al pintor decorador a considerar la distancia entre el ojo del espectador y el objeto representado y también a plantear un especial dominio de la perspectiva y del color. Aunque tales premisas se hallan conceptualmente en la pintura, en la pensada para el teatro se complican debido a la disposición de los espectadores en la sala y al ángulo visual del escenario. El soporte de dicha pintura se halla en una serie de piezas móviles que van desde los telones a bastidores y bambalinas. Son necesarios en las composiciones de interior o de exteriores, que crean un espacio, una atmósfera o un ambiente para que parezcan naturales. Aquella conexión se une a

su vez con la maquinaria del palcoscenio para crear la verosimilitud del marco. Otro elemento igualmente importante se centra en el dominio de la luz¹¹ y del color, pues permite mostrar el ambiente requerido a cada una de las escenas como el tiempo en que tiene lugar la acción. Además de aplicación de una fórmula de la expresión artística la pintura de escena tiene que evocar, sugerir y encantar a los espectadores.

Los encargados de la puesta en escena, el director y el pintor de decorados cuentan con el libreto que les permite establecer cada una de las valoraciones, que dependen a su vez de la simbiosis entre el texto y el lenguaje pictórico que tal obra teatral necesita para su puesta en escena. En este contexto se unifica tanto el decorado pictórico como el vestuario y la maquinaria escénica. Pero el texto escrito en un momento determinado incluye lógicamente la lectura del tema y de la época pero a su vez se puede decir que es algo atemporal pues cada nueva representación la vivifica y la recrea. Por otra parte, la elección de algunos ejemplos del género lírico teatral no es aleatoria, sino que deriva de la singular utilización de algunos de los estilos artísticos no clásicos.

Entre los numerosos compositores de óperas, que realizaron sus creaciones entre los últimos años del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siguiente hay que mencionar a Étienne Méhul. Una de sus obras maestras es *Joseph* (1807), su autor se basaba en uno de los temas de la Biblia como fuente y argumento de su ópera, en la línea iniciada por Montéclair en su *Jepté* (1732) y que también retomó el también francés, Saint-Saëns en su ópera *Samson et Dalila* (1877). Todas ellas requerían un lenguaje fastuoso y lleno de exotismo debido a los lugares en que se establece y se desarrolla la acción dramática.

¹¹ La problemática a resolver por los pintores de decorados del periodo barroco no partía únicamente del dibujo en perspectiva sino también del débil alumbrado de las velas en el escenario, por ello tenían que jugar con el sistema de contrastes, aclarando los reflejos derivados de las sombras y oscureciendo los contornos, con lo que se conseguía la verosimilitud del efecto. Tal circunstancia se estableció con una nueva aportación, que distingue claramente a la tipología teatral moderna, resuelta a partir del desnivel del escenario, más alto en el fondo que en el proscenio, produciendo la sensación de una mayor profundidad. Una vez establecido tal estudio las mejoras en la iluminación estuvieron marcadas por la luz a gas y por la eléctrica.

La ópera *Fernand Cortez* (1809), compuesta por Gaspare Spontini para París, también tiene en su tema la recurrencia a ese lenguaje exótico, que se traslada a los decorados para dar color y forma plástica al argumento. Esta obra, además de disponer de su base decorativa azteca buscando la verosimilitud del tema, es una ópera de gran aparato escénico. Pues el espectáculo estaba pensado para alcanzar niveles realmente asombrosos como “una carga de caballería”¹². Tal recurso no solamente se convertía en imagen sino que era la descripción central y real de la acción de la conquista de los españoles.

Por otra parte, y a pesar de la importancia de las obras de nuestros grandes dramaturgos decimonónicos, y las explicativas acotaciones para su traslado a escena, como en *Don Álvaro o la fuerza del sino* escrita por el Duque de Rivas¹³, y puesta en escena el año 1835 en el Teatro del Príncipe de Madrid, a continuación se van a exponer otros ejemplos “exóticos” de pintura de escena para mantener la coherencia del tema dentro de una plástica cercana al lenguaje artístico oriental y trasladado a la ópera. Dicho género teatral será en el siglo XIX ópera romántica, historicista, orientalista etc. El compositor de este género

lírico además de sus cualidades para crear el drama musical elegía el texto. Pero no era ajeno a la demanda y a la moda de unos temas románticos sobre los ya tratados de argumento clásico.

Un ejemplo de la transformación de la ópera seria en gran ópera se halla en la dimensión más importante de participación de los coros y la orquesta. Como sucede en el coro de los esclavos de *Nabuco*, obra que Giuseppe Verdi¹⁴ compuso en el año 1842, tres años después era conocida en París y en Londres, siendo estrenada el año 1853 en el Teatro Real de Madrid. La interpretación escenográfica de esta obra de gran aparato se halla en las decoraciones pintadas, que con todo lujo de detalles muestran los elementos artísticos del arte babilónico. En el centro se dispone una figura de grandes proporciones en la línea del retrato de Asurnasirpal II. De apariencia rígida y maciza en la que subyace la plástica artística de los asirios con una lectura de un poder dominante. Los laterales muestran referencias claras respecto a los temas de la Puerta de Istar del palacio de Babilonia con la relevancia de las figuraciones de los exóticos animales en relieve.

Giuseppe Verdi también compuso la ópera *Aida* pero las circunstancias del encargo de tal creación ha estado durante algún tiempo rodeada de una leyenda. “No se compuso para la inauguración del Canal de Suez, ni para la del Teatro de la Ópera de El Cairo; fue encargada, en cambio, por el jedive de Egipto en 1870 y después de muchas dificultades y retrasos el estreno se celebró en el nuevo teatro de El Cairo el 24 de diciembre de 1871”¹⁵. Un año después se presenta en Milán con un monumental montaje escénico (Fig.

¹² ORREY, Leslie: *La Ópera*. Ed. Destino, Barcelona, 1993. “En *Fernand Cortez*, por ejemplo (el tema había sido sugerido por Napoleón, que al parecer imaginaba que una ópera sobre la conquista de México podría de alguna manera reconciliar al pueblo francés con la campaña española) nos encontramos por primera vez un intento de tratar de manera realista un asunto histórico... los decorados fueron contruidos con cierta atención a la credibilidad topográfica y se hizo un esfuerzo excepcional en el vestuario para distinguir entre los uniformes de los españoles y la vestimenta de los guerreros mexicanos”. Págs. 122-124.

¹³ ARIAS DE COSSIO, Ana María: *Dos siglos de Escenografía en Madrid*. Ed. Mondadori, Madrid, 1991, pág. 81. Dentro de las connotaciones personales del Duque de Rivas, destaca por su relación con la escena su faceta de pintor “no me parece menos cierto que la práctica de la pintura, con todos los defectos que pueden ponerse, le acostumbró a mirar como pintor, a ver en el entorno una composición, algo que apuntó, aunque muy de pasada, Azorín, pero que me parece una afirmación muy válida: “...su obra literaria es la de un pintor...” porque las acotaciones del *Don Álvaro* no pueden explicarse sin ese saber mirar como pintor, y creo que en ellas hemos de saludar un concepto nuevo en la pintura de escena, el mismo que encarna *Don Álvaro* como obra literaria que —como tantas veces se ha repetido— significa el triunfo del Romanticismo. Ese concepto nuevo a que antes he aludido se refiere, en primer lugar, al paisaje en el que deben situarse las escenas, las indicaciones del dramaturgo tienen tal fuerza plástica que parece difícil separar la pluma del pincel”.

¹⁴ ORREY, Leslie: *La Ópera*. Ed. Destino, Barcelona, 1993, pág. 144. “Durante ese período de negra desesperación (en el año 1840 murió su esposa y anteriormente sus hijos) le apoyó y animó Bartolomeo Merelli, el empresario del teatro de La Scala de Milán, quien le ofreció el primer contrato. Fue Merelli el que le convenció para que volviese a componer; el resultado fue *Nabuco* (1842), que le procuró un rápido reconocimiento”.

¹⁵ ORREY, Leslie: *Ob. cit.*, págs. 147-148. “El relato combinaba las cualidades más queridas de Verdi —amor, patriotismo, devoción, constancia y valor— y reaccionó ante ello con la partitura más cálida y satisfactoria que había compuesto hasta entonces... En grandeza de concepción y magnificencia de escenificación, superó a *Un Ballo in maschera* y *Don Carlo*; funde solistas, coro, orquesta, ballet, decorado e iluminación en una triunfante sublimación, una rica amalgama de gran ópera francesa con drama musical italiano”.

5). Se trata de una magnífica muestra del lenguaje plástico del arte egipcio, pues se unen en un mismo cuadro su arquitectura, escultura y pintura. Tal composición parece recoger la gigantesca y monumental arquitectura de los templos egipcios en los que se disponían colosales columnas con capiteles inspirados en la naturaleza. A esto se une el cuerpo central que sirve de soporte a la escultura dominada iconográficamente por la característica rigidez y ley de la frontalidad de dicho arte. Además, la decoración en su faceta pictórica cubre muros y columnas. El resultado del traslado a la escena recoge tanto lo singular como lo particular del arte egipcio dentro de una lectura subjetiva, romántica y en esencia escénica.

En síntesis, la vitalidad del género literario teatral radica, además de por sus connotaciones y las especiales consideraciones implícitas, en el hecho de redescubrirlo. Se trata pues de algo vivo sujeto a veces a las modas pero en

esencia es algo atemporal. Su soporte escrito permite trasladarlo a la escena en cualquier época y lugar. Por otra parte el arte de la pintura de los decorados teatrales, además de establecer el grado de equilibrio en la composición, requiere una imaginación unida al sentido de la visión del argumento en sus particularidades y en su conjunto. El gran artífice es el pintor decorador o escenógrafo, que con esa pintura "ilusionista" describe la naturaleza, el jardín, los subterráneos, los castillos, las cárceles, los palacios, las estancias y en síntesis todos los ambientes y monumentos relacionados con el asunto teatral para su puesta en escena. Sin embargo, el carácter ciertamente efímero de tales pinturas hace que sea, bastante difícil contar con una imagen gráfica de tan densa obra. No obstante, además de la bibliografía específica, los periódicos de la época son una fuente de extraordinario interés para su estudio.

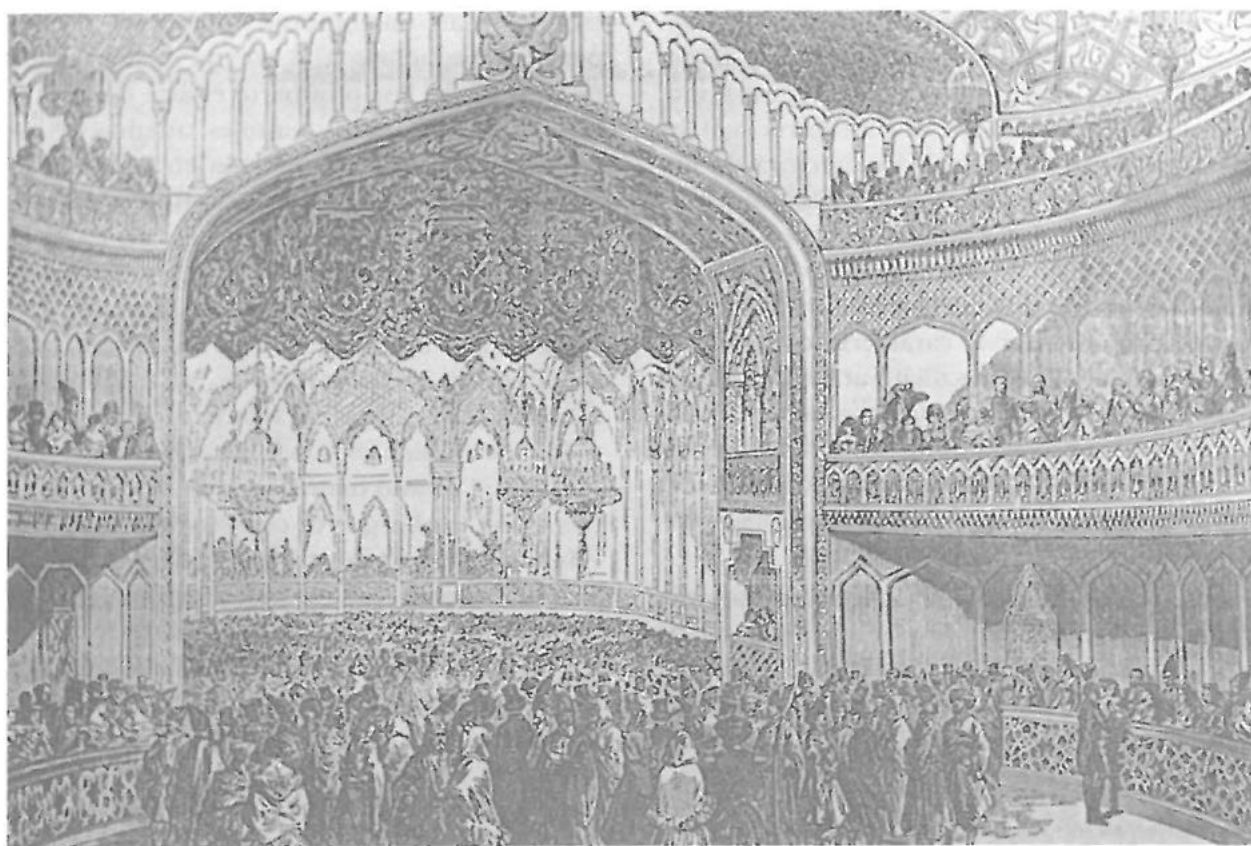


Fig. 1. Interior del Teatro Tiflis (Georgia), por Mr. Herbes. *La Ilustración. Periódico Universal*, tomo IV, 1853, pág. 20.



Fig. 2. Interior del Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero. Madrid. Agustín Ortiz de Villajos. Publicado por Pedro Navascués en su *Arquitectura española (1808-1914)*, pág. 335.

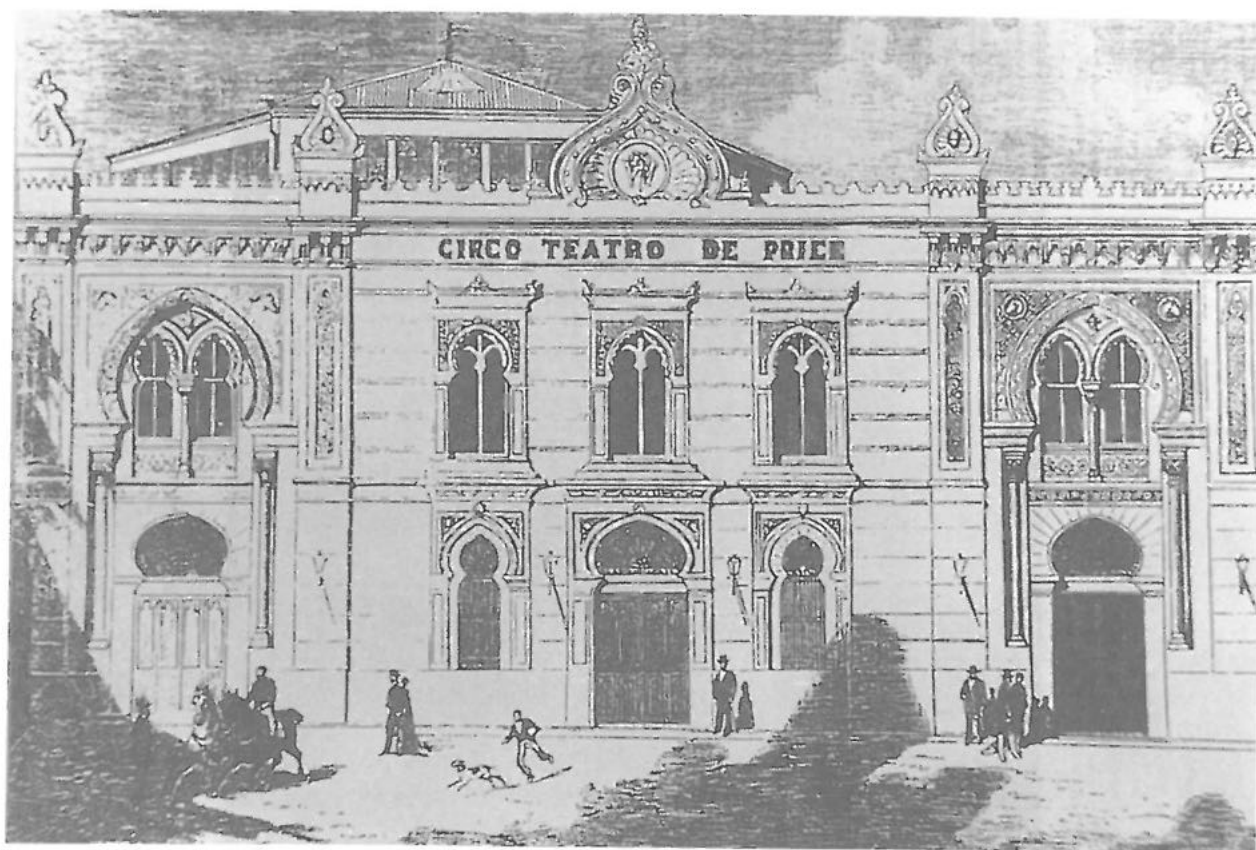


Fig. 3. Fachada del Teatro Circo Price. Madrid. Ortiz de Villajos. Publicado por Pedro Navascués en su *Arquitectura española (1808-1914)*, pág. 436.

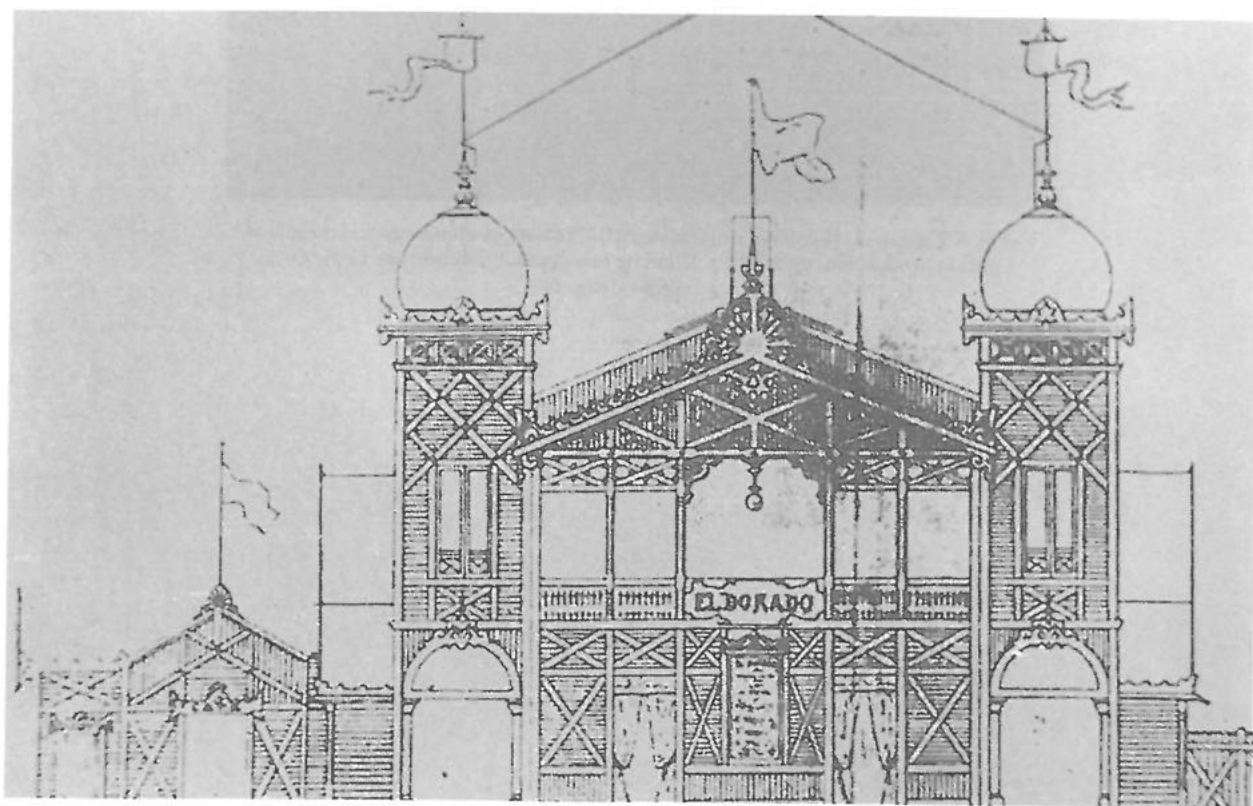


Fig. 4. Fachada del Teatro Eldorado. Madrid. José López Sallaberry. Publicado por Ángel Luis Fernández en su *Arquitectura Teatral en Madrid*, pág. 137.

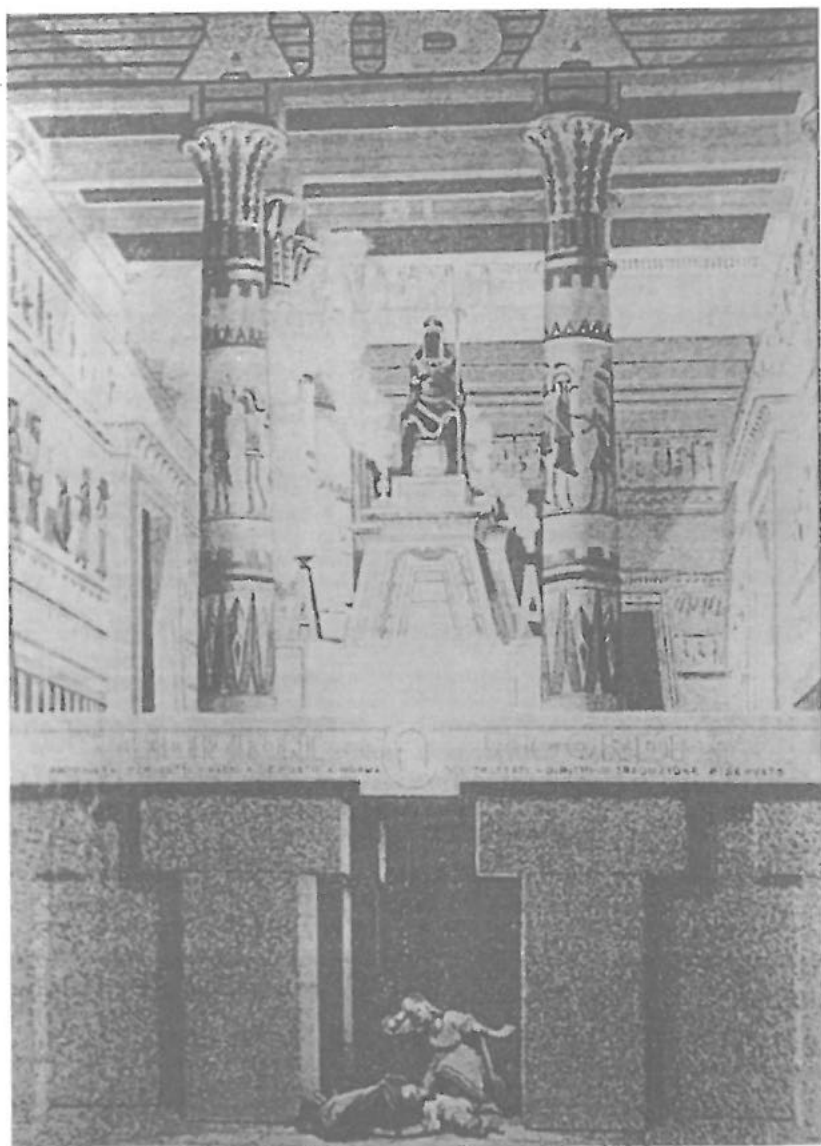


Fig. 5. Portada de la edición original de AIDA, basada en el montaje del escenario para la producción, en 1872, en Milán de esta ópera. Publicada por Leslie Orrey en *La Ópera*, pág. 149.

*La introducción de modelos historicistas en el Marruecos precolonial.
Arquitectura franciscana en Tánger*

ANTONIO BRAVO NIETO

*Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte*

LOS FRANCISCANOS EN MARRUECOS

A lo largo de la historia, la iglesia católica siempre ha estado muy vinculada a la génesis de ciertas tipologías y a la difusión de modelos formales por diversas partes del mundo. Por esta razón, algunas órdenes regulares durante buena parte del Renacimiento y Barroco actuaron como un eficaz vehículo de transmisión de formas y tipologías arquitectónicas generadas por sus propios miembros que asumían la función de arquitectos que desarrollaron estos programas.

A pesar de lo que pudiera pensarse, la Desamortización española del siglo XIX con la consecuente pérdida de relevancia (o incluso desaparición) de ciertas órdenes religiosas, no representó un corte drástico en esta trayectoria. Es así que después de la "Restauración" de alguna de ellas, en el reinicio de sus tareas eclesíásticas volveremos a encontrar unos sistemas de organización y actuación que hundían sus raíces en soluciones ampliamente ensayadas en el pasado. Y esto lo constatamos por ejemplo en la aparición de frailes arquitectos sobre los que recaería el desarrollo de los distintos programas constructivos que cada orden regular debía llevar a cabo. En concreto, este sistema de trabajo, que nos recuerda la forma de estructurar algunas de las misiones hispanoamericanas de la edad moderna, se nos mues-

tra con total claridad en la expansión de los franciscanos por Marruecos en la segunda mitad del siglo XIX.

Comúnmente se admite la fecha de 1913 como el inicio de la acción española en el norte de África, por ser éste el año en el que se instaura el Protectorado sobre el Marruecos Jalifiano con capitalidad en Tetuán y el francés con sede en Rabat. Y si es cierto que fue entonces cuando se materializaron las estructuras administrativas españolas de control político y militar sobre parte de este país, también es evidente que con anterioridad otros organismos e instituciones ya se habían implantado en la zona, caso de la red de misiones franciscanas erigidas en ocho de las principales ciudades marroquíes.

Con una dilatada obra y permanencia en el Imperio de Marruecos¹, la Orden Franciscana había arrastrado una difícil situación durante la primera mitad del siglo XIX y por diversas razones en 1850 solo existía un fraile en todo el país, concretamente en la ciudad de Tánger. Esta realidad motivó una reacción de las

¹ La iglesia católica fue institucionalizada en Marruecos por el Papa Honorio III en 1225, nombrándose un Dominicano como obispo de Marrakech y un Franciscano obispo de Fez, bajo la dependencia del Arzobispo de Toledo, permaneciendo esta situación hasta el siglo XVII. (Ramón Lourido, 1993 a; p. 77 y 92). Históricamente, fueron los franciscanos los que estuvieron a cargo de las Misiones de Marruecos hasta nuestros días.

jerarquías franciscanas en España y se solicitó al Gobierno la apertura de una escuela de misiones para formar religiosos que pudieran realizar exclusivamente su trabajo en Palestina (Tierra Santa) y en Marruecos. Esta inquietud se materializó en 1856 al inaugurarse la Escuela Misionera de Priego (Cuenca) destinada a formar a frailes que pudieran desarrollar su trabajo en estos ámbitos extraeuropeos².

Procedentes de este centro, llegaron a Tánger en 1859 cinco religiosos que serían los que iniciaron los trabajos de la reorganización franciscana en Marruecos a través de una lenta pero continua política de reconstrucción de las misiones, al frente de las cuales se situaría el padre José Lerchundi. El estudio de este personaje histórico es imprescindible para entender buena parte de la historia del Marruecos precolonial clarificando las variadas (y a veces contradictorias) posturas desde las que occidente podía entenderse (o enfrentarse) con Marruecos. No hay que olvidar que los trabajos pastorales de los religiosos franciscanos se centraban única y exclusivamente en la atención evangélica de la población cristiana residente, pero que tenían terminantemente prohibido realizar proselitismo alguno sobre los musulmanes.

La tarea de Lerchundi siempre fue difícil: por un lado buscar una línea de compenetración con el pueblo árabe donde asentaba sus misiones, basada en el conocimiento de la lengua, costumbres e incluso aspiraciones políticas (véase en este sentido la consideración "Reformista" atribuida con razón al padre Lerchundi por investigadores como Ramón Lourido (1996 b) o Mohammed Ibn Azzuz Hakim, (1996); pero por otro lado tampoco podía olvidarse el origen español (europeo) de la estructura religiosa franciscana, así como la ineludible identificación con la colonia hispana de Tánger³. Si la primera preocupación le

impelía a deplorar la intervención colonial más dura sobre el país, a criticar incluso la intromisión política o militar sobre el Imperio, la segunda no podía por menos que situarla muy cerca de las aspiraciones de muchos de los españoles que se asentaban sobre tierra marroquí. Es aquí donde surge las ideas de "modernización", reforma y progreso de Marruecos desde sus propias instancias, como salida intermedia a la acción colonial más dura propugnada por el capitalismo.

Que los intereses de franciscanos y autoridades consulares españolas en el Marruecos precolonial estuvieron a veces enfrentados es algo evidente, y nos puede servir como ejemplo (tan anecdótico como significativo) el conflicto derivado por la negativa de los franciscanos de colocar escudos nacionales en el frontispicio de las escuelas que ellos regentaban en Tánger⁴.

Por tanto, podríamos concluir este primer esbozo explicativo señalando que si la instauración de las misiones franciscanas va a estar ligada a la expansión europea por África, formando parte su desarrollo de una estructura histórica muy determinada por la irrupción capitalista-imperialista en Marruecos, por otro lado tanto su génesis como evolución posterior se mostrarán con cierta independencia y con criterios de actuación propios, trabajando con autonomía respecto a las autoridades administrativas españolas.

Con todo, el ambiguo contexto regional a finales del siglo XIX, la inestabilidad política de un Imperio en el que varios países europeos pensaban intervenir política y militarmente, llevaban en 1886 a afirmar a un diputado español liberal (anticlerical) que los franciscanos (en Marruecos) realizaban un gran servicio al país manteniendo la escasa influencia hispana en la región: "penetran en las ciudades imperiales, se entienden con los ministros del sultán, y son a un mismo tiempo, interpretes, diplomáticos y evangelizadores", "ellos sirven de intermediarios entre los embajadores marroquíes y nuestros gobernantes"⁵.

² Este Colegio se trasladó a Santiago de Compostela en octubre de 1862 (Gaspar Calvo Moralejo, 1996), y también se crearía un segundo centro en Chipiona "Nuevo Colegio de Misiones para Tierra Santa y Marruecos de Nuestra Señora de Regla" en septiembre de 1882.

³ Como ejemplo, podríamos señalar la población católica de Tánger: en 1876 era de 645 personas, en 1888, 1.400, en 1895, 5.000 y en 1915, la cifra se elevaba a 14.000 (Ramón Lourido y Bertrand Couturier, 1993; p. 145). Entre ellos se constaban españoles (sector mayoritario), franceses, italianos, portugueses, etc.

⁴ RAMÓN LOURIDO, 1993 b; p. 129.

⁵ *El Eco Franciscano*. 1886-1887; p. 191.

ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS FRANCISCANOS

Tanto el padre José Lerchundi (1880 a 1896), como su sucesor en la Prefectura Apostólica situada en Tánger, padre Francisco María Cervera (1896 a 1926, elevado al rango de Vicario Apostólico en 1908 por el papa Pío X) fueron los responsables de organizar la estructura de las misiones franciscanas en Marruecos.

Durante la época del primero como Prefecto, la situación del Imperio no ofreció excesivas facilidades a esta política de construcción, ya que los recelos por parte de los musulmanes (e incluso de los propietarios judíos) afloraban continuamente cada vez que los franciscanos intentaban construir (a veces reconstruir) las misiones e iglesias en algunas de sus ciudades. Suspicias de todo tipo estuvieron en la base de cada intento: negativas a alquilar locales a los religiosos, elevación brutal de los alquileres o del valor de los solares al conocer su destino, problemas para encontrar incluso operarios y materiales de construcción, etc. Sin embargo, estos obstáculos no impidieron la tenaz decisión de instalar una estructura de edificaciones que se distribuyó por diversas ciudades marroquíes por entonces accesibles a los europeos, y que tenía su centro en la capital diplomática del Imperio, Tánger. Esta ciudad llegaría a contar con el tiempo con diversas construcciones franciscanas: una catedral, iglesias, escuelas, hospital y barriada para pobres, así como diversas iglesias-misiones y escuelas en las ciudades de Tetuán, Larache, Safi, Mazagán (actual El Jadida), Mogador (actual Essaouira), Rabat y Casablanca.

Estas misiones se instalaban en ciudades marroquíes de la costa Atlántica (salvo Tetuán), muy vinculadas al comercio internacional, lo que permitía la existencia de colonias europeas de mayor o menor importancia, para cuyo servicio eran realmente construidos los edificios religiosos, pero cuando la finalidad de las arquitecturas era subsanar necesidades docentes o sanitarias, la población marroquí también disfrutaba de su uso.

La Orden Franciscana como estructura autónoma e independiente en Marruecos, siempre intentó utilizar sus propios medios a la hora de ejecutar obras y construcciones. Esta rea-

lidad conduciría a la especialización de algunos de sus frailes para la realización de los distintos proyectos de arquitectura y para la dirección de las obras (también en la ejecución de elementos litúrgicos como retablos e incluso tallando la imaginería). Así, conocemos la existencia de al menos tres "frailes arquitectos" en el período de corre de 1859 a 1913: Antonio Alcayne, José Rodríguez Enríquez y Francisco Serra.

El primero de ellos era un "donado", no propiamente religioso franciscano sino vinculado ritualmente a la orden con hábito y con compromiso de servirla. Antonio Alcayne (siempre denominado hermano en las referencias documentales) se nos muestra más veces como el realizador de los planos que como director de las obras, algunas de las cuales las llevaba directamente Fray José Rodríguez. Su obra, de cierta amplitud, se restringe a la ciudad de Tánger y formalmente se nos manifiesta como buen conocedor de los lenguajes artísticos, tanto del neoárabe que despliega en su primer proyecto de Hospital Español, como los historicistas neogóticos y eclécticos de sus construcciones religiosas. Cronológicamente su trabajo se despliega entre 1881 y 1895, situándose entre 1885 y 1888 sus años centrales. En 1887 incluso fue requerida su colaboración por el ministro español Moret para intentar restaurar el antiguo muelle ingles de Tánger volado en 1684, pero el padre Lerchundi no lo autorizó⁶. La formación de Alcayne nos lo sitúa como uno de los maestros de obras con amplios y sólidos conocimientos de arquitectura que trabajaban durante esta época en esta capital diplomática.

Fray José Rodríguez Enríquez, religioso lego, trabajó directamente con Antonio Alcayne dirigiendo algunas de las obras que éste último proyectara, caso del complejo de hospital, casas baratas y escuelas de Tánger. Su trabajo se inició en torno a 1886, prolongándose hasta 1893, y comprendía tanto la dirección técnica de las construcciones como los trabajos de carpintería e imaginería (fue director del taller de carpintería de la misión). Su obra se despliega entre las ciudades de Tánger, Casablanca, Mogador y Safi. Rodríguez era más

⁶ RAMÓN LOURIDO, 1996 b; p. 658.

bien la persona encargada de vigilar y dirigir los trabajos, al mismo tiempo que a él se debía el acabado artesanal de muchos de los trabajos de arquitectura, fachadas y elementos decorativos de los edificios.

Por último, Fray Francisco Serra (Fig. 1) (nacido en 1866 y procedente de la Comisaría de Nuestra Señora de Regla, Chipiona), fue discípulo del anterior, iniciando su trabajo en Marruecos en el año 1897, prolongándose hasta finales de los años veinte; su obra, muy amplia, ocupa construcciones tanto anteriores como posteriores a la instauración del Protectorado sobre Marruecos, ocupándonos aquí solo de las primeras. La obra de Francisco Serra se despliega entre las ciudades de Tánger, Mazagán y Safi, aunque si comprendiéramos las posteriores a 1913 abarcaría las poblaciones de Alcazarquivir, Arcila y Villa Nador. Arquitectónicamente se nos muestra muy ecléctico, alterando los lenguajes historicistas hacia cierta simplificación y depuración ornamental.

LAS MISIONES FRANCISCANAS EN TÁNGER

Una de las principales características de esta arquitectura que estamos analizando, es su inserción sobre el tejido urbano tradicional de las ciudades marroquíes, principalmente realizadas en las antiguas medinas o en sectores extramuros y a las afueras de la ciudad⁷, caso de la barriada de San Francisco en Tánger. La planificación urbana colonial que se inicia posteriormente ya se encontró con estas edificaciones en un estado muy avanzado de consolidación, por lo que en algunas ocasiones la gravitación del centro de importancia desde la medina al ensanche europeo exigió la paralela construcción de otras iglesias en los nuevos barrios.

Tánger era el centro de las misiones franciscanas en Marruecos, y en esta capital fue donde se realizaron las obras más significativas y de más envergadura. Los primeros datos nos conducen a la utilización de un viejo edificio en la medina que fue adaptado para iglesia, pero ya para 1872 se pensaba realizar un proyecto para erigir un templo de cierta enti-

dad. Para ello se había comprado el edificio del antiguo consulado sueco y se encargó al arquitecto Álvaro Rosell que realizara la propuesta de una nueva misión e iglesia; el proyecto de Rosell presentaba un templo de una sola nave con bóveda, así como una espaciosa casa-misión que era la que daba fachada a la calle; la iglesia realmente era un edificio integrado dentro de la manzana, no significándose públicamente al exterior⁸.

Este proyecto fue desechado, y un nuevo arquitecto Manuel Aníbal Álvarez fue la persona que realizó el proyecto definitivo costeado por el Gobierno Español y los fondos de la Obra Pía, hecho que nos explica el encargo a este prestigioso arquitecto⁹, cuyas obras con dirección del hermano Antonio Alcayne se iniciaron en octubre de 1880 culminando un año después. Aníbal Álvarez también concebía una iglesia de nave única con bóveda y cúpula en el ábside sobre pechinas, pero a diferencia del proyecto anterior sí presentaba fachada a la calle. Iglesia de estilo árabe mudéjar, en su fachada integraba el arco apuntado con alfiz de sebka y dos ventanas bíforas con arco de herradura, enmarcados en otro arco. El hastial remataba en un pequeño campanario que posteriormente fue eliminado cuando se realizó una torre-campanario nueva de gran empaque¹⁰. La construcción de la torre campanario puede estar relacionada con la instalación de un reloj público en la misión (1893-1894) o con obras realizadas en 1905. Puesta bajo la advocación de la Purísima Concepción, este templo fue hasta la construcción de la catedral, el principal edificio religioso católico de la ciudad, y su torre un hito visual permanente de su estructura urbana antigua (Fig. 2).

Junto a la iglesia, y formando un único conjunto aparecía la misión franciscana cuya fachada era de una mayor sobriedad, delatando más la estructura del antiguo consulado sueco, y donde ya estaban instalados los frailes antes de finalizarse las obras.

Pero el crecimiento de la ciudad exigía nuevos templos y también a instancias del pa-

⁷ Véase otro tipo de construcciones españolas en estos sectores urbanos en Antonio Bravo (1993); p. 161 a 162.

⁸ Pudimos consultar los planos que citamos a continuación del AMT, gracias a la cortesía del padre Ramón Lourido.

⁹ Proyecto de Iglesia para Tánger, sin fecha, AMT.

¹⁰ CARBONERO Y SOL MERÁS, 1881; p. 507-508.

dre Lerchundi se realizó la pequeña iglesia de San Juan, en la zona de Tánger denominada "El Monte", que se inauguró el 24 de junio de 1882 con proyecto de Antonio Alcayne.

Por otra parte, los intereses franciscanos en la ciudad también se dirigían a otros ámbitos de necesidades, caso de las vinculadas a la salubridad e higiene. Por esta razón, ya crearon en 1881 una especie de casa abrigo para enfermos españoles en la Alcazaba, de reducidas proporciones¹¹. La necesidad de contar con un edificio de más envergadura determinó el encargo a Antonio Alcayne de un primer proyecto para hospital que firmó en 1883¹²; de una planta, era un pequeño edificio con varias habitaciones y una vistosa fachada neoárabe, que nunca llegó a ejecutarse.

El mismo Antonio Alcayne realizó un nuevo proyecto de Hospital Español de más envergadura en mayo de 1886¹³; contaba con dos plantas y varias naves, disponía de oratorio, celdas para los terciarios, habitaciones para los enfermos particulares y cuatro salas. La dirección y el seguimiento de las obras las llevó a cabo el religioso lego Fray José Rodríguez, al que se atribuyen los elementos decorativos, sobre todo la fachada y puerta principal entre pilastras cajeadas, descrita en la época como "obra de arte"¹⁴. La intervención de Fray José Rodríguez confirió al proyecto un mayor eclecticismo, despegándose totalmente de cualquier referencia neogotista. Sus obras se iniciaron en mayo de 1887 y fueron terminadas en noviembre de 1888, extramuros de la ciudad en el denominado barrio de San Francisco; para su construcción, el padre Lerchundi donó al estado el terreno, el proyecto, la dirección de las obras y una cuarta parte del coste procedente de la venta del antiguo conventillo ya abandonado de la medina (Fig. 3).

Antonio Alcayne en el mismo proyecto de 1886 comprendía también un barrio de casas baratas, que venía a suplir la carencia de vivienda de la población proletaria de origen español que llegaba constantemente a Tánger

sin medios y que no disponía de habitación digna. Este proyecto de barrio obrero fue una de las mayores ilusiones del padre Lerchundi, y al mismo tiempo la que más preocupaciones le reportaría con el tiempo pues fue acusado injustamente por el sector inmobiliario tangerino de intentar enriquecerse a costa de la población obrera (Fig. 4).

El proyecto se desplegaba en el solar comprado por el mismo Lerchundi en el barrio de San Francisco, y comprendía 109 solares para edificar casas de madera, de condiciones modestas pero higiénicas, que adjudicadas a sus inquilinos debían pasar en un plazo de seis años a su propiedad. Solo se hicieron 35 y finalmente fueron demolidas por el padre Cervera¹⁵. Con este proyecto Lerchundi intentó inútilmente enfrentarse al mecanismo especulativo que los propietarios de casas ejercían a través de unos alquileres desproporcionados sobre la población obrera española que se hacinaba en la medina¹⁶.

Las actividades docentes también eran abordadas por los franciscanos. Por estos años se iba sintiendo en Tánger la necesidad de construir una escuela para niñas, lo que genera en 1883 el proyecto de Escuela Católica Española en Tánger, edificio de dos plantas situado en una de las calles que desembocan en el Zoco Chico de la medina, gestionada por las Terciarias Franciscanas¹⁷.

Pero este colegio resultó insuficiente por lo que Antonio Alcayne proyectó y dirigió uno nuevo de tres plantas y mayor envergadura, construido en 1886 cerca del edificio de correos, en un extremo de la ciudad, que comprendía asimismo una capilla y la residencia de las religiosas en la última planta¹⁸.

Existieron otros centros docentes tangerinos promocionados y edificados por los franciscanos, caso del que Antonio Alcayne proyectaba junto al Hospital y Barriada de casas en el barrio de San Francisco en 1886, de dos

¹¹ Véanse los trabajos de RAMÓN LOURIDO, 1996 a, y GASPARD CALVO, 1996.

¹² Planos en el AMT.

¹³ Planos en el AMT.

¹⁴ *El Eco Franciscano*, 1888; p. 265-267.

¹⁵ AMT. Leg. II, C-8-14; véase Ramón Lourido, 1996 b.

¹⁶ "Casas para obreros construidas en Tánger por la Misión Española". *Revista de Geografía Comercial*, t. II. 15 de julio de 1887; p. 372.

¹⁷ MIGUEL VALLECILLO MARTÍN, 1996 a; p. 769: AMT. Leg. XXVI, carp. 3.

¹⁸ *Ibidem*; p. 777. *El Eco Franciscano*, III, 1886-1887; p. 190-191.

plantas y formalmente neogótico (Fig. 4), que derivó finalmente en el Colegio de Segunda Enseñanza San Buenaventura, que se terminaba en 1892. Miguel Vallecillo (1996 a; p. 801) incluso menciona la existencia de los planos de un nuevo colegio presentado por el Marqués de Comillas en 1893, de gran magnitud, cuyas obras nunca empezaron. También existió otro tipo de locales como una Escuela de Artes y Oficios finalizada en 1888 cerca de la barriada de San Francisco, y donde Fray José Rodríguez dirigía el taller de carpintería. Pero la obra de más envergadura dentro de esta tipología serían las escuelas Alfonso XIII de las que hablaremos al final del artículo.

El auge que la población católica iba tomando en la ciudad propició uno de los proyectos más fantásticos pensados nunca para Tánger: el de las misiones católicas realizado por Antonio Gaudí (Fig. 5). La relación de este arquitecto catalán con el norte de Marruecos viene explicada por los intereses comerciales del Marqués de Comillas en las comunicaciones de la capital diplomática del Imperio (a través de la Compañía Transatlántica), y de las inversiones que Claudio López Brú realizó en la ciudad. En torno a estas relaciones y a la vinculación de Gaudí con el cuñado de los Güell, surge la idea de realizar una magna iglesia y edificio de misiones, por lo que una junta de damas intentó reunir fondos para ello potenciando un viaje de Gaudí a Tánger en 1891 así como la posterior elaboración del proyecto entre 1892 y 1893. No es ahora lugar de comentar un proyecto ampliamente difundido y analizado por diversos investigadores, como Tokutoshi Torii (1985), Juan Bassegoda Nonell (1996) o Mustafa Akalay (1992). Realmente lo que nos interesa a nosotros es enmarcar el proyecto de Gaudí junto al resto de la arquitectura franciscana tangerina que se construía por entonces. Es evidente que no se puede realizar ninguna comparación entre obras eclécticas o historicistas realizadas por frailes con conocimientos de arquitectura y la propuesta del genial arquitecto catalán, pero sí deducimos de todo ello dos consecuencias muy significativas: en primer lugar, el proyecto de Gaudí era una propuesta a todas luces idealista y poco acorde con la realidad tangerina; pero en segundo lugar, evidenciaba la

necesidad de construir una nueva iglesia y misión que sustituyese al por entonces ya desbordado templo de la Purísima Concepción y casa-misión de la Medina. También era evidente por otra parte que el emplazamiento de este complejo arquitectónico sería el gran solar situado en la barriada de San Francisco y donde años antes ya se habían construido el Hospital Español, el barrio de obreros y el colegio.

El abandono de la idea de Gaudí, ante la imposibilidad de reunir fondos, se hace ya patente en 1895, fecha en la que de nuevo Antonio Alcayne realiza un proyecto de catedral y convento¹⁹. Este proyecto del ya veterano Alcayne refleja como el padre Lerchundi había desechado completamente la idea gaudiana. Desde entonces, en el mismo lugar donde se había concebido el proyecto anterior, se plantea la construcción definitiva del complejo que la Orden necesitaba en Tánger. La construcción se iba a dilatar unos años hasta que en 1904 Fray Francisco Serra culmina la edificación del Convento del Espíritu Santo, amplio edificio de tres alturas de planta rectangular con claustro de columnas de arco rebajado y detalles neogóticos (Fig. 6). En esa misma fecha se inició la construcción de la catedral, concretamente del ábside, pero las obras quedarían paralizadas, e inacabadas en el período que aquí estudiamos, acumulando posteriormente abundantes e interesantes propuestas, como las de José Blein (1939), José Ochoa Benjumea (1939) o el proyecto definitivo de Martínez Feduchi de los años cincuenta, finalizado curiosamente cuando Marruecos había recobrado su independencia.

Posiblemente este solar en el barrio de San Francisco sea uno de los espacios que más aportaciones proyectuales haya generado en la historia urbana de Tánger, acumulando propuestas de Antonio Alcayne, José Rodríguez, Francisco Serra, Antoni Gaudí, José Blein, José Ochoa y Martínez Feduchi.

Las obras franciscanas seguirían caracterizando buena parte del Tánger del primer decenio del siglo XX. En estos años fue fray Francisco Serra quien se encargaría de pro-

¹⁹ Véase el proyecto de fachada en *La Catedral de Tánger, Breve reseña de su construcción y Dedicación solemne*. Tánger: Imprenta Hispano Árabe, 1962; p. 30.

yectar y dirigir varias construcciones; en 1907 inició una casa-misión con internado e iglesia del Sagrado Corazón de Jesús situada cerca de la Playa, donde posteriormente se edificaría parte del Boulevard. También intervino en las escuelas Alfonso XIII construidas extramuros junto a la medina a través de un donativo del Marqués de Casa Riera con proyecto del arquitecto Francisco Ferreras, designado directamente por el rey Alfonso XIII para este trabajo. Sin embargo, la dirección de las obras fue llevada por el hermano Francisco Serra y la gestión de los dos bloques inaugurados en 1913 recayó de nuevo en esta orden religiosa²⁰. Estas escuelas son dos magníficos edificios eclécticos cuadrangulares de cuatro plantas, y con patio interior al que daban las clases, siendo una de las construcciones de más entidad del Tánger de la época.

Posteriormente, el estado español fue sustituyendo la participación de los franciscanos en las labores educativas y en las sanitarias, apareciendo en el ámbito tangerino un nuevo hospital español (proyecto de los años cuarenta de Ochoa Benjumea y del Servicio de Construcciones Civiles de Tetuán) y unas escuelas graduadas (proyecto de los años treinta de Rafael Bergamín y Blanco Soler), realizados directamente por la Administración Española.

ESCOLIOS

Si como decíamos, 1913 fue la fecha de implantación de los Protectorados Español y Francés sobre Marruecos, también representó el momento en el que la estructura de las misiones franciscanas "colisiona" con el reparto geográfico materializado entre los dos países. Por un lado las misiones de Rabat, Casablanca, Safi, Mazagán y Mogador quedaban incluidas en la zona del Marruecos francés, y por otro, la propia ciudad de Tánger se desvinculaba del Protectorado Español por la implantación de un Estatuto Internacional, controlado principalmente por Francia e Inglaterra.

Por otra parte, podemos afirmar que el círculo litúrgico que se inicia, en su vertiente más simple, en el religioso que viaja por los distintos pueblos de Marruecos con su "male-

ta-altar" (a modo de iglesia simbólica) y que culmina con la compleja edificación de una catedral, encierra una interesante página de la arquitectura llevada a cabo por unos franciscanos que, entre otras muchas cosas, dejaron su huella constructiva en la topografía urbana y arquitectónica de Tánger.

RELACIÓN DE ARQUITECTURAS FRANCISCANAS EN MARRUECOS (1859-1913)

* Tetuán, Iglesia y Misión de la Inmaculada Concepción, 1866.

* Tánger, Proyecto de Iglesia Purísima Concepción, Álvaro Rosell, 1872.

* Tánger, Proyecto de Iglesia Purísima Concepción, M. Aníbal Álvarez, (Antonio Alcayne director obras), 1880-81.

* Tánger, Iglesia San Juan del Monte, Antonio Alcayne, 1882.

* Chipiona (España), Colegio Misiones de Nuestra Sra. De Regla, Antonio Alcayne, 1882.

* Tánger, Escuela de niñas (dos plantas), Antonio Alcayne, 1883.

* Tánger, Nueva Escuela de niñas y residencia hermanas (tres plantas), Antonio Alcayne, 1886.

* Tánger, Hospital Español y escuela de medicina, Antonio Alcayne, (José Rodríguez director obras), 1886-1888.

* Tánger, Escuela segunda enseñanza, Antonio Alcayne, (José Rodríguez director obras), 1886-1888.

* Tánger, Barriada San Francisco y escuela de Artes y Oficios, Antonio Alcayne, (José Rodríguez director obras), 1886-1888.

* Tánger, sugerencia para realizar un proyecto de puerto, Antonio Alcayne, 1887.

* Casablanca, Iglesia misión de San Buena-ventura (y colegio), José Rodríguez, 1889-1891.

* Rabat, obras en la misión, 1891.

* Tánger, inauguración colegio de niños San Buenaventura, (¿Alcayne?), 1892.

* Tánger, proyecto de misión católica, Antonio Gaudí, 1892-1893.

* Tánger, colocación reloj en la iglesia Purísima Concepción, 1892-1893.

²⁰ AGAE. Sc. África, XV-EO/1.

* Safi, Iglesia y escuelas, José Rodríguez, 1892-1893.

* Tánger, proyecto de iglesia y convento, Antonio Alcayne, 1895.

* Mogador, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, José Rodríguez, 1895.

* Chipiona (España), Sanatorio Marítimo Infantil Santa Clara, Francisco Serra, 1897.

* Mazagán, Iglesia y misión de San Antonio, Francisco Serra, 1897-1898.

* Larache, Iglesia de San José, Francisco Serra, 1900-1901.

* Tánger, Convento del Espíritu Santo, Francisco Serra, 1904.

* Tánger, inicio obras catedral (ábside), 1904.

* Safi, obras reforma de la iglesia, Francisco Serra, 1904-1906.

* Tánger, Torre de la Iglesia Purísima Concepción, Francisco Serra, 1905.

* Tánger, Casa misión del Sagrado Corazón, en la Playa, Francisco Serra, 1907.

* Tánger, Escuelas Alfonso XIII, arquitecto Francisco Ferreras, (F. Serra director obras), 1913.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

a) Archivos:

– Archivo de la Misión Católica de Tánger. AMT.

– Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. AGAE. Sc. África.

– Archivo de Asuntos Exteriores. Sc. Obra Pía.

b) Colecciones hemerográficas utilizadas:

– Revista de Geografía Comercial.

– El Eco Franciscano.

– La Cruz.

– Mauritania.

c) Bibliografía utilizada:

AKALAY NASSER, Mustafa. (1992). "Un projet inedit de gaudi: le temple des missions franciscaines de Tánger" *Maroc Europe*, n.º 3. Rabat, 1992; p. 215 a 220.

AZZUZ HAKIM, Mohammed Ibn. (1996). "La figura del Padre Lerchundi en el seno de la sociedad marroquí". En: *Archivo Ibero Americano*, n.º 223-224. Julio-diciembre 1996; p. 487 a 507.

BASSEGODA NONELL, Juan. (1996). "El padre Lerchundi y Antonio Gaudí". En: *Marruecos y el Padre Lerchundi*. Mapfre, 1996; p. 227 y ss.

BRAVO NIETO, Antonio. (1993). "L'architecture coloniale espagnole du XX siècle au Maroc". *Maroc Europe*, n.º 5. Rabat, 1993; p. 156 a 176.

CALVO MORALES, Gaspar. (1996). "El Padre Lerchundi, notas para su biografía". En: *Archivo Ibero Americano*, n.º 223-224. Julio diciembre 1996; p. 509 a 537.

CARBONERO Y SOL MERÁS, León M. "Templo católico en Tánger". *La Cruz*, vol II. 1881; p. 507-508.

LÓPEZ, José María. (1929). *Memoria del Vicariato apostólico Franciscano español de Marruecos con motivo de la exposición de Barcelona, año 1929*. Tánger: Imprenta Hispano Arabiga de la Misión Católica, 1929; 177 p.

LOURIDO DÍAZ, Ramón. (1993 a). "La iglesia en Marruecos del siglo XIII al XIX". En: *El cristianismo en el Norte de África*. Mapfre, 1993; p. 73 a 92.

—, (1993 b). "La nueva imagen de la Iglesia en el Marruecos precolonial". En: *El cristianismo en el Norte de África*. Mapfre, 1993; p. 121 a 164.

—, (1996 a). "Las instituciones médico-sanitarias creadas por iniciativa del Padre Lerchundi". En: *Archivo Ibero Americano*, n.º 223-224. Julio diciembre 1996; p. 599 a 630.

—, (1996 b). "El Padre Lerchundi y las peculiares motivaciones de su acción socio-cultural en Marruecos". En: *Archivo Ibero Americano*, n.º 223-224. Julio diciembre 1996; p. 679 a 726.

LOURIDO DÍAZ, Ramón y COUTURIER, Bertrand. (1993). "La iglesia en Marruecos en la primera mitad del siglo XX". En: *El cristianismo en el Norte de África*. Mapfre, 1993; p. 143 a 164.

TORII, Tokutoshi. (1985). *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Instituto de España, 1985; p. 112 a 114.

VALLECILLO MARTÍN, Miguel. (1996 a). "Actitudes y realizaciones del Padre Lerchundi en el campo educativo". En: *Archivo Ibero Americano*, n.º 223-224. Julio diciembre 1996; p. 757 a 808.

—, (1996 b). "El Padre Lerchundi y los Colegios de Misiones de Santiago y Chipiona". En: *Archivo Ibero Americano*, n.º 223-224. Julio diciembre 1996; p. 809 a 927.

s.a. "El nuevo colegio de Tánger". *El Eco Franciscano*, tomo III. 1886-87; p. 190-191.

s.a. "Casas para obreros construidas en Tánger por la Misión Española". *Revista de Geografía Comercial*, n.º 41. 15 de julio de 1887; p. 372.

s.a. "Escuelas españolas en Marruecos". *Revista de Geografía Comercial*, tomo III. 15 de octubre de 1888; p. 74.

s.a. "El nuevo hospital de Tánger". *El Eco Franciscano*, tomo V. 1888-1889; p. 265 a 267.

s.a. *La Catedral de Tánger. Brevísimas reseña de su construcción y dedicación solemne*. Tánger: Imprenta Hispano Árabe, 1962; 36 p.



Fig. 1. Fr. Francisco Serra.



Fig. 2. Iglesia y Misión Purísima Concepción.



Fig. 3. Hospital Español. Alcayne/Rodríguez.

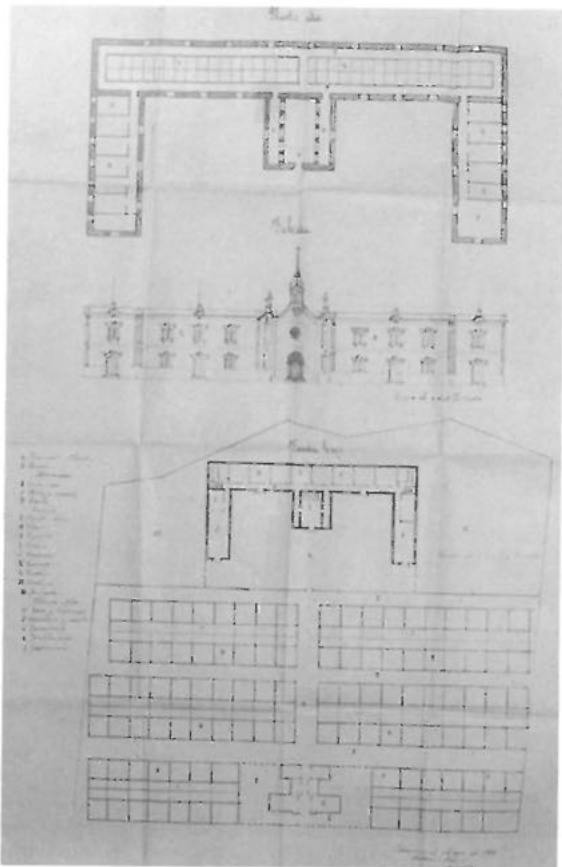


Fig. 4. Proyecto Escuelas, Hospital y Barriada. Alcayne.

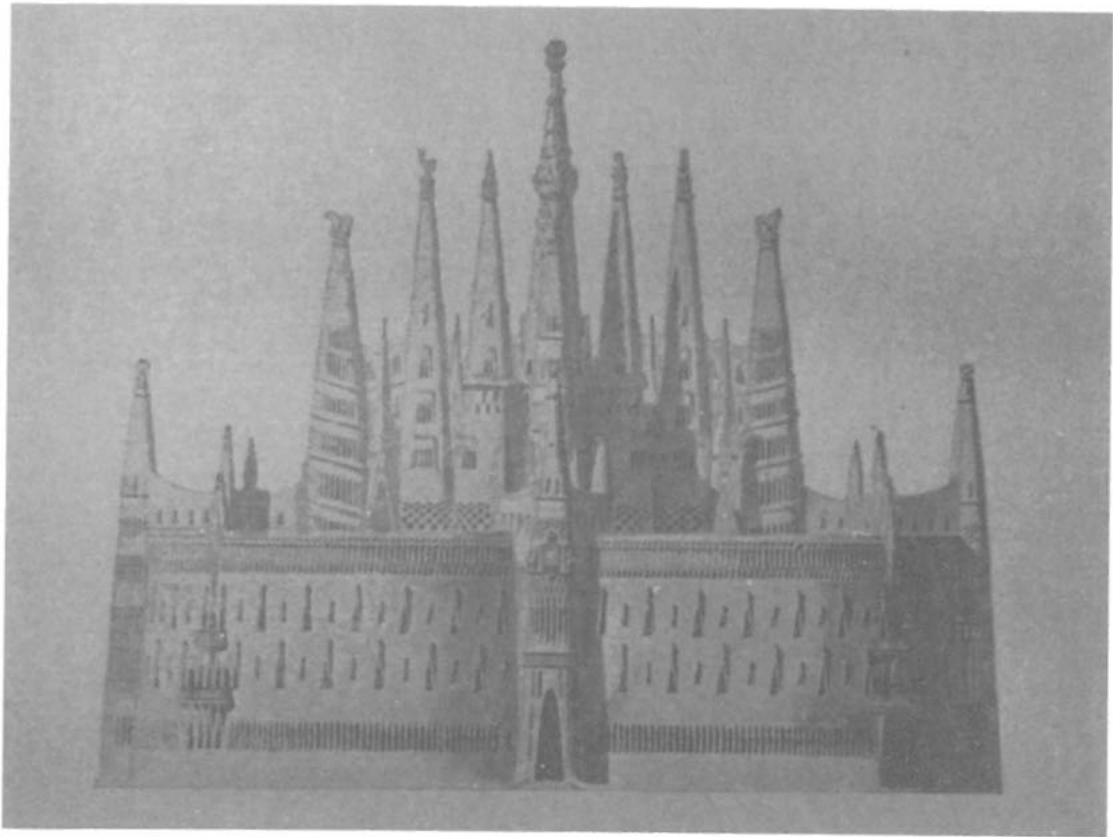


Fig. 5. Proyecto Misiones Franciscanas. Gaudí.

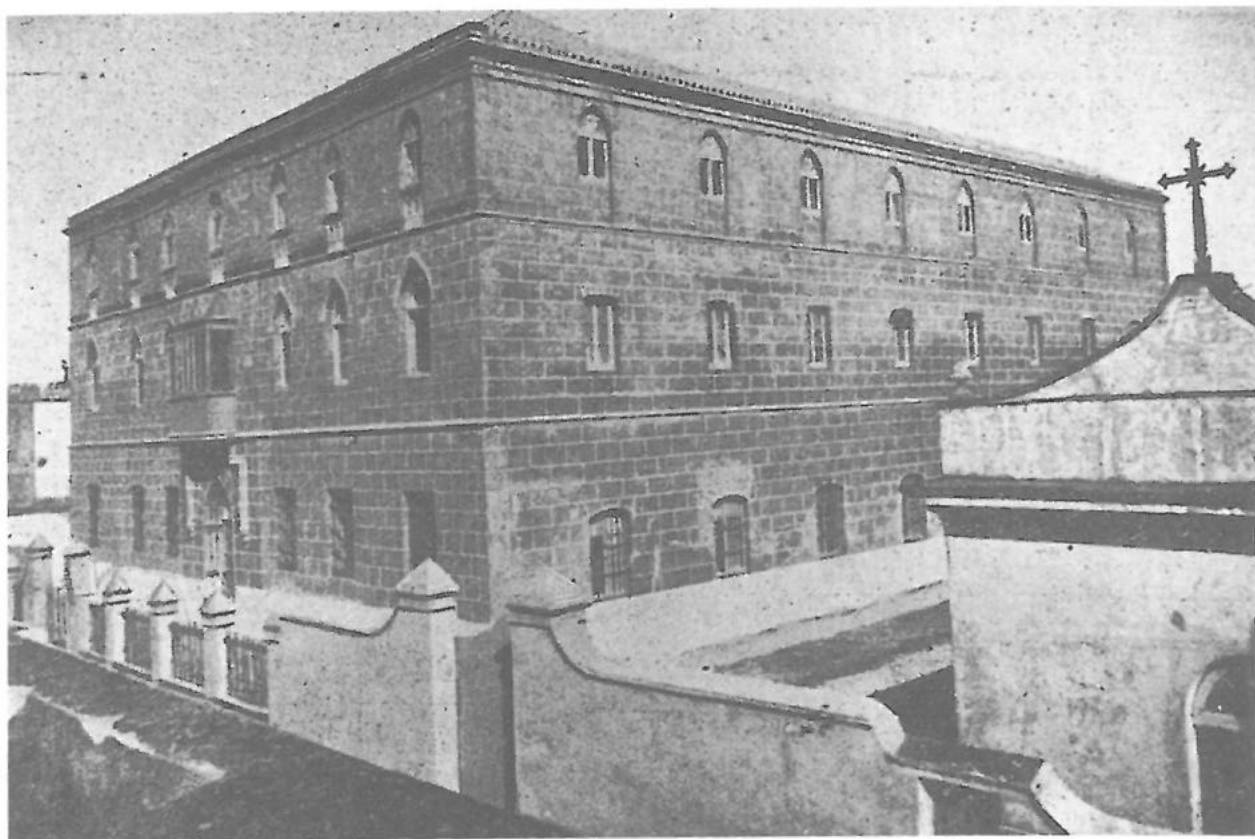


Fig. 6. Convento del Espíritu Santo. Serra.

La fuerza de oriente en la obra de Joan Miró

PILAR CABAÑAS MORENO

*Instituto de Japonología
Grupo de Investigación ASIA*

A lo largo de la historia la atracción que la lejana Asia Oriental ha despertado en Europa se ha manifestado en el deseo de poseer y atesorar piezas artísticas que de alguna manera nos acercaran a dichos países evocándonos imágenes poseedoras de un gran romanticismo. A finales del siglo XIX la xilografía japonesa acaparó la atención. La influencia que ejerció con sus recursos técnicos, expresivos y de diseño, novedosos en la Europa finisecular, fue tremenda, al despertar a través de la mirada la creatividad de los artistas. Pintores tan conocidos como Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Degas, Klimt o Moser han dejado constancia de ello en su obra. Sin embargo, si bien las influencias anteriormente mencionadas ejercieron su mayor impacto sobre la renovación formal de los recursos utilizados en el arte occidental, fue a partir de las primeras décadas del siglo XX cuando se tuvo un mejor conocimiento de su cultura, su pensamiento y su arte. Todo ello gracias a las traducciones de obras chinas y japonesas en relación con los principios filosóficos, la estética y la pintura. Conforme el siglo avanzaba se fue apreciando el valor gestual de los trazos, la potencia del signo, la concentración y preparación espiritual del artista al enfrentarse a la creación, la utilización de la pintura como una vía de perfección, etc. Obras como *"T 1938-31"* (1938) de Hans Hartung, *"Caligrafía figurativa"* (1953) de Karel Appel, *"Composición abstracta*

en blanco y negro" (1968) de Eduardo Chillida, *"Armonía con la génesis"* (1970) de Mark Tobey, o *"Polos"* de Jackson Pollock, evidencian dicha valoración. También la obra de Miró muestra la fuerza de atracción de Oriente.

¿CUÁNDO SURGE EN MIRÓ SU INTERÉS POR ORIENTE?

Quizá habría que precisar ante la vaguedad del término Oriente, que su interés se centró de manera concreta en Extremo Oriente, ahora más conocido como Asia Oriental. Fueron China y Japón, su estética y su filosofía, las que lo atrajeron y en determinados momentos sirvieron de inspiración a su actividad creadora.

Si nos situamos en el ambiente barcelonés finisecular y de las primeras décadas del siglo XX, debemos pensar en una ciudad que mira hacia los Pirineos. Muchos de los que allí vivían era frecuente que hubieran visitado París, y sus museos, pero que no conocieran Madrid. De hecho, así le sucedió a Joan Miró, cuando en 1920 viajó por primera vez a la capital francesa. En el ambiente burgués de Barcelona, al igual que en París, lo japonés también estaba de moda. Las xilografías, generalmente conocidas como estampas, y los objetos japoneses abundaban, si bien con frecuencia no eran más que piezas de exportación que, tan sólo relativamente, reflejaban la valía del arte japo-

nés con mayúsculas. Ya en 1888, en la Exposición Universal celebrada en Barcelona, la ciudad adquirió un gran lote de grabados en el pabellón japonés, que hoy figuran en los fondos del Museu d'Art Modern. Quizá sus primeros curiosos los hiciera durante su juventud, cuando sus padres decidieron colocarlo en una gran casa comercial de Barcelona, especializada en droguería y productos coloniales, los establecimientos Dalmau i Oliveros. Se sabe también que la tienda de don Francisco Vidal, situada en el Passatge del Crèdit, donde la familia Miró vivía, vendía buen número de objetos provenientes de Japón¹. Miró vivió en este ambiente, y pudo contemplar los reflejos de este arte japonés. En sus diálogos con el profesor Masao Kameda² durante su primer viaje a Japón, el pintor comentó que desde pequeño había visto cosas de Oriente, y que tenía incluso en su taller de Mallorca un diccionario de *kanji*³.

Posteriormente sería en París, donde la inspiración oriental había ya dado tantos frutos artísticos, donde el pintor catalán profundizara en su conocimiento del arte oriental. A ello contribuyó el hecho de que en los círculos artísticos parisinos del momento también hubiera representantes japoneses. Con frecuencia estos pintores habían sido becados por el gobierno durante las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926) para formarse en el conocimiento de la pintura occidental en el extranjero. Entre los artistas japoneses más conocidos en el París de ese momento hay que citar a Tsugaru Foujita, también conocido como Leonard Foujita, del cual Miró decía que tenía mucho éxito, que siempre había turistas americanos de visita en su casa⁴. También entre 1929 y 1940 Okamoto Tarō, participó en la vida artística parisina alrededor del movimiento abstracto, del que se convirtió en cabeza visible a su regreso a Japón tras la II Guerra Mundial. Este artista fue el autor de la enorme estructura "*Taiyō no tō*" (Pagoda (o torre) del sol), sím-

bolo de la Expo'70 celebrada en Osaka⁵, y que tanto recuerda los personajes mironianos. Personalidades tan admiradas por él, y tan cercanas, como André Masson y André Breton, con los que mantuvo profundas conversaciones en relación al arte y la pintura, en sus escritos también reflejan una gran admiración por el arte chino y japonés, por el espíritu de Oriente, y consideraban que podía ayudar a buscar un camino de futuro al arte occidental. En 1958, André Masson se expresaba en los siguientes términos en una conferencia dada en el Collège Philosophique de París, titulada *Sobre las nuevas relaciones de la pintura y el espectador*: "(...) Entonces el espacio se transformará en lo que es para el pintor zen: el espíritu del pintor. La pintura no será más una sucesión de objetos, pulverizada, sin forma, seca, fallida, sobrecargada. Será en su sentido místico —un objeto de meditación en sí mismo. (...) La nueva caligrafía lírica de Japón puede llevarnos a un punto de pura efusión. El pintor da una señal, y ésta es comprendida. Ha atrapado "el tono del espíritu", animado por el alma que se conmueve, y lo lleva al espíritu del observador como una campana transmite sus vibraciones en el aire del atardecer en un espacio aparentemente sin fin. (...) Esta manera de mirar el arte y la vida es extraña para nosotros. A pesar de ello, creo que un mejor entendimiento de la pintura china y japonesa —figurativa o caligráfica— ha tenido lugar en los últimos años"⁶. Sus propias obras, como *Kabuki N.º 1*⁷, muestran la influencia que su interés por el lenguaje y el espíritu artístico de Japón y China tuvo en su propia obra. En ella dos signos que parecen ideogramas caligráficos recuerdan a dos actores de teatro *kabuki* sobre el escenario.

Miró, en el telegrama de condolencia que envió a los familiares de Bretón al conocer la noticia de su fallecimiento, reconoce su inquietud por Oriente, y el papel que jugó en ello su amigo: "*Desde Tokio, donde busco el men-*

¹ La Ilustración Catalana, 30/8/1880, p. 48.

² En entrevista con la autora. Nara (Japón), 3/6/1993.

³ Término utilizado para denominar los ideogramas de origen chino. "*Compendio de Kanji*" de la editorial Heibonsha, KAMEDA, M., 1983, p. 37.

⁴ RAILLARD, G., 1993, p. 60.

⁵ Era la primera Exposición Universal celebrada en un país asiático, y fue visitada por sesenta y cuatro millones de personas, de modo que lo allí mostrado tuvo una gran difusión entre el público japonés.

⁶ MASSON, A., *Über die neuen Beziehungen zwischen Malerei und Betrachter*" (conferencia pronunciada el 25 de Febrero de 1958 en el Collège Philosophique de París). Tomado de WHICHMAN, S., 1981, p. 398-399.

⁷ 1955. Gouache. 18 x 25 cm. París, Galerie Louise Leiris.

saje de Oriente que André Bretón sintió como un visionario y cuya importancia me sugirió..."⁸.

Entre otras relaciones y circunstancias que lo ponen en contacto con Extremo Oriente está la gran colección de arte chino y japonés que su amigo Sert poseía, y que a su muerte fue subastada, así como el hecho de que la esposa del arquitecto fuera japonesa, como también lo es la mujer de Joan Gardy Artigas, hijo y colaborador de su gran amigo Josep Llorens Artigas, con los que trabajó en numerosas ocasiones. Joan Gardy había estado en Japón formándose junto al gran ceramista Hamada Shôji, en Mashiko. Otro conocido, el escultor catalán, Eduard Serra, vivió durante varios años en Japón, pasando allí la guerra civil española, convirtiéndose a su regreso en un gran promotor del arte y la cultura de este país. En 1950 lo vemos fotografiado por Joaquim Gomis junto a Miró en la visita a una exposición de arte popular japonés celebrada en el Reial Cercle Artístic de Barcelona.

Este interés creciente por Oriente desde los inicios de su carrera artística, fue haciendo que su conocimiento sobre la filosofía y las teorías artísticas de China y Japón fuera cada vez más profundo. Curioseando entre los volúmenes que formaron parte de la biblioteca de Miró podemos encontrar títulos como: *Principles of Chinese Painting*, de George Rowley; *Mystique chinoise et peinture moderne*, de George Duthuit; *La peinture chinoise*, de Peter C. Swann;⁹ *Yi King. Le livre des transformations*, traducción de la versión alemana de Richard Wilhelm (Librairie de Médicis. París, 1968)¹⁰; *Poesie del Fiume Wang*, de Wang Wei y P'ei Ti (Giulio Einaudi Editore. Torino, 1956); *Le Haiku* de Georges Bonneau (Col. Yoshino, vol. IX. Librairie Orientaliste Paul Geuthner. París, 1935); junto a estas obras aparecen otras con un carácter más

monográfico entre los que se encuentran catálogos de exposiciones de arte japonés y chino: *Haniwa. As shown in four American museums*, 1960; *Sculpture by Sofu Tshigahara*¹¹, un escultor contemporáneo; *Festival de l'Art Japonais*, Salon des Graphistes; *L'art japonais a travers les siècles*, Musée National d'Art Moderne, París; *Trésors d'art chinois*, Petit Palais, París, 1973; *Serizawa*, Grand Palais 23/12/1976-14/2/1977; *Nouvelles Images. Zao Wou-Ki*¹², 5/1972. Ed. Nouvelles images; *Machi Shunso*, *Saito Kiyoshi y Tessarolo*¹³, Almacenes Takashiyama, Tokyo 7-11/5/1976; o de Fumio Miki, *Haniwa: the claysculpture of protohistoric Japan*¹⁴, publicado en los años cincuenta; *Ceramique ancienne de l'Asie*, de Fujio Koyama; *Emaki*, de Dietrich Seckel; y una obra en seis volúmenes, en japonés, de los *Tesoros Nacionales del Arte Japonés*, publicada por el Museo Nacional de Tokyo entre 1953 y 1954, donados por su viuda a la Fundación de Palma de Mallorca, y que posiblemente recibiera como regalo durante su primer viaje a Japón. El profesor Masao Kameda habla también de que entre los libros con los que contaba en su taller estaba el *Libro del Té*¹⁵, de Okakura Kakuzo, una auténtica apología de la simplicidad y de los valores estéticos japoneses. Se conservan varias cartas de su correspondencia con Joan Prats de 1957, en las que se pone de manifiesto su interés por documentarse. Desde Palma de Mallorca le urge a su amigo para que reclame un libro que tiene encargado en una librería de Barcelona: "...a la senyoreta de la lli-

⁸ Este y los tres títulos siguientes figuraban en la documentación de la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca como donados a la Fundación Joan Miró de Barcelona, ver nota 9.

¹² Pintor chino nacido en Beijing en 1921. En 1948 se instaló en París, donde descubre la obra de Klee, que le atrae enormemente. Sin embargo, su obra siguió siendo la de un auténtico chino. De su pintura a la tinta sobre papel se desprende una gran fuerza.

¹³ Sobre la pintura del artista francés Tessarolo y la xilografía de Saito Kiyoshi, la calígrafa Machi Shunso hace sus caligrafías. Se conserva en la Fundación Pilar i Joan Miró a Palma de Mallorca una tarjeta de felicitación del año nuevo con texto impreso y sin personalizar de esta artista, fechada el 17/12/1981 (Machi-Joan 088-811217). Probablemente se conocieran y ella le remitiera el catálogo de su exposición en algún momento.

¹⁴ Este y los dos títulos siguientes figuraban en la documentación de la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca como donados a la Fundación Joan Miró de Barcelona, ver nota 9.

¹⁵ KAMEDA, M., 1983, p. 37.

⁸ RAILLARD, G., 1993, p. 159.

⁹ Este y los otros dos títulos anteriormente citados figuraban en la documentación de la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca como donados a la Fundación Joan Miró de Barcelona, pero la conservadora, D.^a Teresa Montaner (26/2/1996) no tenía constancia documental de ello, por lo que consideraba probable que quizá se pensó en su donación, pero posteriormente esta no se llevó a término.

¹⁰ Este y los dos títulos siguientes pertenecen a los fondos de la biblioteca de la Fundación Pilar i Joan Miró a Palma de Mallorca.

breria argos reclamant el llibre de filosofia Xnia Lao-Tsue,..."¹⁶.

Con todo este bagaje a sus espaldas, Miró viajó a Japón en dos ocasiones. La primera vez en septiembre/octubre de 1966 con motivo de una exposición antológica de su obra. La muestra fue acogida por el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokyo (26/8-9/10/1966), y el Museo de Arte Moderno de Kyôto (20/10/-30/11/1966). En una rueda de prensa celebrada durante su estancia en Kyoto, Miró afirmó que desde hacía mucho tiempo había sentido un gran interés por Japón, y dijo que después de visitar Kyôto había sentido que se confirmaban muchas ideas y sentimientos que tenía sobre este país, despertando en él una sensación de familiaridad¹⁷. A su regreso Miró confesaba: "*Antes de partir, tenía un miedo terrible. Tener la osadía de exponer en el país de los mejores ceramistas, mis propias obras, era arriesgado*"¹⁸. Sin embargo, sus miedos se disiparon casi de inmediato y se mostraba contento por la entusiasta acogida de que había sido objeto: "*...dos horas y media de cola para ver mis obras, y solamente en la jornada del sábado, más de 9.000 personas han visitado la exposición. Eso me produce cuando menos placer*"¹⁹.

Durante su estancia tuvo ocasión de conocer personalmente al poeta y crítico de arte Shuzô Takiguchi, quien en 1940 había publicado en Japón la primera monografía escrita en el mundo sobre él. Fue el inicio de una hermosa relación personal y artística, que dio como fruto diversas colaboraciones, siendo "*Proverbes à la main*"²⁰ y "*En compagnie des étoiles de Miró*"²¹, las más relevantes. En ellas el artista japonés puso el texto poético y Miró su evocación plástica.

¹⁶ Miró-Prats. 30/7/1957, insiste sobre el mismo tema en las cartas del 11/8/1957 y 17/8/1957. Estas cartas aunque consultadas en fotocopia en la Fundació Joan Miró de Barcelona, no pertenecen a sus fondos.

¹⁷ Periódico Mainichi Kyôto, 27/9/1966.

¹⁸ LANG, J., 1966, p. 39.

¹⁹ Ibid.

²⁰ 1970. 1.100 ejemplares. Ediciones Polígrafa, Barcelona para el texto y tipografía / Arte Adrien Maeght, París, para las litografías.

²¹ 1978. 16 hojas de 37,5 x 35,5 cm. unidas en acordeón; cada pliegue mide 17,8 cm. Editado por Heibonsha. Nissha Co., Kyôto, para texto y tipografía / Arte Adrien Maeght, París, para la litografía.

El pintor catalán manifestó durante su viaje que aquellas imágenes, la experiencia y las emociones vividas quedarían reflejadas en su obra, aunque desconocía de qué forma, cuándo, o dónde: "*Cuando pase el tiempo, cuando esté elaborando mi trabajo, seguramente aparecerá en mis obras la impresión de Japón, convirtiéndose en signos nuevos*"²².

En noviembre de 1969 Miró regresó a Japón encantado para trabajar en el pabellón que la compañía Osaka Gas instalaría en el recinto de la Expo'70 de Osaka. En esta ocasión se trató más de un viaje de trabajo que de placer, aunque en ciertos momentos pudiera escaparse para visitar junto a su fotógrafo, Francesc Catalá Roca, y otros colaboradores, algunos lugares de los alrededores. De los hornos de Gallifa llevó un gran mural cerámico titulado "*La sonrisa inocente*"²³ realizado en colaboración con los Artigas, y allí creó una pintura sobre uno de los muros interiores del pabellón. Existía el compromiso de que dicha obra fuera destruida junto con el pabellón al finalizar la muestra, y así consta que se hizo. El mural cerámico fue trasladado y reinstalado en el Museo Nacional de Arte Moderno de Osaka, ubicado en el recinto donde tuvo lugar la Expo'70.

Este sería su último viaje a Japón, pero este país y su cultura dejaron una huella indeleble en su alma, similar a la que su personalidad, su espíritu y su obra dejaron en Japón.

RASGOS ORIENTALES EN LA OBRA MIRONIANA

Quizá la primera constancia clara en su obra de la inquietud o atracción que Extremo Oriente despierta en el alma creativa del pintor la tenemos en el *Retrato de E. C. Ricart*²⁴, de 1917, lienzo en el que Miró utilizó una xilografía japonesa a modo de collage para romper la monocromía del fondo y crear cierta sensación de profundidad. La estampa elegida corresponde a las realizadas a fines del siglo XIX, recargadas en la multitud de personajes

²² Periódico Mainichi Kyôto, 29/9/1966.

²³ 1969. Cerámica. 500 x 120,00 cm. Museo Nacional de Arte Moderno de Osaka.

²⁴ 1917. Óleo y estampa encolada sobre tela, 81 x 65 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York (DUPIN, J., 1993, p. 55).

y objetos que se representan, y en las que la utilización de la perspectiva occidental por la influencia extranjera es ya un hecho. La seriedad del rostro de su amigo, la oscuridad de sus tonos, y su hieratismo, contrasta con el desenfado de los personajes de la estampa, su claridad, y la captación de movimiento de todo lo representado. Las líneas negras de los contornos y el tratamiento de las manos ponen la nota común entre el grabado y el retrato. Miró firmó en el extremo inferior derecho encerrando la rúbrica en una especie de cartucho rectangular, como suele ocurrir con las firmas japonesas y los sellos de censura que aparecen en los grabados.

Si retenemos la mirada sobre la mano de la japonesa que aparece en la estampa del *Retrato de E.C. Ricart*, y la desplazamos hacia el *Retrato de Ramon Sunyer*²⁵, se aprecia una gran similitud con el tratamiento de la mano del pintor. No son sólo este tipo de rasgos los que revelan su cercanía y conocimiento del arte japonés. También lo hacen la técnica y la filosofía que subyace en el detallismo con el que trabajó sus pinturas entre 1918 y 1920, *La casa de la palmera*²⁶, *El tejedor*²⁷, *El surco de las ruedas*²⁸, *Huerto con asno*²⁹, y ya en menor medida, *Vides y olivos*³⁰. Estas lo ponen en relación con el detallismo con el que se elabora la estampa japonesa, en la que los diseños de los kimonos son trabajados con la misma importancia que los detalles de los rostros o los pétalos de las flores. Miró describe en estas obras los elementos del paisaje con cuidadoso celo, trabajando cada uno por separado como si fuera el único protagonista de la composición.

En el verano de 1918, cuando está concentrado en la ejecución de estas obras le comentaba a su amigo J. P. Ràfols: "*Cuando trabajo so-*

bre un lienzo, me enamoro de él, con un amor que nace de un lento entendimiento. Un lento entendimiento de los matices —concentrados— que proporciona el sol. Alegría de aprender a entender una delgada brizna de hierba en un paisaje. ¿Por qué menospreciarla? —una brizna de hierba es tan fascinante como un árbol o una montaña—. Fuera de los primitivos y los japoneses, casi todo el mundo desprecia algo tan divino. Todos buscan y pintan solamente las enormes masas de árboles, de montañas, sin escuchar la música de las briznas de hierba y las florecillas y sin prestar atención a los minúsculos guijarros de un barranco —encantadores—"³¹.

Estamos ante un pintor en plena búsqueda, que todavía no ha entrado en contacto con los círculos artísticos parisinos, enraizado en su tierra, pero inquieto, y que intuye en el arte japonés que conoce la posibilidad de inspiración para el descubrimiento de su propio camino.

Es a partir de 1923 cuando sus inquietudes poéticas le invitan a dar un giro en su pintura, de manera que los temas comienzan un "camino ascético" buscando en sí mismos su esencia para convertirse en un universo de signos y símbolos que aparentemente nada tienen que ver con el entorno natural. Sin embargo, siguiendo el proceso de simplificación que tiene lugar desde que pintara "*La masía*"³², y que apreciamos en obras como "*Tierra Labrada*"³³, y de forma más acentuada en "*Paisaje Catalán*"³⁴ y "*Pastoral*"³⁵, de 1923-1924, puede comprobarse que, como afirma Miró, todo lo que él pinta existe. Quizá sea ésta última obra el primer ejemplo de la simplificación radical hacia la que Miró se encamina y que tanto admiraba en el arte japonés. En una carta escrita a su amigo Michel Leiris Miró le cuenta los pasos creativos que en ese momento está dando: "*Alineando telas simplemente dibujadas (...) junto a telas pintadas, me he percatado de que estas*

²⁵ 1918. Óleo sobre tela 69 x 53 cm. Colección particular (DUPIN, J., 1993, p. 57).

²⁶ 1918. Óleo sobre tela, 65 x 73 cm. Colección particular, EE.UU. (DUPIN, J., 1993, p. 65).

²⁷ 1918. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Colección particular (DUPIN, J., 1993, p. 64).

²⁸ 1918. Óleo sobre tela, 75 x 75 cm. Colección particular. New York (DUPIN, J., 1993, p. 67).

²⁹ 1918. Óleo sobre tela, 64 x 70 cm. Moderna Museet, Estocolmo (DUPIN, J., 1993, p. 62).

³⁰ 1919. Óleo sobre tela, 72 x 90 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Gelman Collection (DUPIN, J., 1993, p. 68).

³¹ De Miró a J. P. Ràfols. Montroig, 11 de agosto de 1918. ROWELL, M., 1986, p. 57.

³² 1921-22. Óleo sobre tela, 132 x 147 cm. National Gallery of Art, Washington. (DUPIN, J., 1993, p. 76).

³³ 1923-24. Óleo sobre tela, 646 x 94 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (DUPIN, J., 1993, p. 94).

³⁴ 1923-24. Óleo sobre tela, 64,8 x 100,3 cm. The Museum of Modern Art, New York (DUPIN, J., 1993, p. 97).

³⁵ 1923-24. Óleo sobre lienzo, 60 x 91 cm. Colección Stefan T. Edlis (Joan Miró. *Campo de Estrellas*, 1993, p. 61).

últimas afectaban menos directamente al espíritu; la intromisión de materias excitantes (colores), aunque estén desprovistas de todo sentido pictórico, trastornaban la sangre, y la elevada sensación que arañaba el alma se echaba a perder. Ya sabes cuál es el proceso pictórico: 1. Línea pura; 2. Colores puros; 3. Matices, hechizo y música de los colores. Punto final de degeneración.

*Insisto en el carácter mucho más profundamente emocionante de las telas que sólo están dibujadas, unos pocos puntitos, un arco iris. Éstas nos emocionan en el sentido más elevado del término (...)*³⁶.

No es de extrañar pues su interés por la pintura a la tinta, *sumi-e*, y la caligrafía —como muestra su biblioteca— en las que el color desaparece ante la fuerza y el gesto del trazo negro del pincel, en un momento en el que su búsqueda se encamina hacia la esencialidad para alcanzar un diálogo más intenso con el espectador. Comienza la simplificación de los objetos y la creación de sus propios pictogramas, de ahí la atracción que ejercían sobre él las escrituras extremo orientales, y signos tales como las marcas del ganado o los símbolos en relación con la electricidad, aunque estos últimos resulten mucho menos poéticos.

Obras del año 1925 como *"Bañista"*³⁷, *"La siesta"*³⁸, *"Cabeza de labriego catalán"*³⁹ y *"Bailarina"*⁴⁰, persiguen este deseo. En esta última obra, junto a la bailarina se ha intentado representar el movimiento que la diferencia del resto de las mujeres y la identifica como bailarina. Se ha intentado captar la esencia de esa personalidad que la define, y lo ha hecho mediante un lenguaje de puntos. Con relación a ellos Miró explicaba en una ocasión: *"Partí de la idea de una liebre corriendo a toda velocidad; es el movimiento lo que me interesaba, y lo indiqué con unos puntitos"*⁴¹.

En 1925, 1926 y 1927 pinta tres obras tituladas *"El Caballo de circo"*⁴², en las que la simplificación de las formas nos remite a la escritura ideográfica. La referencia del natural se le escapa ya al espectador en obras de una simplificación y equilibrio tal como *"Pintura"*⁴³, de 1927, en la que se trabajan unas manchas de óleo en blanco y negro, con dos pequeños puntos en rojo y amarillo sobre lino sin preparación. Aparecen en ella los círculos y puntos negros unidos entre sí por finas líneas, que conformarán uno de los rasgos más definidos de la serie de las *"Constelaciones"* de los años 1940-1941, en las que confiesa trabajar con las sugerencias que en él despertaban los reflejos en el agua, y es el poder de evocación y sugerencia lo que el pintor japonés utiliza para atraer al espectador hacia su obra.

Durante los años cincuenta comienza a utilizar el coloreado en damero de las masas opacas, confiriendo con ello a sus obras un carácter alegre y lúdico, un rasgo de la obra mironiana que atrae enormemente a los japoneses, quizá porque es una característica también presente en su arte tradicional, y que tanto lo distancia del arte chino. Pero entre 1956 y 1960, Miró pintó relativamente poco. Su instalación en los nuevos talleres de Mallorca en 1956 le lleva un tiempo físico y mental. Pone en orden sus cuadros, apuntes, y vacía las cajas poco a poco, meditando sobre lo andado. En 1961, como si fuera el fruto de unos intensos ejercicios espirituales, o del *zazen*⁴⁴, en los que hubiera alcanzado la iluminación y comprendido todo lo que resulta superfluo, surgen sus tres grandes cuadros azules: *"A primeras horas de la tarde, me limitaba a mirar lo que había dibujado. Durante todo el resto del día me preparaba interiormente. Y, finalmente, me ponía a pintar: primero el fondo, completamente azul, pero no se trata-*

³⁶ Miró, carta a Michael Leiris. Montroig, 10/8/1924. Edición de Rowell, M. 1986, p. 86.

³⁷ 1925. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Colección Michel Leiris, París (Erben, W., 1992, p. 40).

³⁸ 1925. Óleo sobre tela, 97 x 146 cm. Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou, París (Erben, W., 1992, p. 41).

³⁹ 1925. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Moderna Museet, Estocolmo (DUPIN, J., 1993, p. 112).

⁴⁰ 1925. Óleo sobre tela, 115,5 x 88,5 cm. Colección Rosengart Lucerna (Erben, W., 1992, p. 47).

⁴¹ RAILLARD, G., 1993, p. 86.

⁴² 1925. Óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Musée d'Ixelles, Bruselas (DUPIN, J., 1993, p. 126); 1926. Técnica mixta sobre papel, 62,5 x 47,7 cm. Perls Galleries, New York (*Joan Miró. Campo de Estrellas*, 1993, p. 74); 1927. Óleo sobre tela, 195 x 280 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington (DUPIN, J., 1993, p. 126).

⁴³ 1927. Óleo sobre lino sin preparación, 96,8 x 129,7 cm. Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, I.N.B.A., México. D.F. (*Joan Miró. Campo de Estrellas*, 1993, p. 79).

⁴⁴ Meditación en la postura sentada de loto practicada por el budismo zen como medio de alcanzar la iluminación.

ba de poner la pintura simplemente, como un pintor de paredes: todos los movimientos del pincel, de la muñeca, la respiración de la mano, también intervenían. Dar la última mano al fondo me ponía en situación de continuar el resto. Ha sido un combate agotador. Después no he vuelto a pintar nada. Esas telas son la culminación de todos mis intentos anteriores"⁴⁵. Miró, cuando durante su primer viaje a Japón, entró en Ryōanji, el famoso jardín seco de Kyōto del siglo XV, exclamó "¡Ah, la vida zen, zen...!"⁴⁶. Mirando el jardín seco "parecía que estuviera comparando su trabajo y ese pequeño jardín zen"⁴⁷. Sentado durante un buen rato en el corredor abierto, apreciaba la armonía de las rocas, el musgo y la grava, dejándose emocionar. Sus obras "Azul I, II y III",⁴⁸ son lienzos llenos de intensidad donde el artista prescindió de todo lo que era superfluo para concentrarse en los efectos del color rojo, de simples puntos negros, finas líneas, y el gesto del pincel. Miró sentía el gran deseo de visitar este jardín, que conocía por referencias. Entre sus recortes se conserva una fotografía de Ryōanji de 1964⁴⁹ en la que aparece subrayada la palabra *rien*, nada. Los surcos rastrillados en la arena recuerdan las marcas de su brocha seca sobre el azul, y las rocas dispersas por el jardín, los puntos diseminados en un equilibrio puro y meditado. Ryōanji, pensado como un jardín de meditación, encierra en la filosofía de su diseño la esencia del universo, y lo mismo ocurre con este tríptico que es *Azul*.

Con un juego similar de fondos monócromos, pero cambiando de color en cada uno de los lienzos del tríptico, un año más tarde, realiza "Pinturas para un templo"⁵⁰. En ellas

la simplicidad es aún mayor que en la anterior, sin embargo, su poder de emocionar y de sugerencia es algo menos intenso. El vacío, lo esencial, la nada, el blanco y el negro, se potencian sobremanera tras su regreso de Japón. "Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario"⁵¹, de 1968 da testimonio de ello. "Palabras de poeta"⁵², "Mujer pájaro II"⁵³, o el emakimono de cerca de diez metros⁵⁴ pintado con tinta sobre papel de arroz, son ejemplos de su obra que muestran la permanente fuerza de Oriente sobre el quehacer de Joan Miró.

Fue la evaluación hecha por Miró del arte japonés la que engendró la inspiración para la creación, porque él era extraordinariamente creativo. Creó a raíz del descubrimiento de nuevas ideas, y/o por el hecho de ver autoreflejadas las suyas propias en unas creaciones enraizadas en la tradición artística desarrollada a lo largo de siglos, que se habían manifestado como válidas en una cultura diferente de la nuestra.

El sentido poético y la unidad de poesía y pintura; el mundo de los signos; los formatos alargados como soportes del lenguaje; la concentración y la búsqueda del vacío interior para enfrentarse a la creación; la esencialidad; y la fuerte emoción y sensualidad que se desprende de cada una de sus manifestaciones artísticas, son notas comunes a Miró y a Oriente.

BIBLIOGRAFÍA

DUPIN, Jacques, 1993. *Miró*. Barcelona, Polígrafa.

ERBEN, Walter, 1992. *Miró*. Colonia, Benedikt Taschen.

LANG, Jane, 1966. "Miró, le pape et le poète. Fable orientale". *Arts Loisirs*, París, N.º 55. Du 12 Au 18 Octobre 1966.

ROWELL, Margit, 1986. *Joan Miró, Selected Writings and Interviews*. Boston, G.K. Hall & Co.

⁴⁵ Miró, entrevista con Rosamond Bernier, pp. 258-259. Publicada por primera vez en *L'Œil*, París, julio-agosto, 1961. Tomado de *Joan Miró. Campo de Estrellas*, 1993, p. 37 y 39.

⁴⁶ Periódico Mainichi, Kyōto, 13/10/1966.

⁴⁷ Periódico Mainichi, Kyōto, 13/10/1966.

⁴⁸ 1961. Óleo sobre tela, cada panel, 210x355 cm. Colección particular, París (*Azul I*) y Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, París (DUPIN, J., 1993, p. 16-18).

⁴⁹ Recorte de prensa en el que el artista ha marcado la palabra "rien" del pie de foto. 17,4 x 19,3 cm. Beaux Arts du 16 Au 22 Septembre 1964. Fundació Joan Miró 3448 (sobre FJM 3426-3493 y 4631).

⁵⁰ Pintura Mural I, 18/5/1962. Óleo sobre lienzo, 270 x 355 cm. Colección particular; Pintura Mural II, 21/5/1962. Óleo sobre lienzo, 270 x 355 cm. Colección particular; Pintura Mural III, 22/5/1962. Óleo sobre lienzo, 270 x 355 cm. Colección particular (*Joan Miró. Campo de Estrellas*, 1993, p. 136-138).

⁵¹ 1968. Óleo sobre lienzo, 270 x 355 cm.; 267 x 350 cm.; 267,5 x 351,5 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona (DUPIN, J., 1993, p. 314).

⁵² 1968. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. Colección particular, Japón (DUPIN, J., 1993, p. 443).

⁵³ 3/8/1973. Acrílico y óleo sobre tela, 261,6 x 64,7 cm. Colección Kazumasa Katsuta (*Joan Miró. Equilibri a l'espai*, 1997, p. 91).

⁵⁴ 5/2/1972. Sin título. Tinta china/papel de arroz, 19 x 960 cm. Fundació Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca (*Miró. Spirit of Orient*, 1995, p. 68).

WICHMANN, Siegfried, 1981. *Japonisme*. London, Thames & Hudson.

YAGI, Kazuo, 1966. "Miró gahaku to aruku". *Mainichi Shinbun*, Kyôto, 13/10/1966.

CATÁLOGOS

Joan Miró. Campo de Estrellas, 1993. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (20/1/1993-22/3/1993).

Joan Miró. Equilibri a l'espai, 1997. Barcelona, Fundació Joan Miró (18/9/1997-2/11/1997).

Joan Miró. (Miró no sekai), 1986. Museo de Arte Isetan, Tokyo (17/4-6/5/1986); Museo Daimaru, Osaka (21/5-9/6/1986); Museo de Arte Moderno, Toyama (14/6-24/8/1986); Museo de Arte de Fukuoka (4-28/9/1986); Museo de Arte Sogo, Yokohama (10-26/10/1986); Museo de Arte de la Prefectura de Nagasaki (31/10-24/11/1986). Asahi Shinbun.

Joan Miró. Spirit of Orient, 1995. Beijing, China Art Gallery (30/3-7/5/1995) y Shanghai, Shanghai Art Museum (18/5-15/6/1995).

Las pintaderas mejicanas y el arte de los 80

MARÍA JOSÉ CARRASCO CAMPUZANO

El arte, como una manifestación del espíritu humano, tiene entre sus componentes más importantes, la vertiente religiosa en su sentido más amplio, a través de formas simbólicas, simétricas y más o menos "abstractas" con una representación iconográfica que repite motivos y temas a lo largo de la historia de la humanidad, con unas constantes que denotan el sentido de la búsqueda de lo trascendental y de la explicación de la existencia humana a través del arte; de tal manera que se dan asombrosas coincidencias, similitudes e influencias, tanto en aspectos formales como conceptuales en culturas y civilizaciones muy lejanas en el espacio y en el tiempo.

Este es el caso que se podría considerar a partir de la gran relación existente entre las pinturas realizadas por los indios mejicanos de las culturas precolombinas, denominados sellos o pintaderas y algunas manifestaciones artísticas de los años 80. El grado de influencia de aquéllas en éstas es difícil de constatar, pero sí denota que las manifestaciones artísticas de las pintaderas se insertan con mayúsculas dentro de la evolución de la historia del arte, como una expresión más del ser humano en la que no importa el grado de desarrollo cultural y social alcanzado, para lograr unos niveles de calidad artística asombrosos. Así el término de "arte primitivo" quedaría en cierto modo desvalorizado por las interesantes e importantes creaciones aportadas por estos pueblos poco avanzados tecnológicamente, pero con un grado de desarrollo ar-

tístico enorme, que se revaloriza con las coincidencias existentes en el arte realizado durante la década de los 80.

En el caso de los sellos o pintaderas mejicanos, su característica principal es que son unos instrumentos que sirven para realizar adornos corporales, imprimiendo en la piel humana, o en tejidos, diseños diferentes, mediante materias colorantes diversas, y de ahí toma el nombre esta peculiar manifestación artística. No tienen nada que ver con los sellos mesopotámicos, y aunque su distribución en el mundo es muy amplia, el tipo de pintaderas al que aquí nos referimos, aparece incluso también en el área mediterránea, hasta Canarias, y en Mesoamérica, Centroamérica y el noroeste de Sudamérica.

Aparte de ciertas consideraciones antropológicas y etnográficas, estos adornos, no tienen una función estética, sino mágico-religiosa y sagrada, de tal manera que tienen una gran componente simbólica de representación, con una gran abstracción formal y un significado que no tiene nada que ver con lo que aparentemente manifiestan. Cada trazo, cada línea no es lo que parece, sino la representación de un dios, de una idea, de un símbolo, etc. ya que las relaciones proporcionales o los cánones son característicos en las artes plásticas de cada cultura o civilización y permite una comprensión más profunda de ellas.

Su relación con el arte contemporáneo y sus puntos de conexión son asombrosamente coincidentes. En el arte abstracto tampoco se

intenta representar a una figura concreta, sino la cualidad en cuanto a la forma de esa figura, es decir, si se trata de plasmar una cabeza, no se refleja una concreta, sino la cualidad de todas las cabezas en general, es decir, la redondez, y en esto es en donde radica el concepto de lo abstracto; al igual que en el arte de las pintaderas, cada dibujo no representa una forma determinada, sino la idea o la cualidad de un símbolo, en el caso de los años 80, sería un concepto, y en el de las pintaderas, sus dioses.

Habría que considerar que aunque existe un diferente proceso de percepción de la forma artística entre las culturas primitivas de las pintaderas y el arte contemporáneo, hay una coincidencia en la forma de representación. Esta representación como tal, consiste en crear valiéndose de un medio concreto, un equivalente de un concepto perceptual. El círculo, que es uno de los elementos más representados tendría una forma diferente, según se realizara con un pincel, con bloques cúbicos, con arcilla, con pintaderas, con graffiti... Pero sea cual fuere el medio, siempre habrá semejanza estructural entre la representación y el concepto representado.

Por otra parte, la participación del espectador en la lectura de las imágenes es evidente en la interpretación de manchas de tinta, de garabatos estimuladores, etc. Además, cuando existe la disposición mental adecuada, se puede prescindir de los detalles¹.

Por todo ello, no hay que considerar al arte primitivo como "incorrecto" aunque no haya alcanzado el nivel de lo que se considera "correcto" en el arte; sino que debe ser considerado como la manifestación de un concepto representacional elemental con una coherencia y unidad, a veces no alcanzada por artistas contemporáneos.

Aquí habría que introducir también los conceptos de creatividad y comunicación con el medio para el que se realizan las pinturas. En este caso, las pintaderas mejicanas, logran totalmente el propósito para el que se realizan y por ello, resultan ser más obras de arte, que muchas de las manifestaciones

pictóricas actuales, donde sólo abunda la confusión y la falta de creatividad y comunicación con el espectador.

Sobre esto, Gombrich dice que desde la Antigüedad hasta Ruskin, se ha visto en la historia del arte, el esfuerzo por imitar la naturaleza de manera cada vez más precisa. Se interpretaba el paso de las formas esquemáticas primitivas al realismo del arte occidental reciente como el reflejo del tránsito de la representación de lo que se sabe a la de lo que se ve. El creciente interés por las formas tradicionales en que se vierte toda imaginación se vio apoyado por el descubrimiento psicológico de que la percepción no partía de sensaciones particulares, sino de generalidades globales.

El arte primitivo define los objetos pictóricos tan sólo en la medida necesaria para inventariar el contenido de la escena representada.

Aquí habría que considerar la teoría intelectualista, que defiende que la fase abstracta, se da siempre en las culturas más primitivas, y cuando éstas alcanzan una madurez, se llega a una fase más realista. Así, las pinturas de un niño, o de un indio americano muestran un alto grado de abstracción. Esto demostraría la teoría que mantiene que "la calidad abstracta de los dibujos infantiles y de otras representaciones pictóricas primitivas suele explicarse mediante la fórmula de que el niño dibuja más lo que sabe que lo que ve"².

Las relaciones proporcionales o los cánones son características en las artes plásticas de cada cultura o civilización y permite una comprensión más profunda de ellas.

La oposición imitación frente a abstracción; o naturalismo frente a geometrismo, no es real, puesto que en la historia, tienen lugar ambos procesos y no se puede considerar a ninguno de ellos como más típico o primitivo. Las formas geométricas o naturales pueden surgir independientemente en contextos diferentes y coexistir dentro de la misma cultura.

Son muchas las culturas antiguas o actuales que han desarrollado un arte particularmente

¹ GOMBRICH. *Arte e ilusión*, 1960.

² Teoría expuesta por Florence L. Goodenough en su obra: *Measurement of Intelligence by Drawing*, 1926.

naturalista o realista, o bien extremadamente convencional y abstracto, sin que pueda establecerse ningún género de ley evolutiva que permita predecir de qué género será el arte que suceda a uno determinado, ya sea éste abstracto o realista, y por otra parte son varias las culturas que desarrollando un arte extraordinariamente realista en algún aspecto, por otro se muestra muy abstracto y geométrico.

También hay además diferentes grados de realismo y naturalismo. De la misma manera que actualmente la pintura abstracta coexiste junto a un exacerbado hiperrealismo, esos dos conceptos también se han dado en artes del pasado.

También se podría considerar que lo que se califica como abstracto es más bien geometrismo, o una simplificación de las formas de la naturaleza, o de la mezcla de diferentes formas que originan formas extrañas o fantasmagóricas. Entre los extremos más radicales hay numerosos casos intermedios.

Así en el arte de las pintaderas el soporte es la piel humana o los tejidos, y se realizan como adorno personal, pero dentro de un concepto mágico-religioso. En el arte de los 80, también se elimina a veces el soporte tradicional, cambiándose por todo tipo de materiales y superficies, hasta llegar a la coincidencia de la nueva "moda" de los tatuajes en la piel que parece una resurrección de este arte de las pintaderas.

Los motivos representados se repiten en ambos casos, así el cuadrado y el círculo, pues denotan sencillez y equilibrio, dan ritmo, aunque no se busca el volumen sino la planitud, tampoco se buscan líneas, planos, profundidad, sino combinaciones sencillas que dan simetría y armonía dentro de un esquema racional.

En este sentido es típico en el arte de las pintaderas la reproducción del dios mono que representa la alegría, la fiesta, el ocio, la fecundidad; también figuras geométricas como rombos, triángulos, círculos, aves geometrizadas, serpientes,³ etc. representando todas ellas a dioses de la naturaleza.

³ Curiosamente la serpiente será también un símbolo latino, hebreo y románico.

En el arte de los años 80, se busca en cambio la metáfora frente a la religiosidad de estos pueblos primitivos, pero al igual que éstos, evoca lo espiritual y explora el universo de las cualidades.

Cuando la conexión entre los componentes es mayor, también se alcanzará un mayor grado de abstracción, así para la representación de los dioses se han usado siempre figuras sumamente geometrizadas y abstractas. En el arte de las pintaderas hay sólo un componente primario, en los 80 secundario, pero el punto de partida y el resultado final de la obra es el mismo, sólo cambia el medio hacia el que va dirigida dicha obra de arte⁴.

En los años 80 se da el fenómeno de la post-vanguardia que origina la búsqueda de nuevos modos de expresión y el reflejo de la cultura de masas. Los artistas quieren irritar y provocar al espectador y frecuentemente mezcla varias disciplinas y diferentes o nuevos soportes que le acercan en cuanto a la técnica al arte de las pintaderas.

Se utilizan los mismos trazos para significar cosas diferentes, salvando las distancias temporales, dándose por ello asombrosas coincidencias⁵, de tal manera que no es algo tan abstracto y caprichoso, producto de la imaginación e inspiración momentánea del artista, sino que responde a una fuerte carga cultural de la que a veces el artista no es consciente, y a unas constantes simbólicas que se han venido repitiendo a lo largo de la historia del arte en cuanto a elementos constantes que el espectador recibe y "conoce" en su subconsciente, aunque aparentemente no sepa a qué aspecto formal se refieren los elementos simbólico-abstractos que contempla en una determinada obra.

Se alcanza la "belleza" de la deformidad, la contraposición de elementos tales como "agua" y "fuego", el "bien" y el "mal", los "dioses" y los "hombres" tanto en las pintaderas como en las disarmonías de los 80.

⁴ Ver la gran coincidencia existente entre el dios mono de las pintaderas y las figuras de Keit Haring.

⁵ Ver sellos de las pintaderas y comparar con obras como las de Andreas Schulze (Sin título, 1985), Keit Haring (Sin título, 1984), David Salle (Aspecto dual, 1986), A. R. Penck (Complejo de N, 1986)...

Analizando obras concretas podríamos destacar las asombrosas coincidencias entre la obra de Keith Haring (Figs. 1 y 2) y las del dios mono u ozomatli con serpientes y cocodrilos, que simboliza al dios Ehecatl (Fig. 3), y los elementos simbólicos entre los que hay también cocodrilos y serpientes utilizados por Haring. La técnica también es muy similar: unos sencillos trazos negros para realizar el contorno, figuras planas, sin volumen, con formas simbólicas y geometrizadas y el uso de la línea curva y ondulante para dar ritmo y vida. Esto más que una asombrosa coincidencia, denota importantes componentes formales que se repiten en culturas distintas y distantes, por ser consustanciales al ser humano en cuanto a su significación simbólica y que hacen pensar que más allá de esa aparente "sencillez", estas "poco elaboradas figuras" tienen una componente muy profunda de elaboración artística y de aportación de las ideas más eternas y profundas del ser humano, lo que realza y revaloriza tanto obras aparentemente "frívolas" y provocativas como las de Keith Haring o el de las pintaderas mejicanas.

En el caso de otros artistas como David Salle, el ejemplo sería idéntico en cuanto a interpretación iconográfica y artística en general (Fig. 4). Aquí, la coincidencia podría re-

sultar más bien una reinterpretación intencionada de los motivos precolombinos: se sigue repitiendo el motivo sagrado de la serpiente, de aves o animales fantásticos, el ojo que todo lo ve y que se podría relacionar con las figuras 11 o 16 de las pintaderas (Fig. 3).

Como otros ejemplos tan abundantes de esta misma tendencia artístico-simbólica se podrían citar otros muchos casos, incluso en España, tales como los pintores Antonio Saura en el que su relación con las pintaderas se encontraría en el sentido simbólico de lo "trágico" y "trascendental" de que dota a sus figuras, con trazos violentos que delimitan sólo los contornos en blanco y negro y que en el arte de las pintaderas se traduciría en su vertiente de la búsqueda de lo "eterno"; o también a Luis Gordillo con una iconografía muy personal (Fig. 5), con objetos grotescos, que pierden sus formas para pasar a ser símbolos de la sociedad actual, con trazos sencillos, a base de líneas curvas y figuras planas sin volumen.

Los ejemplos son muchos y muy variados pero dentro del arte de los 80, destacarían las escuelas alemana y americana como mejores representantes de esta línea que enlaza con el mal denominado arte primitivo, entre el que tiene un puesto destacado el de las pintaderas mejicanas.

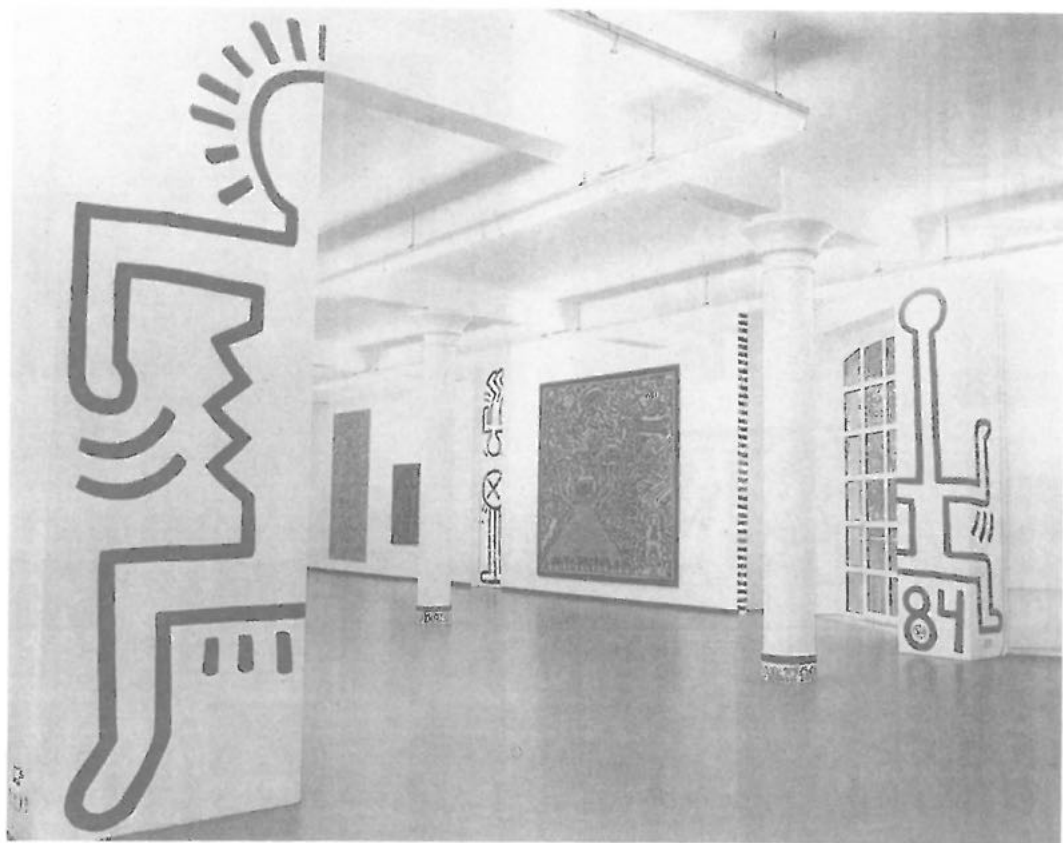


Fig. 1. Exposición de Keith Haring.

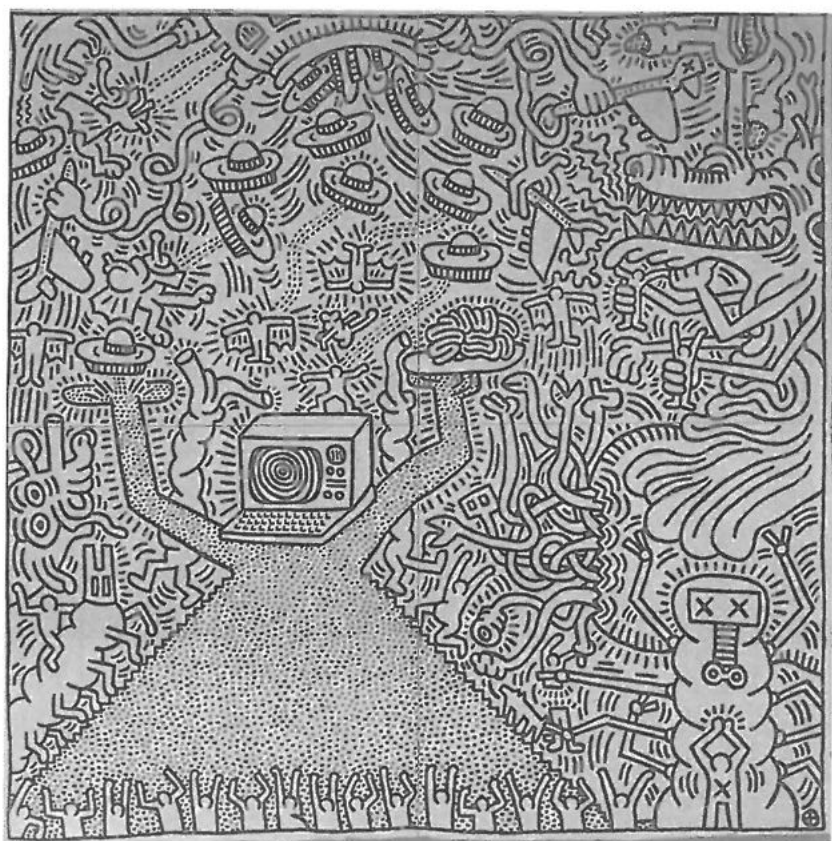
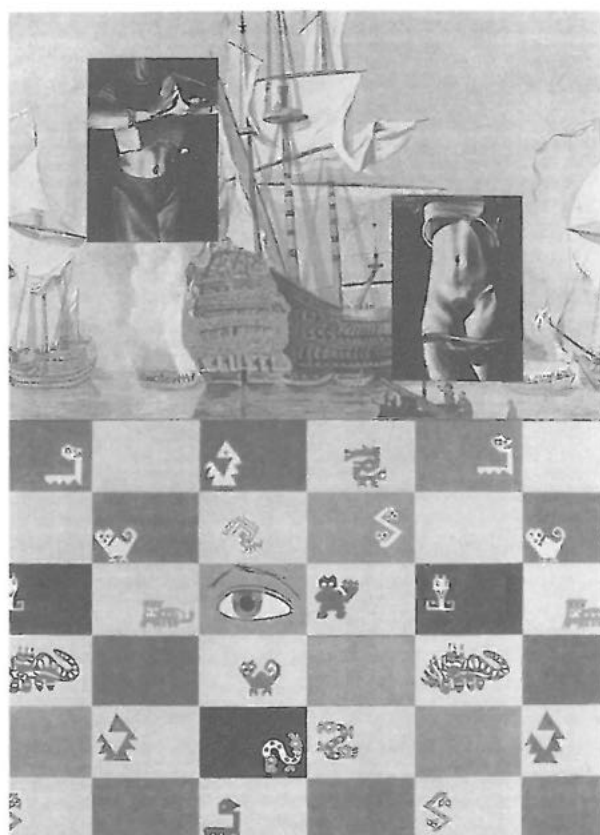
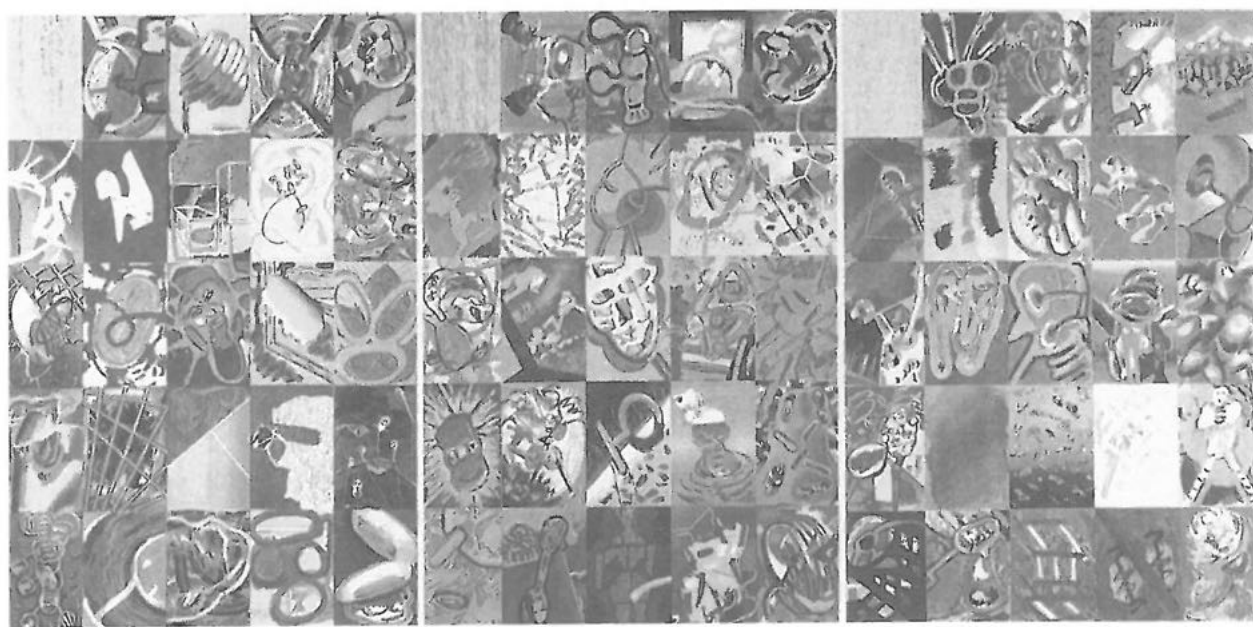


Fig. 2. Sin nombre, de Keith Haring, 1984.



Fig. 3. Ejemplo de pintaderas mejicanas.

Fig. 4. *Aspecto Dual*, de David Salle, 1986.Fig. 5. *Tríptico*, de Luis Gordillo, 1981.

Acerca de la "invención" de Bizancio en el arte español: tres notas

MIGUEL CORTÉS ARRESE
Universidad de Castilla La Mancha

Los años de 1900-1901 han sido considerados como años cruciales por los bizantinistas; fue entonces cuando se publicaron los trabajos de Riegl, Strzygowski y Ajnalov que habían de poner las bases de los estudios del arte bizantino, del reconocimiento de los que se ha dado en llamar arte bizantino¹.

Sin embargo, como ha puesto de manifiesto C. Mango², el interés de los investigadores por Bizancio se extendió, al menos, a lo largo del siglo XIX, teniendo como idea motriz el mito del helenismo romántico. Así cabe entender el papel del célebre revolucionario Adamantios Korae³ o el de Paparrigopoulos⁴ cuya "Historia" hizo posible la fusión entre helenismo y bizantinismo. No tardó en convertirse en uno de los textos sagrados de la Grecia moderna y varias generaciones de griegos crecieron con ella: el Partenón y Santa Sofía fue-

ron vistos entonces como expresiones complementarias de un mismo carácter nacional.

Al tiempo, a partir de las décadas de 1840 y 50, aumentaron los viajeros europeos con destino a Grecia pues la mejora de las comunicaciones, en especial por vía marítima, hicieron más cómodo el viaje a un país que por entonces se tenía por exótico y en un momento en el que la moda de lo griego imperaba por doquier. Así cabe entender la expedición dirigida por Arthur Stanley en el invierno de 1852-53 con destino al Oriente; las experiencias adquiridas durante el recorrido estarían en la base del influyente trabajo "Sinaí y Palestina", publicado en 1856⁵.

A la moda por lo griego se había unido en Stanley y sus acompañantes el nuevo interés por la Edad Media y, por ende, por las Cruzadas y Tierra Santa, que condujo al mismo tiempo a Bizancio y a todo el Oriente mediterráneo. No es de extrañar, en consecuencia, que Juan de Dios De la Rada propusiese en 1871 al Director General de Instrucción Pública la formación de una Comisión Científica con destino al levante mediterráneo. Se aceptó la propuesta y la Comisión se trasladó por tierra hasta Nápoles donde estaba ondeada la fragata Arapiles: sería su vehículo de transporte en adelante.

¹ ANDALORO, M.: "Bisanzio e il Novecento" en *Splendori di Bisanzio*. Milán, 1990, pp. 58-59. Una reflexión sobre este problema en KITZINGER, E.: *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in the Mediterranean Art. 3rd 7th Century*. London, 1977.

² MANGO, C.: "Byzantinism and Romantic Hellenism" en *Byzantium and its Image. History and Culture of the Byzantine Empire and its Heritage*. Variorum Reprints. Londres, 1984, I, pp. 29-43.

³ *Ibid.*, pp. 37-38. Vid también FASSOULAKIS, S.: "Gibbon's influence on Korae" en *The Making of Byzantine History*. Studies dedicated to Donald M. Nicol. Londres, 1993, p. 169 y 170.

⁴ MANGO, C.: op. cit., p. 41. Sobre la imagen de Bizancio entre los griegos modernos vid. También FLEDELIUS, K. (ed.): "Byzantium Identity, Image, Influence" en *XIX International Congress of Byzantine Studies*. Copenhagen, 1996, pp. 318-351.

⁵ ROUECHÉ, CH.: "Georgina Buckler: The making of a British Byzantinist" en *The Making of Byzantine History*. Op. cit., p. 174.

EL VIAJE A ORIENTE DE LA FRAGATA ARAPILES

Los comisionados, recuerda De la Rada, recorrieron “la artística Atenas, la homérica Troya, los codiciados Dardanelos, la bizantina Constantinopla, las helénicas Mitilene, Scio, Samos y Rodas...”⁶.

En realidad, habían de seguir un detallado itinerario que en Sicilia les permitió admirar “las plantas de aquellas iglesias –de la época de dominación normanda– exacta imitación de las basílicas cristianas”⁷. Y aunque en el informe que redactó De la Rada se exponen algunos errores de estilo y cronológicos de bulto pues añade que “ofrecen la particularidad de tener cúpulas en el centro de la cruz que forma la planta, como las mezquitas las tenían en Sicilia mucho antes de la consagración de Santa Sofía de Constantinopla al culto mahometano”⁸ y atribuye la riqueza de la decoración de estas iglesias a los artistas griegos habitantes en el país y que en gran número habían emigrado de su patria y establecido en Sicilia, aporta observaciones de interés. No dejó de captar la superioridad de los mosaístas bizantinos: “En efecto, los mosaicos de la capilla real de Palermo, y, sobre todo, los de la basílica de Monreale, que en exacta copia hemos tenido la fortuna de poder estudiar demuestran la superioridad de aquellos sobre los de la misma época ejecutados en Italia”⁹.

La descripción de las iglesias de Atenas le llevó a la consideración de tres épocas distintas en el estilo bizantino precisando que era Atenas la que más ejemplos ofrecía de las del primer periodo: “la iglesia de los Incorporales, la de San Teodoro, San Taxiarca, y la célebre catedral, así como del segundo la llamada Kapnicarea, y otros santuarios menos importantes; notándose en todas estas igle-

sias, como especial sello característico, sus exiguas dimensiones”¹⁰.

Indica, algunas líneas más abajo, que los caracteres del estilo Bizantino “sobre todo en la primera época, desde Constantino hasta Justiniano, y en la segunda, desde Justiniano hasta el siglo X, que son las que producen edificios más elegantes y estéticos, en pocas partes pueden estudiarse mejor que en los mencionados templos atenienses, construídos siguiendo el sistema de las antiguas basílicas, pero dándoles una disposición más apropiada, que permitía colocar en el centro del monumento esbelta y elevada cúpula construída con planta circular en el interior, y en prisma octógono al exterior”¹¹.

De la Rada habría de volver sobre el particular poco antes de empezar a describir los monumentos de Constantinopla que, en el volumen II, incluían una litografía sobre la “columna llamada serpentina” ubicada en la plaza de At-Meidán, o del Hipódromo¹². Conviene recordar que la Comisión estaba formada también por dibujantes cuya tarea consistía en realizar levantamientos de edificios, objetos y lugares con que ilustrar, más adelante, la publicación que recogiese las experiencias del viaje.

Ricardo Velázquez Bosco fue contratado con este cometido y para su formación su presencia de esta expedición representó la ocasión de conocer de primera mano aquellos lejanos lugares, de apreciar adecuadamente, mientras medía y dibujaba, los valores de la cultura clásica, de Bizancio o del Islam. Desde entonces la querencia oriental sería una constante en su vida y en su quehacer artístico¹³.

⁶ DE LA RADA DELGADO, J. D.: *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles y de la Comisión científica que llevó a su bordo. I*. Barcelona, 1876, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 371.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, pp. 374-75. Una visión actual del problema en RODLEY, L.: *Byzantine Art and Architecture. An introduction*. WILCOM, W. D.: “Byzantine Art and the Latin West” en *The Glory of Byzantium*. Catálogo de la Exposición. Nueva York, 1997, p. 438 y BECKWITH, J.: *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid, 1998, p. 180.

¹⁰ *Ibid.*, p. 713. De la Rada proporciona incluso las medidas de algunas de ellas; así, la antigua catedral ofrece tan solo 7,30 m. de ancho por 10,20 m. de profundidad. Parece aludir a la Panagia Gorgoepikoos/San Eleuterio (Pequeña Metrópolis). Sobre la Atenas medieval Vid. SETTON, K. M.: *Athens in the Middle Ages*. Londres, 1975; sobre el emplazamiento de los monumentos y datación, Vid. plano y texto en GREGORY, T. E.: “ATHENS” en *The Oxford Dictionary of Byzantium. I*. Nueva York-Oxford, 1991, pp. 221-223. Efectivamente, la mayoría de las iglesias de Atenas son pequeñas, de acuerdo con las propuestas artísticas de la época de al renovación macedónica y se conservan numerosos ejemplos pero su cronología se extiende entre los siglos X y XIV. Sobre este último aspecto Vid. KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid, 1984, nota 48 del capítulo 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 714.

¹² *Ibid.*, II. Entre las páginas 192 y 193.

¹³ BALDELLOU, M. A.: (com.): *Ricardo Velázquez Bosco*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1990, p. 51 y ss.

EL "AIRE BIZANTINO" DEL PANTEÓN DE LA DUQUESA DE SEVILLANO

Así puede observarse en el Panteón de la Duquesa de Sevillano construido por Velázquez Bosco para albergar los restos de doña María Diega de Desmaisières y Sevillano y su familia en las afueras de Guadalajara en los años que van de 1887 a 1916. La planta en forma de cruz de brazos iguales que prolonga uno para acoger la escalinata de acceso, contiene el panteón en forma de cripta y se remata con una esbelta cúpula; planta y cúpula que evocan las que describía De la Rada a propósito de las iglesias de Atenas y que más tarde habían de popularizarse con el nombre de planta de cruz inscrita, la más familiar en la arquitectura bizantina desde la época de la renovación macedónica¹⁴.

La utilización de mármoles de distintos colores en los muros, luces tamizadas y mosaicos en las partes más altas del templo contribuyen a proporcionar a los visitantes "un indudable aire bizantino"¹⁵. Claro que la fidelidad al programa iconográfico bizantino dominado por la presencia del Pantocrátor en la cúpula, se ve sustituida aquí por la incorporación de elementos propios de la tradición occidental. La cúpula, indica Herrera Casado, está formada como el resto de las techumbres, por miles de pequeñas teselas que conforman una superficie abovedada en forma de media esfera, de gran amplitud y belleza. En ellas se ven representados, apoyados sobre un friso horizontal, un grupo en el que la Santísima Trinidad corona a María Virgen, la cual parece sentada y mirando al frente con gran majestad mientras Dios Padre y Dios Hijo con sus manos colocan la corona sobre su cabeza, al tiempo que una pareja de ángeles turiferarios se arrodillan al lado del grupo, y un conjunto de cinco grandes arcángeles, que portan instrumentos musicales y elementos sacramentales, cantan alabanzas frente al grupo. En el centro exacto de la cúpula aparece el Espíritu Santo en forma de paloma rodeada de una circunferencia de rayos blancos

sobre un círculo azul"¹⁶. Las pechinas, esta vez sí, acogen las imágenes de los evangelistas.

De la Rada justificaba también su viaje al Oriente por el deseo de "que la bandera española recorriese algunos puntos de Grecia y Turquía y otros del Oriente, donde un tiempo ondeó victoriosa"¹⁷. Aludía así a la expedición de catalanes y aragoneses que bajo el mando de Roger de Flor se trasladó a Bizancio el año 1303 para ponerse al servicio del emperador Andronikos II. Fue conocida igualmente como la gesta de los almogávares, y en el siglo XIX fue tenida como testimonio de la proyección internacional no ya de la Corona de Aragón, sino de España entera¹⁸.

Por eso cuando se estrenó la *Venganza Catalana* el 4 de febrero de 1864 fue todo un acontecimiento. La ovación tributada al autor por un público enardecido fue clamorosa, insistente, extraordinaria. Cada representación en las noches consecutivas fue un lleno desbordante, llegando a calificarla el periódico *La Libertad* del 6 de febrero de "obra grandiosa, llena de bellezas y pensamientos de primer orden"¹⁹.

LA ENTRADA DE ROGER DE FLOR EN CONSTANTINOPLA

Fue un tema tratado también por distintos pintores²⁰ pero la obra más célebre de todas se

¹⁴ HERRERA CASADO, A.: *El Panteón de la duquesa de Sevillano en Guadalajara*. Guadalajara, 1993, p. 58. Vid. láms. p. 68. La misma deuda artística se aprecia en la decoración del extremo superior del arco triunfal de la iglesia de Santa María Micaela, aneja al conjunto: comprende la representación de dos ángeles sosteniendo una corona que encierra una cruz. Vid. p. 68 y ss. y lám. p. 70. Una deuda en que los mosaístas parecen haber contraído con las realizaciones artísticas bizantinas en Italia. Vid. por ejemplo el mosaico de la pared izquierda del presbiterio de la iglesia de San vital de Rávena reproducido en BENDAZZI, W. y RICCI, R.: *Ravenna*. Rávena, 1987, lám. 3, p. 23.

¹⁵ DE LA RADA DELGADO, J. D.: *op. cit.*, I, p. 5.

¹⁶ Gozó de tal éxito esta hazaña que contó con obras como el *Rugero de Flor* -1841- de Tomás Aguiló i Forteza, *Rondos de Llobregat* -1842- de Joaquim Rubió i Ors y un poema épico: *L'Orientada de Francesc Pelagi Briz*. El tema pasaría al teatro gracias a tragedias en catalán como *Los Pirineus* -1893- de Víctor Balaguer y *Lo cami del sol* -1904- de Angel Guimerá y en castellano el *Roger de Flor* de Manuel José Quintana y la *Venganza Catalana* -1854- de A. García Gutiérrez, de acendrada exaltación patriótica, y por ello, muy apreciada por el público de la época.

¹⁹ LOMBA, J. R.: "Prólogo" a *Venganza Catalana*. Madrid, 1925, p. 11.

²⁰ REYERO, C.: *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, 1987, p. 161.

¹⁴ Con ligeras variantes en la planta de octógono cruciforme. Sobre este tipo de planta Vid. KRAUTHEIMER, R.: *op. cit.*, p. 392 y ss.

¹⁵ BALDELLOU, M. A.: *Tradición y cambio en la arquitectura de Guadalajara (1850-1936)*. Guadalajara, 1989, p. 117.

debe a José Moreno Carbonero, encargada por el Senado en 1888 para decorar los muros de su Salón de Conferencias²¹.

De la hazaña se ocupó Montaner, testigo él mismo de aquella gloriosa jornada, relatando que una vez embarcados en el puerto de Mesina: "Como Dios les envió buen tiempo, en pocos días llegaron a Malvasia donde tomaron tierra, habiendo encontrado aquí quien les dispuso grande obsequio, y entregándoles, además, gran refresco de todo género, a por que un mandato del emperador, en que les decía que marcharan directamente a Constantinopla, lo que en efecto cumplieron, partiendo de aquel punto y marchando al otro designado.

Así que estuvieron en Constantinopla, el emperador padre y su hijo les recibieron con gran gozo y gran placer, no menos que todas las demás gentes del Imperio"²².

Pero Moreno Carbonero se sirvió de otro texto para ambientarse sobre el suceso, un trabajo de Francisco de Moncada titulado "Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos que, editado en el siglo XVII, gozaría de cierta popularidad dos siglos más tarde²³. Moncada describiría así el episodio de la entrada a Constantinopla: "Llegó la armada a Constantinopla, por el mes de enero, con universal regocijo de la ciudad viendo las armas que les habían de amparar y defender. Andrónico y Miguel, emperadores, y toda la nobleza griega con mucho amor y muestras de sumo agradecimiento, les recibieron y honraron. Mandó luego Andrónico desembarcar toda la gente, y que alojase dentro de la ciudad en el barrio que llamaban de Blanquernas. Y al siguiente día se repartieron cuatro pagas como estaba concertado"²⁴.

²¹ REYERO, C.: *La pintura de historia en España*. Madrid, 1989, p. 24-25. Al tiempo que se mostraba como una apología del triunfalismo nacionalista español ponía de manifiesto, al contar con la compañía de la pintura Combate Naval de Lepanto, de Juan Luna y Novicio, la presencia de los ejércitos españoles en defensa de la cristiandad.

²² MUNTANER, R.: *Crónica catalana*. Texto original y traducción castellana acompañada de numerosas notas por Antonio de Bofarull. Barcelona, 1860, p. 383.

²³ MONCADA, F. de: *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Barcelona, 1683. Acerca de la documentación utilizada por Moreno Carbonero Vid. AVILÉS, A.: *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*. Madrid, 1903, p. 35.

²⁴ MONCADA, F. de: *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Madrid, 1860, p. 28.

Un contemporáneo precisaba que "el momento elegido por el pintor demuestra detenido estudio del asunto e intuiciones y aciertos extraordinarios; a la izquierda, en último término, se ven los palos y las velas, ya plegadas, de las galeras que han conducido a los bravos catalanes y a los esforzados aragoneses desde Mesina"²⁵. (Fig. 1). Se trata del puerto del Boukoleon destinado al servicio exclusivo del emperador y que recibió este nombre por estar adornado su andén con una estatua con las figuras colosales de un león abatiendo un toro: mirando hacia Oriente, asentado el monumento sobre dos columnas²⁶.

Era el puerto más pequeño de la Propóntida y estaba emplazado al pie del palacio del mismo nombre en un ángulo formado por la muralla marítima; su andén era de mármol, así como la escalera que conducía al recinto mencionado. todavía conserva hoy la rampa que llevaba del puerto al palacio²⁷.

Por allí desfilan los almogávares con su caudillo Roger de Flor al frente, adornado con las insignias de megaduque "las cuales eran un alto gorro y cetro en forma de largo bastón de oro; el caballo con arneses bizantinos; delante viene su paje con el casco de guerra... A la izquierda de él un "ostiario" en un caballo blanco con ricos arneses de oro y con lazos o ligas borladas en las patas. Detrás de él un caballero con la bandera de San Jorge, patrón de Aragón"²⁸.

Y a la manera de lo que acontecía con el discurrir del cortejo imperial por las calles de Constantinopla, el andén ha sido adornado

²⁵ PEÑARANDA, C.: "La entrada de Roger de Flor en Constantinopla". Cuadro del señor Moreno Carbonero en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, (1891), p. 282.

²⁶ Sobre el destino final del monumento Vid. JANIN, R.: *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*. París, 1964, p. 101. Aquí del león solo se ve el extremo de la cola y la mitad inferior del toro. Uno y otro aparentan estar hechos de bronce; sin embargo, el grupo original que vio Guillermo de Tiro en 1171, trabajado con un lujo verdaderamente imperial, era todo él de mármol. Vid. JANIN, R.: *op. cit.*, p. 121.

²⁷ Ibid. p. 234. De manera general Vid. GUILLAND, R.: *Études de topographie de Constantinople byzantine*. 2 vols. Berlín-Amsterdam, 1969.

²⁸ AVILÉS, A.: *op. cit.*, p. 34. Roger de Flor había ofrecido sus servicios a los bizantinos a cambio del título de megaduque y el matrimonio con María, sobrina de Andronikos II. Sobre el Concepto de megaduque Vid. KAZHDAN, A.: "MEGAS DOUX" en *The Oxford Dictionary of Byzantium*. 2. Nueva York-Oxford, 1991, p. 1.330.

para la ocasión. Entonces, las calles y plazas que acogían la marcha encabezada por el emperador a caballo eran embellecidas con de serrín madera y flores y las casas decoradas con mirtos, hiedras, laureles y rosas a los que se añadían colgaduras de tejidos bordados con oro²⁹.

Ahora, una alfombra de ramos de laurel acoge las plantas de los triunfadores soldados ocultando casi por completo el pavimento. Cálidas nubes de septiembre (la escena ocurre en ese mes del año 1303), añade Peñaranda, "entoldan el cielo y difunden por igual y sin proyecciones de sombras determinadas, una luz franca, abierta y diluida"³⁰. Todo contribuye a perfilar un espectáculo maravilloso semejante al que se desarrollaba en Constantinopla cuando el emperador volvía de una campaña lejana, después de haber obtenido una victoria sobre los enemigos del Imperio. Era la ceremonia del triunfo³¹.

LA CORTE IMPERIAL DE ANDRONIKOS

Frente al ejército de Roger de Flor en movimiento, el viejo Andronikos II (Fig. 2) aparece sentado sobre el trono imperial, dorado, adornado con piedras preciosas y resplandeciente como el sol; siguiendo la moda de los siglos XIII y XIV, el trono presenta un aspecto sólido, con patas rectas y respaldo: no falta allí el emblema del águila de dos cabezas usada ya en la época de los Comnenos y que en la dinastía de los Paleólogos fue empleada, quizás, para sugerir que el emperador miraba tanto a Oriente como a Occidente. No faltan tampoco otros blasones familiares, el escabel sobre el que se eleva el trono o el cetro que sostiene Andronikos II con su mano derecha o la corona, la insignia imperial por excelencia; pero ahora es el basileus el que se inclina en actitud de respeto ante el caudillo de los almogávares; a diferencia de lo que ocurría en el gran Palacio ya no es el emperador el que es homenajeado por el pueblo o

los dignatarios extranjeros entre aclamaciones litúrgicas: el sonar de las trompetas rompe el silencio que embarga la acción donde ya no es el representante de la Divinidad el que va a recibir de sus súbditos los signos externos de respeto sino el caudillo que acude en su ayuda³².

A la izquierda de Andronikos II, también sentado, puede observarse la presencia de su hijo Miguel, coemperador desde 1294, pero vestido con una lujosa "chlamys" blanca sujeta sobre el hombro derecho con una fíbula con el fin de dejar libre el brazo del mismo lado. Uno y otro están acompañados por las dignidades de la jerarquía imperial: protos-

²⁹ Otra de las fuentes de información de Moreno Carbonero fue el Libro de viajes de Benjamín de Tudela quien relata que en Constantinopla "el rey Manuel construyó un gran palacio, para el trono de su reino, sobre la orilla del mar, a más de los que edificaron sus antecesores, y lo llamó Blanchernes... Allí hay un trono de oro y piedra noble, hizo pender una corona aurea de una cadena de oro sobre el trono, estando situado su asiento precisamente bajo ella; en la corona hay incontables piedras preciosas, tantas que, por la noche, no es necesario poner allí lámparas, pues todos ven la luminaria que desprende la luz de las piedras preciosas. Y hay (tantos) edificios allí que no pueden ser enumerados". Vid. TUDELA B. de: *Libro de viajes*. Versión castellana, introducción y notas por J. R. Magdalena Nom de Déu. Barcelona, 1989, p. 67. La descripción, exagerada en su último apartado y que da a entender que no distingue suficientemente el emplazamiento del palacio del Blanchernes del Gran Palacio ayudó a Moreno Carbonero, junto a los textos "más importantes de la Biblioteca Bizantina, de la Nacional de París" a tratar de recrear el lujo que rodeaba a la corte bizantina: la representación del emperador en su trono es un buen ejemplo de ello.

Moreno Carbonero se interesa incluso por el tipo de indumentaria usada por el emperador para estas ocasiones: una túnica de grandes dimensiones: "divetesión", de color púrpura, que lleva bajo el "sagión", adornado con bordados de oro y perlas. Cabe matizar que en el siglo XIV la prenda citada en primer lugar había sido sustituida por el "sakkos".

Revela, en todo caso, el despliegue erudito del que hace gala el pintor, cuya trayectoria puede seguirse por la serie de dibujos que formaban parte de un pequeño álbum de apuntes del autor; sobre los empleados para la obra que nos ocupa Vid. SAURET, T.: "Metodología de la pintura de historia: El ejercicio de Moreno Carbonero". *Baetica*, n.º 9 (1986) p. 54. Moreno Carbonero no hacía, por lo demás, sino seguir las recomendaciones del Manual del pintor de historia que indicaba la conveniencia de que el artista debía estudiar bien el lugar y la escena "teniendo muy presente las costumbres de las personas y buscando con asiduidad los trajes propios de la época, y en el caso de que no se puedan hallar monumentos o libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres, sus leyes, sus armas, sus muebles y arquitecturas..." Vid. MENDOZA, F.: *Manual del pintor de historia*. Madrid, 1870, pp. 32-33.

Sobre los retratos del emperador "trônant", abundante en las efigies monetarias y de los que se sabe que gozaron en Bizancio de gran popularidad, Vid. GRABAR, A.: *L'empereur dans l'art byzantin*. París, 1936, p. 24 y ss.

²⁹ EBERSOLT, J.: *Constantinople. Recueil d'études, d'archéologie et d'histoire*. París, 1951, pp. 41-42.

³⁰ PEÑARANDA, C.: *op. cit.*, p. 282.

³¹ EBERSOLT, J.: *op. cit.*, p. 42.

pathariori, el praepositus sacri cubiculi: gran chambelán, el eunuco de más alto rango al servicio del emperador, sus "koubikoularios"... identificables los primeros por ir barbados y con un collar de oro con piedras preciosas que adornaba el cuello y aquí luce sobre sus cabezas y el segundo por su capa dorada. Todos se disponen siguiendo un orden jerárquico que sitúa en primer lugar a las dignidades, tras ellos, los funcionarios y por último la guardia³³.

El panorama del cuadro se completa, añade Avilés, "al observar en primer término, los almogávares armados de venablos y machetes, precedidos de un adalid o guía. En el fondo, Santa Sofía y el Hipódromo a donde se comunicaba el emperador desde su palacio sin salir de la ciudad"³⁴. En realidad, del hipódromo tan solo se ve el "sphendone" orientado hacia el sudoeste, el gran hemicíclo del célebre recinto de Constantinopla dedicado a los espectáculos. Estaba adornado con una columnata formada por treinta y siete columnas unidas entre sí por arcos y culminando su extremo superior con balaustradas; se levantaba sobre el muro de sostén que había sido construido por Septimio Severo para prolongar la explanada y corregir el declive del terreno³⁵. Moreno Carbonero ha respetado genéricamente el declive del terreno e incluso ha añadido una nueva construcción: ¿la iglesia de San Esteban?, por debajo del "sphendone"; ahora bien, si se acepta que el puerto del Boukoleon estaba junto a la denominada "casa de Justiniano" los edificios de los que venimos hablando son útiles como elementos de identificación del escenario donde discurre la historia, pero no podían ser vistos por los protagonistas de la manera que ha dispuesto Moreno Carbonero. Para comprobarlo no hay más que

acudir a cualquier reconstrucción del Gran Palacio de Constantinopla³⁶.

Cabe precisar, en última instancia, que la historia que pinta Moreno Carbonero no se ajusta a la realidad de los hechos. Era costumbre entre los bizantinos que cuando se anunciaba la visita de una embajada se enviara a las fronteras un delegado para saludar a sus integrantes y conducirlos a la capital. Así lo menciona Muntaner, testigo de los hechos³⁷. A su llegada a Constantinopla, les esperaba una residencia donde eran acogidos con todo tipo de honores. Una vez que se fijaba el día de la recepción del emperador, el embajador acudía a palacio donde era recibido por los altos funcionarios. Después era introducido ante el emperador frente al que se prosternaba tres veces; después entraban los miembros de séquito³⁸ que repetían el ceremonial y entregaban los presentes; tras unas breves palabras de bienvenida del emperador, todos se retiraban³⁹.

Muntaner precisa que fueron recibidos por el emperador padre y su hijo "una vez que estuvieron en Constantinopla" mientras que Moreno Carbonero ha pintado una escena de triunfo tal como podemos contemplar, por ejemplo, en el manuscrito Skylitzes de la Biblioteca Nacional de Madrid a propósito de la entrada triunfal de Nicéforo Focas en Constantinopla⁴⁰. Reyero, por su parte, la en-

³⁶ Sobre el emplazamiento de la iglesia de San Esteban Vid. fig. 10 que comprende el plano del palacio imperial en HUSSEY, J. M.: "La ciudadela cristiana" en *La Alta Edad Media (Historia de las Civilizaciones. 5)*. Madrid, 1988, p. 205. Sobre el puerto del Boukoleon y su emplazamiento Vid. TALBOT RICE, D.: *Constantinople. Byzantium-Istanbul*. Londres, 1965, p. 71-72 y plano 3. Vid. también STIERLIN, H.: *Orient byzantin*. Friburgo, 1988, plano p. 61. De manera general MIRANDA, S.: *Étude de topographie du Palais Sacré de Byzance*. México, 1976.

³⁷ Vid. nota 22.

³⁸ Pudo estar formado por los jefes que acompañaban a Roger de Flor Corberan d'Alet, Ferrán d'Annés, Ramón Muntaner y Ferrán Ximenes d'Arenós.

³⁹ Vid. EBERSOLT, J.: *op. cit.*, p. 78. y GRABAR, A.: "Pseudo-Codinos y les cérémonies de la Cour byzantine au XIV^e siècle" en *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*. Venecia, 1971, pp. 195-221.

⁴⁰ Vid. CIRAC, S.: *Skylitzes Matritensis I. Reproducciones y miniaturas*. Barcelona-Madrid, 1965, fol. 145.b p. 153 y lám. p. 349 y GRABAR, A. y MANOUSSAKAS, M.: *L'illustration du manuscrit de Skylitzes de la bibliothèque nationale de Madrid*. Venecia, 1979 n.º 368, p. 85. Sobre estas ceremonias Vid. también Mc CORMICK, M.: "El emperador" en *El hombre bizantino*. Madrid, 1994, pp. 313-315 y de manera general Mc CORMICK, M.: *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*. Cambridge-París, 1990.

³³ Sobre la indumentaria en la época de los Paleólogos, Vid. EBERSOLT, J.: *op. cit.*, p. 62. Sobre los funcionarios, Vid. RAYBAND, L. P.: *Le gouvernement et l'administration centrale de l'empire byzantin sous les premiers Paléologues (1258-1354)*. París, 1968.

³⁴ AVILÉS, A.: *op. cit.*, p. 35. Alude a la "kathisma", tribuna desde donde el emperador seguía el desarrollo de los juegos en el hipódromo.

³⁵ En la época de los Paleólogos el hipódromo estaba parcialmente en ruinas; en 1540 todavía se conservaban 17 columnas que reposaban en el exterior sobre un muro bajo elevado por dos gradas. Vid. EBERSOLT, J.: *op. cit.*, p. 189. También DAGRON, C.: *Naissance d'une capitale*. París, 1974, pp. 320-364.

cuenta deudora, en cuanto a la composición, de la Entrada de Carlos V en Amberes, de Mackart⁴¹.

LA CONVERSIÓN DE RECAREDO

El programa decorativo del Salón de Conferencias del Senado incluyó también una pintura relativa a la abjuración del arrianismo y consiguiente conversión al cristianismo de Recaredo, tenido en el siglo XIX por episodio culminante de la historia de España⁴². Fue encargada también en 1888, a Antonio Muñoz Degraín quien eligió para su lienzo el momento solemne de la conversión de Recaredo y con él de su reino a la doctrina católica en el III Concilio de Toledo descrito así por Modesto Lafuente: "Convocado en Toledo un concilio general de todos los obispos de España (589), que era el tercero que se celebraba en aquella ciudad, congregados hasta el número de sesenta y dos prelados y cinco metropolitanos, entre los cuales se hallaba el esclarecido Leandro de Sevilla, alma y lumbrera de aquel concilio, presentose el monarca ante la venerable asamblea, y renovando solemnemente el acto de abjuración del arrianismo, declaró en su nombre y en el de reina Bada que abrazaba y profesaba la fe católica y el símbolo de Nicea, reconociendo la igualdad de las tres personas divinas. Exhorta seguidamente a los obispos arrianos y a los grandes que asistían al concilio a que sigan e imiten su ejemplo en obsequio a la unidad de la Iglesia. Un prelado pregunta en su nombre si se adhieren a los sentimientos del monarca y como por una inspiración providencial todos suscriben a la profesión de fe de Recaredo, el cual entrega por su mano a los obispos el "tomo regio", que contenía los puntos relativos al buen orden y disciplina de la iglesia de que el concilio se había de ocupar⁴³.

El pintor (Fig. 3) ha dispuesto un llamativo sitial colocado sobre unas gradas de bronce dorado; allí el rey Recaredo, vestido con una suntuosa túnica de raso carmesí y coronado con una diadema rematada con una cruz, abjura de la doctrina de Arriano y acepta la nueva religión elevando su mirada al cielo, al igual que su esposa Badda. Da fe del juramento el venerado Leandro, "lumbrera de la iglesia y alma de la asamblea", de pie, bajo el dosel de su sitial, también metálico, mientras en el lado contrario Masona, la gloria de Mérida, preside la reunión⁴⁴.

No había certidumbre sobre el lugar donde se había celebrado el Concilio, tampoco eran abundantes los monumentos de la época visigoda que se habían conservado en Toledo y los que habían llegado hasta la segunda mitad del siglo XIX, como la iglesia de Santa Leocadia, ofrecían pocos elementos de interés⁴⁵. Por ello, el pintor se vió obligado a buscar la documentación necesaria para ambientar su historia de la manera que describe: "Mas por desgracia, si conocemos las remotas civilizaciones de pueblos como la India y el Egipto, que ya eran viejos en tiempos de Herodoto, las artes de los godos españoles, y en general, de la época bizantina, nos son más desconocidas por los escasos monumentos que de ellos nos quedan. Las coronas votivas de Guarrazar (Toledo), los mosaicos de San Vitale de Rávena (Italia) y los de Santa Sofía en Constantinopla, son los más importantes y los que me han servido más principalmente para reconstruir la indumentaria de la época de Recaredo. En ella aparecían confundidos los caracteres latinos arraigados de antiguo en nuestro pueblo, con la magnificencia de la corte de Bizancio, que introdujo en la suya Leovigildo: así se ve la austeridad y sencillez de la línea recta al la-

⁴¹ REYERO, C.: *Imagen histórica de España. op. cit.*, p. 162.

⁴² Modesto Lafuente escribe enfáticamente que "así quedó la religión católica solemnemente proclamada como la religión del estado en España". Vid. LAFUENTE, M.: *Historia General de España*. II. 2ª ed. Madrid, 1869, p. 364.

⁴³ *Ibid.*, p. 363. Martín Camero matizaba en su "Historia de la ciudad de Toledo" que a una primera y espontánea y libre confesión de Recaredo siguieron las suscripciones consignadas a la manera que sigue:

"Yo Recaredo, rey, reteniendo de corazón y afirmando de palabra esta santa y verdadera confesión, la cual sola profesa la Iglesia católica por todo el orbe, suscribí con mi mano derecha, protegiéndome Dios.

Yo Baddo, reina gloriosa, suscribí con mi mano y de todo corazón esta fe que creí y admití".

Vid. MARTÍN CAMERO, A.: *Historia de la ciudad de Toledo*. Toledo, 1862, p. 276.

⁴⁴ Díez, J. L. (Dir. científico): *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1992, p. 436.

⁴⁵ PALAZUELOS, V. de: *Guía de Toledo*. II. Toledo, 1890, p. 748. LAFUENTE, M.: *op. cit.*, p. 521.

do de la labor primorosa y complicada que pudo ser origen, según doctos pareceres, de la arquitectura árabe en España. Lo mismo que con la indumentaria, sucede en el caso concreto del asunto representado: porque si bien se conoce la legislación de los concilios, existen, por el contrario, pocas noticias de todo lo que al ceremonial se refiere⁴⁶.

Así las cosas, no es de extrañar que la planta y “los mosaicos polícromos de cristal y oro que adornan las paredes del templo de Santa Leocadia”,⁴⁷ nos hagan recordar el interior de San Apolinar in Classe de Rávena aunque la procesión de vírgenes y mártires ha sido sustituida ahora por una Entrada en Jerusalén; que el capitel de mármol del plano medio que acoge dos caballos —¿corderos?— que flanquean una cruz, recuerde otro de San Vital de Rávena;⁴⁸ que Recaredo y su esposa Badda estén vestidos y ornados con joyas inspiradas en las famosas imágenes del coro de San Vital, de Justiniano y Teodora; no faltan tampoco la iconografía del crismón o de Cristo bendiciendo ni algunos de los objetos procedentes de Guarrazar: descubiertos en 1858 y cuya pieza más valiosa era la corona colgante de Recesvinto.

La forma de estas coronas es coincidente con las bizantinas llamadas “stefanos”, más al-

ta que la “stemma” que se usó primero pero sin el remate de la “camaulakion” que sería habitual más tarde. Los textos bizantinos mencionan a emperadores y magnates que regalaron coronas a altares a los que tenían devoción. Y fue el peregrino ruso Antonio de Novgorod, quien vió colgada sobre el altar y bajo el cimborrio de Santa Sofía una que consideró donación de Constantino; correspondía, quizás, a una ofrenda de Justiniano del que se sabe que donó varios ejemplares de este tipo a Santa Sofía; otros emperadores seguirían su ejemplo. Colgar votivas era pues una costumbre bizantina que los visigodos no hicieron sino imitar. Así lo entendió Muñoz Degraín quien pasó por alto que se trataba de un “anacronismo”: Recesvinto pertenecía a la centuria siguiente.

También como en Bizancio, como en la Rávena del siglo VI, podemos apreciar que el oro de la luz inmaterial domina la escena. Pero mientras que allí, la ornamentación profusa se repliega hacia zonas secundarias o desaparece para dar paso a la figura humana, grande y grave,⁴⁹ aquí el pintor exhibe “la exuberancia fogosa de su materia pictórica”,⁵⁰ de un abuso de lo decorativo que afecta a la credibilidad y ambientación de la historia.

⁴⁶ AVILÉS, A.: *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ COCHE DE LA FERTÉ, E.: *L'art de Byzance*. París, 1981, lám. 50.

⁴⁹ GRABAR, A.: *La peinture byzantine*. Ginebra, 1979, pp. 56-57.

⁵⁰ Díez, J. L.: *op. cit.*, p. 438.



Fig. 1. *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*. José Moreno Carbonero. 1888. Palacio del Senado. Madrid.



Fig. 2. *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*.
Detalle del Emperador Andronikos y su corte.

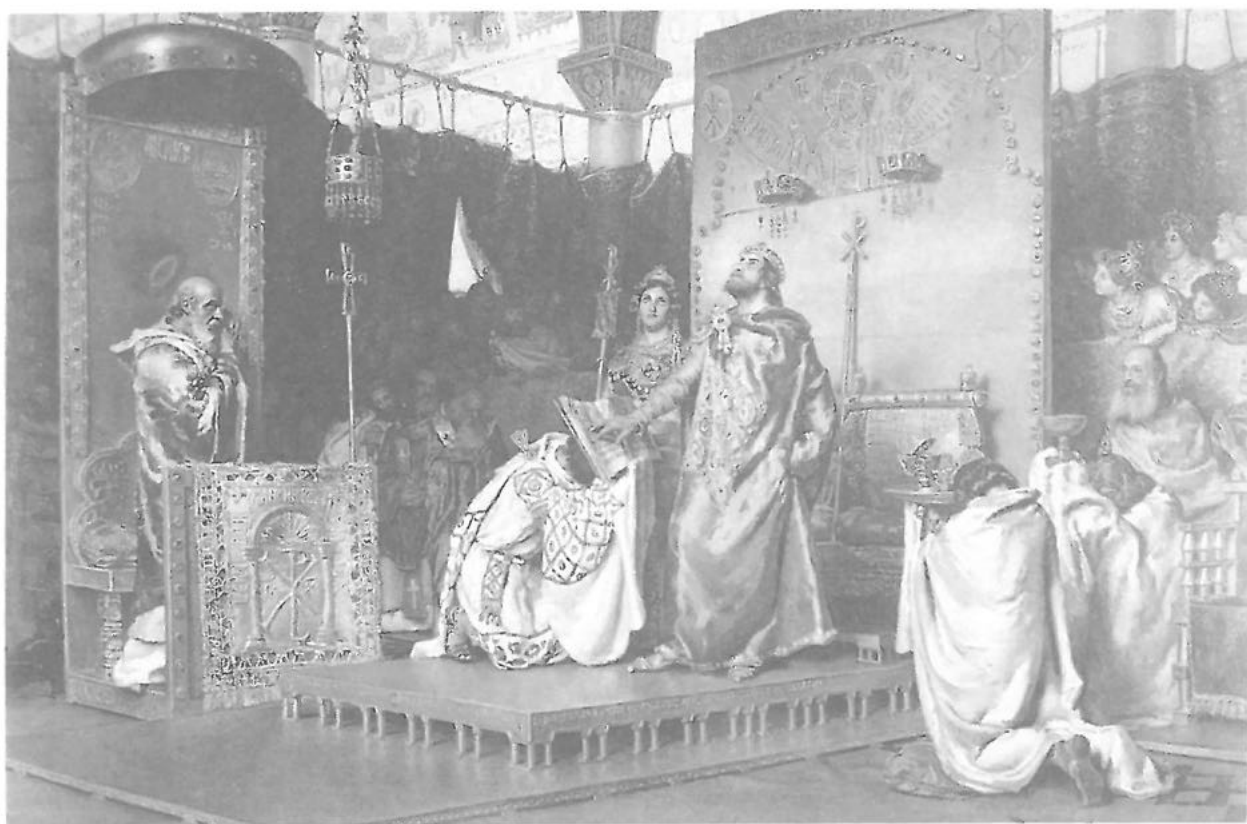


Fig. 3. *La Conversión de Recaredo*. Antonio Muñoz Degraín. 1888. Palacio del Senado. Madrid.

El modelo arquitectónico sefardí: entre Oriente y Occidente

MIGUEL ANGEL ESPINOSA VILLEGAS

*Universidad de Granada
Departamento de Historia del Arte*

En el siglo X a.C. las naves fenicias ya expanden por todo el mediterráneo la semilla judía, y las deportaciones a Nínive (722 a.C.), Babilonia (586 a.C.), o la destrucción de Jerusalén (70 d.C.) sólo contribuyen un poco más al “ecumenismo”¹ del pueblo hebreo y la extensión de sus ideas y modos de vida por el mundo conocido.

*“Los helenistas se han ocupado muy poco de estos aspectos del helenismo y han preferido pregonar a todos los vientos el decantado ‘milagro griego’, que como agudamente explicó A. Meillet, ha de entenderse en el sentido de la habilidad con que los griegos supieron asimilarse los elementos culturales de los países bañados por el mar Egeo y, por tanto, también del por ellos llamado Palestina”*².

EL APORTE SEMÍTICO AL ARTE OCCIDENTAL

Con el arte oriental nos llegan algunas de las ideas que posteriormente definirán nuestra arquitectura religiosa hasta la fecha como es la sacralización del espacio a través de coordenadas geo-temporales precisas. El Judaísmo, al igual que otras culturas orientales concibe la arquitectura religiosa “como copia de un arquetipo celeste”³ cuyo modelo ha sido creado

por Dios desde el principio de los tiempos. Este tipo de simbolismo será luego continuado y reinterpretado por el Cristianismo, que entenderá que “las cuatro partes del interior de una iglesia simbolizan las cuatro direcciones cardinales”⁴.

Nos llegará también una nueva concepción del tiempo. Frente a la organización tripartita de pasado, presente y futuro sobre una línea circular y eterna, con inicio pero sin fin –pues ambos parecen coincidir, haciéndose necesarios el uno para el otro–, aparece un tiempo que es principalmente pasado y que se proyecta de tal modo al futuro que apenas vive el presente. El presente no se entenderá sino como una modulación del pasado sobre una línea que tiene un comienzo delimitado pero también un fin preciso y necesario establecido por Dios. Todo esto se traduce en una arquitectura irremisiblemente perentoria y sin ánimo de perdurar, ya que como lugar sagrado, es tan sólo un referente a un espacio celeste real, y éste sí, invariable. Israel aporta al Occidente la idea del ciclo purificador –común a todas las culturas antiguas mediorientales como demuestra la presencia en todas ellas de un ritual de Año Nuevo–, pero no ya como reiteración eterna de un mismo acontecimiento diferente cada vez, sino como remembranza continua de un mismo suceso histórico.

¹ David GONZALO MAESO, *El legado del judaísmo español*, Ed. Nacional, Madrid, 1972, p. 26.

² *Ibidem*, p. 30.

³ Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Labor, Barcelona, 1985, p. 56.

⁴ *Ibidem*, p. 58.

A través del arte judío, el naciente arte cristiano pudo comprender el difícil concepto socrátrico de la *kalokagathía*, a medio camino entre la moralidad y la estética, en su aspecto más puramente material, el *kromenon*, lo conveniente, lo útil. Sin embargo, conocerlo no implicó su adopción y así, el arte cristiano medieval se mueve más en el plano ideal platónico, en el símbolo material referencial que hace de la belleza de las gemas por ejemplo, imagen de la belleza divina.

Con el arte oriental nos llega el recurso al símbolo y la alegoría como método fundamental de expresión icónica. Al lenguaje directo de la explicación mítica, le sucede la dimensión referencial o simbólica que prescinde de la forma como tal. A los dioses de cuerpos y actitudes humanas les sucede un Dios sin cuerpo ni figura humana que en todo inmane y lo es todo, un idea de divinidad sustancialmente diferente de la que aparece en la filosofía griega, pues es un Dios moral que interviene y controla la historia de su pueblo a través de la Revelación. Con el arte oriental nos llega también un nuevo concepto de belleza que se escapa a lo puramente visual para apoyarse por necesidad en todos los sentidos a la vez. No presta ninguna atención a la forma o apariencia, a menos que ésta trasluzca su contenido, ya que lo bello es vano además de peligroso pues puede incitar al pecado tentándolo a los sentidos.

LA ESTÉTICA INTERMEDIA: LA FUSIÓN DE ORIENTE Y OCCIDENTE

Cuando Israel construye utiliza toda una simbología derivada de las exigencias del culto y la liturgia que de algún modo trasciende al resto de las culturas con las que entra en contacto. El espacio se hace símbolo a través de la sacralización de las direcciones y la orientación del edificio a Jerusalén, centro donde mana la santidad⁵, a través de la elevación⁶, de la cercanía a una corriente de agua

que pueda mantener la pureza del espacio sagrado, a través de la luz y el número de ventanas, etcétera.

La sinagoga sefardí, como estructura arquitectónica, no responde a un tipo único; hay no obstante, unos modelos que con preferencia han sido usados por estas comunidades y sobre los que se edificó un uso espacial peculiar. La sinagoga sefardí es tan hija de las variaciones hispanas de las diversas corrientes arquitectónicas, como la askhenazi lo pueda ser de las creaciones centroeuropeas del románico y el gótico. Pero, y ésta es la piedra de toque, sefardí o askhenazí, será ante todo una arquitectura románica "judía", gótica "judía", mudéjar "judía"... ¿a qué en concreto hemos de aplicar ese matiz?, ¿cuándo, cómo y dónde, añadiremos esa segunda capa de barniz distintivo de "lo sefardí"? Su concepto se define por oposición al entorno artístico y cultural inmediato y debe ser graduado en su aplicación.

Lo "*Judío*" es aquello genérico que al actuar sobre una estructura arquitectónica la adscribe a un grupo humano concreto, generalmente minoritario y diferente del medio envolvente no tanto por amplios aspectos culturales como sociorreligiosos.

Lo "*sefardí*" es aquello específico de la arquitectura judía en la Península Ibérica, un conjunto de usos y elementos, a veces mantenidos en común con otros grupos culturales hispanos, de los cuales no participan otras comunidades judías. Lo sefardí es de un carácter más epidérmico.

La arquitectura de un grupo cultural está determinada por su posición geográfica, su clima y otras condiciones locales de vida. La originalidad de esta arquitectura queda determinada además, por el ambiente histórico, intelectual y religioso. Los hispanojudíos desarrollaron una tradición peculiar en la construcción de sus edificios civiles o religiosos y en su urbanismo. Pero "sefardíes" eran los "Aragoneses", los "Catalanes" o los "Castellanos" que dieron estos apellidos gentilicios a sus sinagogas dondequiera que se asentaron

⁵ Ver por ejemplo explicación a esta simbología en Dan. 6; 11, Ez. 8; 16, I Re. 8; 38 y II Cro. 6; 34-39.

⁶ Aparte de la tradición bíblica de colocar los santuarios en los altos montañosos, la legislación rabínica (Tos. Meg. IV; 23 y Shab. 11a) aconsejaba que no hubiese techo más alto que el de la sinagoga. Esta prescripción, fue salvada bajo dominio cristia-

no o musulmán, rebajando el pavimento de la sinagoga (Ps. 130; 1) o colocando mástiles, que hacían al edificio en su conjunto mucho más elevado que su apariencia.

en el Levante Mediterráneo, como Estambul⁷. Con esa variada procedencia, cabría suponer unas grandes variaciones en los modos constructivos. No obstante, la desviación de la norma general suele ser mínima. Siendo la liturgia una para toda la comunidad sefardí, lo esencial de su arquitectura también estará presente en todas sus sinagogas.

Cualquier consideración primera acerca de los orígenes de la arquitectura judía en Sefarad debería comenzar con la explicación de cómo se introdujo esta religión en España. O lo que es igual: ¿fue el Judaísmo sefardí una etnia además de religión?, ¿lo fue siquiera el Judaísmo primitivo?⁸. Debe aclararse en qué medida el Judaísmo peninsular se debió a la emigración desde Palestina u otras zonas del Imperio Romano mediterráneo, y en qué proporción se debió a la aceptación como religión por parte de la población oriunda. No cabe duda que el Judaísmo, si ya no hoy, fue en sus inicios una religión proselitista. Y esta tendencia se encontró, en el momento de irrumpir en la Historia común del Mediterráneo, durante el Imperio Romano, con un terreno perfectamente abonado, en un mundo *"cansado ya de la puerilidad de la idolatría y especialmente en sus clases más cultas"*⁹. Preparando el extraordinario éxito del Cristianismo, al que transmitió su *"conciencia de catolicidad"*¹⁰, el Judaísmo fue ampliando sus círculos allí donde arraigó.

El orientalismo de nuestras sinagogas curiosamente se acentúa a medida que avanza la historia de nuestro Judaísmo; contrariamente a lo que cabría esperar, considerando la misma evolución en el resto de Europa. Esto se debe a que el sustrato grecorromano, que dio

al Mediterráneo unos modos realmente homogéneos, queda roto por la presencia en la Península del Islám. De manera que mientras el mundo cristiano se convierte en el custodio de los valores grecorromanos puros, el Islam los reinterpreta desde una óptica oriental que será la que triunfe en Hispania y que los judíos aceptaron de buen grado, pues a fin de cuentas, su propia filosofía había contribuido a la creación de este nuevo "traductor" islámico. Igualmente, la nueva unidad que el Islam daba al Mediterráneo meridional permitía el fácil acceso del Judaísmo a sus centros neurálgicos de dirección, también bajo dominio musulmán e igualmente re-orientalizados.

Es muy probable que las primeras formas judías de la Península no difiriesen en nada de las grecorromanas hispánicas al ser el Judaísmo una religión de antigua raíz entre la población autóctona. Sólo así cabría explicar la carencia de restos arqueológicos, que habrían quedado escondidos bajo un sólido manto cultural hispanorromano. Un estrato éste, suficientemente distante además del centro judaico por excelencia, Palestina, como para no poder acusar las intencionadas dosis de orientalismo que se evidencian en las sinagogas de Galilea por ejemplo. Sólo cuando este contacto con las metrópolis del Judaísmo (Babilonia principalmente) donde nacía y se fomentaba el sentimiento nacional, se inicia y afirma, encontraremos una arquitectura decididamente distinta.

Resulta curioso que fueran precisos algunos cánones como los recogidos entre los 81 que compusieron el dictamen del Concilio Iliberritano¹¹, donde como Menéndez Pelayo señala, se tuvo especial cuidado *"más que en el dogma, que entonces no sufría contrariedad, en las costumbres y en la disciplina... Se trató ante todo de separar a cristianos de gentiles"*¹². Muy homogénea debía ser la mezcla entre cristianos y judíos para considerarse la necesidad de tan estrictas medidas de separación. Desgraciadamente, de los primeros siglos de presencia judía en Sefarad no ha quedado gran cosa, sólo suposiciones y restos fragmentarios como los

⁷ Ver Abraham GALANTE, "Les synagogues d'Istanbul", en *L'Hamenora*, n.º de Juillet-Août, Société Anonyme de Papeterie et d'Imprimerie Fratelli Haïm, Istanbul, 1937, pp. 7 y ss.

El sistema policial turco dividió las comunidades allí deportadas, y procedentes de todas partes del Imperio Turco, en "qahalim" conservando el nombre del lugar de origen. Las comunidades sefardíes sólo se adaptaron a este modo de administración que además permitió conservar los lazos con las comunidades de origen.

⁸ Solomon ZEITLIN, "The Jews: Race, Nation or Religion-Which?", en *The Jewish Quarterly Review*, vol. 26, Cyrus Adler, Philadelphia-Penna, 1936, pp. 313-347.

⁹ Mariano ARMELLINI, *Lezioni di Archeologia Cristiana*, Tipografia della Pace di Filippo Cuggiani, Roma, 1898, p. 23.

¹⁰ P. Jesús ÁLVAREZ, *Judíos y Cristianos ante la Historia*, Eds. Aguilar, Madrid, 1972, p. 131.

¹¹ Ver Raymond THOUVENOT, "Chrétien et juifs à Grenade au IV siècle après J.C.", en *Hesperis*, vol. 30, 1943, pp. 201-211.

¹² Marcelino MENENDEZ PELAYO, *Historia de los Heterodoxos españoles*, vol. 1, B.A.C., Madrid, 1986, p. 97 y ss.

de Elche que podrían datar según Schlunk del siglo IV, pero que igualmente podrían ser más tardíos, de la época del dominio bizantino en el sudeste hispánico (siglo V o VI). Pero podemos, sin grandes temores, coincidir con la afirmación de que la gran mayoría de los llegados a la Península en fechas inmediatas al s. I eran, aunque de expresión griega, de profunda orientación romana¹³.

La mayor parte de los restos sinagogaes esparcidos por el antiguo Imperio pertenecen a dos tipos definidos:

– De un lado, el tipo monumental que aparece dentro de aquellas comunidades que alcanzaron un gran desarrollo económico y, por ende, también institucional; éste fue el caso de las de Alejandría, cuya “stoa” pasó a formar parte de la mitología constructiva judía, y la de Sardes. En ambos casos, conviene destacar la presencia de un lugar especial para el Consejo de Ancianos, con 71 cátedras, al igual que la “*liskat haggazit*” del Sanedrín en el antiguo Templo de Jerusalén.

– Sin embargo, es el segundo tipo el más común: el edificio de pequeño tamaño y disociado del núcleo urbano, al modo de ermitas.

En La Alcudia, cerca de Elche, Pedro Ibarra y Ruiz descubrió unos pavimentos con un mosaico de tema geométrico similar a los hallados en conjuntos y villas romanos bajoimperiales de zonas inmediatas, y muros de más de 3 pies de alto. Llama la atención la similaridad en planta de esta sinagoga con otras del mediterráneo oriental como la de Egipto.

LA ORIENTALIZACIÓN DE LOS MODELOS OCCIDENTALES

Cuando Europa piensa en el esplendor judío de la Diáspora parece mirar siempre a la Sefarad medieval. Cuando con el Siglo de las Luces, ser judío en Europa signifique sólo ser persona, y el arte de la arquitectura refleje la alegría de ese nuevo descubrimiento, se retomará el modelo sefardí, evocado como una construcción de estilo “moresco-bizantino” o “mudéjar”, a medio camino entre las artes mu-

sulmana y cristiana, pero con el sentimiento de ser algo específico y distinto. La mayor parte de las veces no obstante, se hará como un pastiche a caballo entre el romanticismo orientalista de los elementos arquitectónicos (arcos, pies derechos, vanos...) y el impacto visual de la decoración bizantinizante. Bajo esta película decorativa, el modelo que había nacido en España sólo será significativo para nuestras comunidades, permitiendo reconocerlas allí donde la asimilación por las askhenazíes u otras comunidades autóctonas no se produjera. Curiosamente, el estilo arquitectónico que muestran las ilustraciones de las Haggadot españolas de la época medieval no es en absoluto el mudéjar, sino el gótico. Esta discrepancia puede deberse al hecho de que la construcción estuviese en manos de artesanos musulmanes y mozárabes, trabajando para cristianos y judíos; y a que los iluministas siguieran como modelos las Biblias cristianas, recibiendo así mayor influencia de Francia e Italia.

La principal característica sefardí respecto a las otras comunidades será la ordenación espacial de los elementos que participan e integran su esquema litúrgico. El juego de líneas en los interiores sefardíes es esencialmente mediterráneo y clásico, por más que parezca que clasicismo y Judaísmo puedan estar reñidos. El volumen simple del exterior, ortoédrico, no se rompe al interior con excesivas limitaciones espaciales. Predomina la funcionalidad aunque no desprovista del todo de cierta intencionalidad.

El concepto espacial en la sinagoga hispano-hebreá no fracciona las dimensiones hasta el infinito, como suele ocurrir en la arquitectura hispanomusulmana. Cuando el espacio se fracciona como en el caso de las plantas basilicales, se sigue la más estricta norma romana, introduciéndose mediante la disposición del mobiliario las líneas básicas de referencia perspectíca longitudinal y no quebrada. Esta línea quebrada es característica de la arquitectura oriental, por su uso, “*la continuidad... se convierte en discontinuidad, y la focalidad no existe*”¹⁴. La arquitectura religiosa hispanojudía no

¹³ Nicholas STAVROULAKIS, *The Jews of Greece. An Essay*, Talos Press, Athens, 1990, p. 37.

¹⁴ Fernando CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la Arquitectura Hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Ed. Dossat, Madrid, 1981, p. 69.

comparte con la hispanomusulmana el gusto por la discontinuidad y el asombro de lo imprevisto. Tampoco comparte, pese a coincidir en el uso de la planta basilical, la ordenación que de las naves hacen las mezquitas hispanas. En este sentido, las sinagogas basilicales coinciden con las mezquitas de tipo damasquino, las construídas en todo el oriente islámico. En aquella zona, sólo la mezquita de Al-Aqsa coincide con las plantas basilicales de tipo eclesial que usaron las mezquitas hispanas; y ello, como señala Lambert, para poder constituir sobre la cumbre del Moriah un conjunto análogo al cristiano construído sobre el Gólgota¹⁵. La diferencia de plantas viene marcada por la situación del acceso al interior. ¿Quiere esto tal vez decir que del mismo modo que conscientemente se buscó un distanciamiento de los edificios religiosos hispanocristianos, también se buscó una discordancia con los tipos hispanomusulmanes, esto es, un edificio sin compromiso alguno y a medio camino entre la iglesia y la mezquita?

No se concibe tampoco como un espacio unidireccional. La basílica cristiana invierte el espacio estático romano dirigiendo el movimiento de la entrada al altar. El significado que esa disposición basilical (como centro de administración de justicia, de autoridad) adquiriría en Roma, resultaría insuficiente para explicar su apropiación por parte de una Iglesia Triunfante, que a fin de cuentas hasta su configuración como religión estatal no pasó de ser una secta judía y que como el Judaísmo, del que había nacido, proseguía añorando una reconstrucción del Templo de Jerusalén. Pero si la memoria de esa forma fue heredada por los cristianos, no podemos ciertamente afirmar que el valor significativo de la misma fuese idéntico. Lo que ocurre en la sinagoga sefardí no trasciende, queda atrapado entre dos polos de atención: el arca de la Tora y el mimbar para su lectura y comentario. Ambos elementos se disponen por regla general adosados a muros opuestos; y cuando la bimah se adelanta hacia el centro, el desuso del espacio creado en este desplazamiento con respecto al muro a sus espaldas suele ser manifiesto.

No se sabe a ciencia cierta en qué momento surgió la práctica bipolar en la sinagoga sefardí. No fue en cualquier caso una invención del Judaísmo hispano, puesto que algunos restos arqueológicos palestinos (Bêt She'arim) o en la Diáspora (Ostia) se apunta ya hacia esta solución espacial. Su adopción sin embargo marcará la máxima diferencia con las otras tradiciones del Judaísmo sinagogal, como una seña de personalidad propia que se impone incluso a la opinión de figuras destacadas del Judaísmo peninsular como Maimónides, partidario de la posición central de la bimah atendiendo a la mejor audición de la lectura. Sin embargo, la práctica de este uso, casi específicamente sefardí, no se convirtió nunca en norma. Y muchas sinagogas de rito sefardí adoptan el esquema propuesto por el Rambam; esquema que sí se impuso como general en las sinagogas askhenazíes, las cuales respetan la orientación a Jerusalén, pero remarcan a la vez la línea ascensional que introduce la presencia central de un mueble prismático. Esta línea ascendente, en la sinagoga sefardí, se deduce en cambio como única vía posible de comunicación al exterior.

*"La experiencia religiosa implicada en el simbolismo del Centro parece ser la siguiente: el hombre desea situarse en un espacio 'abierto hacia lo alto'"*¹⁶.

El musulmán es un culto "dirigido" unidireccionalmente a La Meca; los elementos básicos que marcan esta dirección, mihrab y mimbar, tienden a colocarse próximos entre sí sobre el mismo lado del edificio. La arquitectura cristiana en cambio sí conoció soluciones bipolares y fueron usadas en la zona del Norte de Africa, pero también en diferentes partes de la Península. A la altura del siglo X, y en el más puro lenguaje mozárabe, encontramos en el área leonesa dos claros ejemplos de este esquema bifocal: San Cebrián de Mazote (Valladolid), una planta basilical de tres naves, y Santiago de Peñalba (León) de tipo salón con dos tramos. En San Cebrián, los constructores imprimieron sus nombres sobre los arcos de las naves y gracias a ello sabemos de la presencia en el grupo de artistas mozárabes, como un tal Zaddon. También Peñalba contó con un trabajador de nombre semita, Salomón,

¹⁵ Elie LAMBERT, *Études Médiévales*, p. 23.

¹⁶ Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 81.

quien recibió el encargo de concluir la obra. En ambos casos, el ábside occidental pudo dedicarse a enterramiento, como en las basílicas norteafricanas; pero entretanto la liturgia hispana del momento no se aclare no podremos conocer con exactitud la función de estos cuerpos y su influencia espacial en el conjunto interior.

Las basílicas de doble ábside paleocristianas (como Sabratha y Leptis Magna que parecerían adoptar esta solución no por especiales motivos religiosos sino por construirse sobre antiguas basílicas judiciales romanas)¹⁷ como los edificios del románico alemán, que dedicaban uno de los polos al culto martirial, amén de la semejanza de líneas espaciales que introducen en planta, no parecen servir tampoco de apoyo a un posible origen externo al Judaísmo para la ordenación de la sinagoga. Sin embargo, la causa debe estar en un elemento propiamente hispánico pues de lo contrario habríamos visto aparecer sinagogas del tipo hispano en muchos otros lugares e independientemente. Algo cierto es que su localización es muy concreta: Península Ibérica e Italia, principalmente, y Marruecos y Levante Mediterráneo, en casos puntuales.

En Córdoba por ejemplo, este esquema que creemos consagró el sefardismo arquitectónico, se adoptó para una sala de oración ciertamente reducida y que de otro modo habría encontrado algunos problemas de disposición de sus elementos. Pese a lo reducido de su tamaño, Córdoba nos ofrece una joya única en su género. La sinagoga de Córdoba es el mejor ejemplo de todos los sefardíes para evidenciar la influencia en unos sólidos programas constructivos y decorativos de una intencionalidad estética expresa. Desde la forma espacial o el volumen a la geometría y atención al significado numérico en los trazados de sus yeserías, todo parece estar perfectamente delimitado. El reducido tamaño de la sala de oración y su for-

ma cúbica casi perfecta, invitan de algún modo a su tratamiento como un objeto artístico, como una muestra más de arte menor que de arquitectura decorada. Cantera señala¹⁸ que la colocación de la entrada al sur resulta un tanto extraña puesto que lo habitual habría sido encontrarla en el muro oeste y la pone en relación con un modelo norte-europeo: la sinagoga de Rufach. La disposición de la entrada, forzada por la presencia de la muralla en el lado occidental, tal vez, no es sin embargo una solución atípica, y es más, a la larga será la común del modelo de sinagoga sefardí, por establecerse el eje bipolar cerrado entre los muros Este y Oeste como norma común. Lo veremos así aparecer en sinagogas sefardíes del norte de África y por supuesto, mucho más claramente en los modelos italianos. Parece existir, además, una cierta relación entre la aparición de la entrada en el muro occidental y los edificios basilicales, mientras que sería mucho más usual desplazarla al muro sur en los de planta de una o dos naves, sin importar mucho las dimensiones mayores o menores de tal planta. Es así que encontraremos también esta disposición de entrada al sur en la Sinagoga de Samuel ha-Levi de Toledo, cuya sala de oración es igualmente una sola nave.

La mayor parte de los edificios de planta basilical de la época, ya cristianos o judíos, sitúan sus entradas en el extremo occidental del eje mayor. Sin embargo, la mayoría de los templos cristianos que así lo hacen, muy rara vez utilizaban a diario tal acceso; antes bien, usaban puertas secundarias laterales en los flancos norte o sur. Pudo ser, que tal esquema acabase por hacerse canon en la construcción de edificios de carácter sacro y que el deseo de diferenciar en todo momento las casas de oración de un culto y de otro, llevase en el caso judío a suprimir cualquier rastro de fachadas monumentales orientadas al occidente; lo cual en cierta manera, impuso al interior el uso de un paramento liso y sin resaltes y potenció más si cabe, el eje ordenador Este-Oeste utilizado por la liturgia sefardí, si es que no lo determinó de algún modo.

¹⁷ R. KRAUTHEIMER, *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, p. 46.

La basílica romana no contó con un esquema determinado; la distribución del espacio así como los tipos de elementos que lo integraban —naves y ábside— y su número variaban mucho de un edificio a otro. Sólo cuando la Iglesia se apropia este esquema y la simbología a él asociada comenzará a existir una uniformidad y a repetirse un arquetipo estandar.

¹⁸ FRANCISCO CANTERA BURGOS, *Sinagogas españolas. Con especial estudio de la de Córdoba y la toledana de El Tránsito*, (Reimpreso), CSIC-I. ARIAS MONTANO, Madrid, 1984, p. 10.

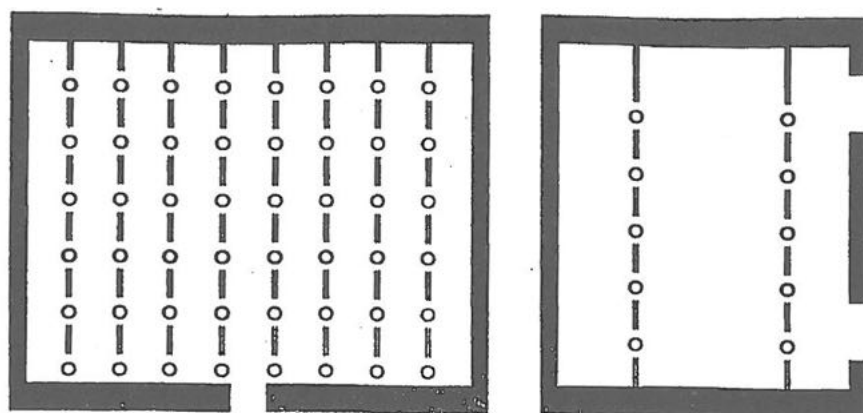


Fig. 1. Mezquita.

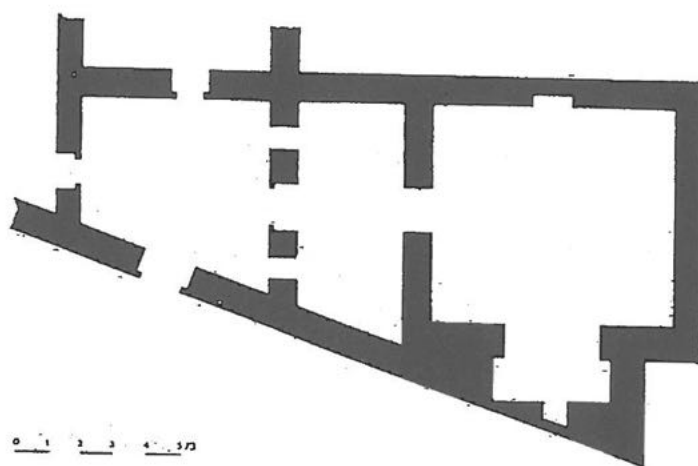


Fig. 2. Planta de la sinagoga de Córdoba.

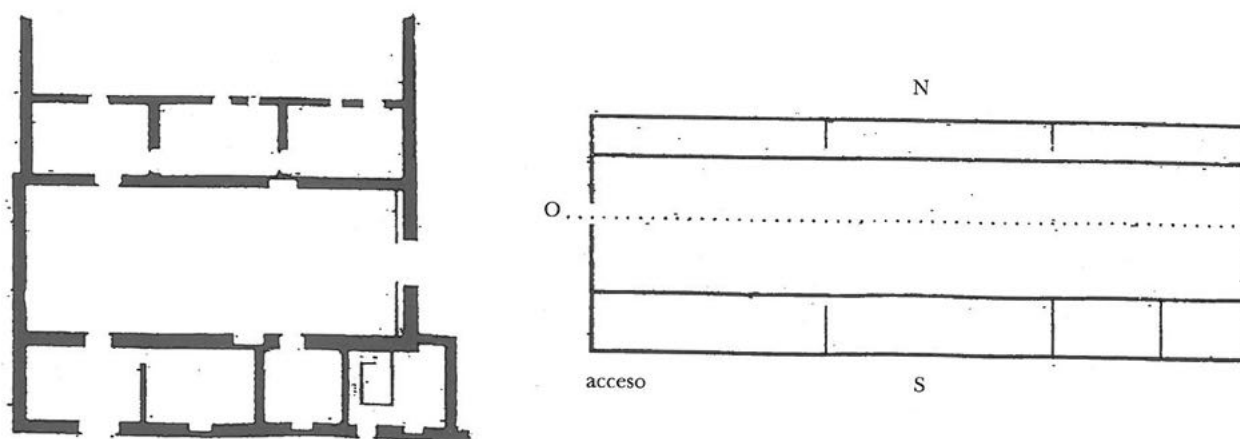


Fig. 3. Planta de la sinagoga de Samuel ha-Leví de Toledo.

Ernst Ludwig Kirchner: el exotismo interior

ZULAIKA-BÁRBARA ESTADA KAUERT

¿EVOLUCIÓN O INVOLUCIÓN?

¿Es el expresionismo alemán un proceso involutivo en la producción artística?

Desde el punto de vista del academicismo imperante a principios del siglo XX, todo arte que no se atuviera a los parámetros del clasicismo griego y a la fiel copia de la naturaleza, se certificó como un retroceso creativo y por lo tanto era rechazado.

En la obra de Alois Riegl, *Stilfragen*, publicada en 1893, se cuestionó que cuando en la historia del arte se ha postulado el ideal de la imitación de la naturaleza, el producto artístico concordó con esto, pero cuando un creciente número de obras de arte no imitativas llegaron a ser conocidas en Occidente, este concepto ya no podía ser aceptado como un criterio absoluto. ¿Acaso la estatua egipcia más realista de un sirviente podía ser considerada realmente una obra de arte mejor, que las esculturas rígidas y hieráticas de los reyes?¹

Wilhelm Worringer uno de los grandes defensores del expresionismo alemán, en 1908 publicó *Abstraktion und Einfühlung*, trabajo en que aduce, que ciertas épocas o culturas han experimentado un antagonismo con la naturaleza, causando la inquietud interior del hombre, que genera un impulso contra el realismo. En el expresionismo el centro de interés estaba, nuevamente, donde debía: en la visión y no en el conocimiento; en la revelación

y no en la observación. Consistía, en el primer intento de llegar a una completa espiritualización de la expresión y a un impulso hacia la abstracción. "La actual investigación del arte —añade Worringer— debe (...) aceptar como axioma que en el pasado se pudo hacer todo lo que se deseó y únicamente no se pudo hacer aquello que no se encontraba en la línea de la voluntad artística"².

Karl Scheffler distinguió entre la forma regular, ordenada, culta y estática del clasicismo griego; y la forma irregular, imaginativa, creativa y dinámica, de culturas jóvenes en desarrollo, como en el arte gótico, egipcio, indio, chino...³.

A finales del siglo XIX y principios del XX fueron innumerables las obras literarias que justifican el arte, que no se regía por los cánones clásicos, y revalorizan el arte primitivo, como las obras de Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* de 1900, de Karl Semper, *Die Palau-Insel* y de Emil Stephan, *Südseekunst*, ambas de 1907⁴. En 1904 Julius Meier-Graefe divulgó un nuevo estudio de la historia del arte mundial en *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*⁵.

² Ibíd., pp. 26 y 27.

³ Ibíd., p. 33. Selz cita la obra de Karl SCHEFFLER: *Der Geist der Gotik*. Leipzig, 1925, p. 39.

La idea de Scheffler la relaciona con el concepto de Nietzsche de lo "Apolíneo" y "Dionisiaco".

⁴ Kirchner. *Fränzi ante silla tallada* 1910, texto de Magdalena M. Moeller, p. 26.

⁵ HENZE, Anton: *Ernst Ludwig Kirchner. Leben und Werk*, p. 86.

¹ SELZ, Peter: *La pintura expresionista alemana*, p. 26.

REVALORIZACIÓN DEL ARTE DE LAS CULTURAS PRIMITIVAS

En el siglo XVIII, se ensalzaron las culturas no europeas, y escritores como Rousseau promovieron el gusto por la sencillez y la naturaleza de las civilizaciones "salvajes".

En el siglo XIX, aún existiendo una visión negativa de las sociedades no evolucionadas⁶ se fundaron museos etnológicos, se investigaron los pueblos indígenas y se exploraron tierras desconocidas. Progresaron nuevos campos de investigación: la geografía, antropología, etnología, geopolítica, etc. Aparecieron descripciones de viajes y expediciones, y se ampliaron los campos comerciales. Estos logros fueron base para el desarrollo y el interés por lo exótico en los impresionistas, simbolistas y modernistas: En 1887, Vincent van Gogh organizó una exposición de tallas japonesas, Paul Gauguin viajó a los Mares del Sur, Toulouse-Lautrec y Munch se entusiasmaron por el arte oriental⁷.

A principios del siglo XX los fauvistas adoptaron formulaciones anticlásicas, que se afianzaron con los expresionistas del grupo Die Brücke de Dresde. Sus miembros más destacados fueron Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein y Otto Mueller, Emil Nolde tan solo permaneció con ellos poco más de un año. Fueron jóvenes, pertenecientes al mundo burgués, a excepción de Pechstein, que lucharon por liberarse de los prejuicios y convenciones sociales. Kirchner escribió en su diario: "Esto era tan claro, no podía ser de otra manera, ya que para el hombre culto la teoría de la libertad es evolución"⁸.

Estos estudiantes de arquitectura, se asociaron para alcanzar un nuevo universo estético. Sintieron la necesidad de encontrar otros valores y creían hallarse en un momento histórico decisivo, en el que los caducos esquemas del mundo materialista llegaban a su fin, con optimismo veían el nacer de una próspera ge-

neración⁹. Kirchner convencido, afirmó, que con el arte se podía llegar a Dios. Se oponía a la idea de la utilidad y pretendía lograr con su obra una culminación espiritual¹⁰.

Con los expresionistas de Dresde, estos principios no sólo se aplicaron a la estética, sino a todos los campos de la existencia y fusionaron el arte con la vida.

En los meses estivales, veraneaban juntos, en compañía de sus modelos, en la isla de Fehmar y luego junto a los lagos de Moritzburg. La identificación entre estos amigos fue total y en su búsqueda por la naturaleza alcanzaron la armonía con el medio. Paisajes y desnudos se unieron en una añoranza por los paraísos perdidos, llenos de un místico simbolismo¹¹. En los idílicos años de 1909 a 1911 desarrollaron un estilo colectivo, la labor en común dio como resultado un estilo uniforme, siendo difícil distinguir la autoría de cada obra. Surgieron trabajos plenos de ingenuidad, naturalidad e inmediatez, con líneas rítmicas ligeras e ingrávidas y estructura bidimensional sin indicios de espacialidad ni perspectiva, con contornos marcados y colores fuertes y contrastados¹².

Especial atracción ejerció sobre los componentes del grupo de Dresde las ferias, el circo y las variedades. Eran frecuentes las escenificaciones de gentes de otros países en sus quehaceres y costumbres en la ciudad Sajona. Admiraban estas formas de vida sencillas, libres y sin ataduras¹³.

Al principio volcaron su interés por la xilografía, medio artístico que rescataron de la edad media, y al que dieron un nuevo sentido. Esta forma expresiva les permitió ponerse directamente en contacto con el material y la técnica¹⁴.

Con la revalorización del arte no europeo, consiguieron oponerse a la tradición clásica e imponer lo esencial en el arte, reduciendo las

⁹ SCHULZ-HOFFMANN, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ Kirchner. *Fränzi ante silla tallada* 1910, p. 59.

¹² Museo Brücke Berlín. *Arte expresionista alemán*. Fundación Juan March, p. 19.

¹³ MOELLER, Magdalena M.: *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, p. 83.

¹⁴ SOTRIFER, *op. cit.*, p. 8.

⁶ Darwin instituyó la teoría de la evolución de las especies y de las poblaciones.

⁷ SOTRIFER, Kristian: *Expressionismus und Fauvismus*, p. 17.

⁸ SCHULZ-HOFFMANN, Carla: *Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde 1908-1920*, p. 8. Cita a GRISEBACH, Ludwig: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch*, p. 77.

formas y dejando solo la percepción consustancial. Los años de mayor compenetración de estos camaradas expresionistas fueron los vividos en Dresde de 1905 a 1911, año en que se trasladaron a Berlín, donde comenzaron a disgregarse, llegando a la ruptura total en 1913.

ERNST LUDWIG KIRCHNER:

DESCUBRIMIENTO DEL MUNDO ANTIGUO, AFRICANO Y DE LOS MARES DEL SUR

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) desenvolió a lo largo de su infancia el gusto por las artes de los países lejanos. Su abuelo fue coleccionista de vasos antiguos, gemas y otros objetos exóticos¹⁵. El padre de Kirchner recibió el nombramiento de primer profesor e investigador del estudio del papel en la Technische Staatslehranstalt en Chemnitz. Esta ciudad tuvo una larga tradición textil, con un museo de oficios y colecciones estatales¹⁶.

Kirchner consiguió de su padre unas matrices xilográficas antiguas con dibujos primitivos, que habían servido para confeccionar papeles pintados, y permitieron al artista realizar sus primeros trabajos gráficos¹⁷. Con el colegio viajó Kirchner a Nürenberg y vio los grabados y planchas de Durero, y profundizó en el estudio de la escultura medieval.

Los compañeros de la escuela de arquitectura, con los que se unió en el grupo Die Brücke, tenían las mismas inquietudes que él. Absorbieron toda clase de influencias, el arte gótico, el neoimpresionismo, el modernismo, el arte fauve etc., que mezclaron en un estilo propio.

L. D. Ettlinger demostró que los expresionistas conocieron desde la fundación del grupo, el arte no europeo, a través del manejo de publicaciones sobre las culturas primitivas. A principios de siglo los libros tenían ya unas reproducciones aceptables para ser estudiadas. Además no se perdieron las exposiciones que se celebra-

ron en las galerías de Dresde y Berlín, donde asistieron a las muestras de la talla japonesa, van Gogh, Matisse, Gauguin y demás¹⁸.

Determinante para el estilo de Die Brücke fue sobre todo el arte africano y el arte de los Mares del Sur. El Museo Etnológico de Dresde (Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden) estuvo cerrado durante varios años y volvió a abrir sus puertas en marzo de 1910. Gracias a las expediciones germánicas, el museo de Dresde había ampliado su colección con tallas de Camerún, bronce de Benin, estampas japonesas, batiks hindúes y otros objetos de culturas primitivas¹⁹. Una de las adquisiciones más admiradas fueron las vigas-tótem de las islas Palau, que trajo consigo Karl Semper en su largo viaje por los Mares del Sur²⁰.

Kirchner fue el primero en visitar el museo, ya que Heckel y Schmidt-Rottluff se encontraban por aquel tiempo en Dangast, y escribió el 31 de marzo de 1910 con entusiasmo a sus amigos: "(...) es una maravilla y una gozada contemplar los famosos bronce de Benin, aún están expuestos algunos objetos de los pueblos de México y algunas esculturas hechas por los negros"²¹, más tarde añadió, "(...) La viga es realmente admirable"²², y escribió en *Die Arbeiten Ernst Ludwig Kirchner*: "(...) sus figuras hablan exactamente el mismo lenguaje formal que las mías propias"²³. Estas vigas-tótem procedían de una casa de los isleños del archipiélago de Palau. En ellas había representadas doscientas historias talladas en un relieve poco acusado, pintado en blanco, rojo y amarillo, las figuras eran toscas y de sobria angulosidad con una sencilla técnica se trataban temas cotidianos y mitológicos²⁴.

Con estos nuevos descubrimientos Kirchner cree retornar al estado primitivo del desarrollo, al comienzo de la historia del arte, a un

¹⁵ GORDON, Donald E.: *Ernst Ludwig Kirchner*. Mit einem kritischen katalog sämtlicher Gemälde, p. 9.

¹⁶ HENZE, *op. cit.*, pp. 7 y 8.

¹⁷ GORDON, *op. cit.*, p. 10. Cita a L. de Marsalle: "Über Kirchners Graphik", en *Genius* III, 2, 1921 p. 251.

¹⁸ Kirchner. *Fränzi ante silla tallada* 1910, *op. cit.*, p. 26. Cita a L. D. ETTLINGER: "German Expressionism and Primitive Art", en *The Burlington Magazine*, abril 1968, p. 169.

¹⁹ GORDON, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ MOELLER, *op. cit.*, p. 79.

²¹ Museo Brücke Berlin. *Arte expresionista alemán*, *op. cit.*, p. 35.

²² Carta a Heckel, del 20 de julio de 1910.

²³ KORNFIELD, Eberhard W.: *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, p. 333.

²⁴ MOELLER, *op. cit.*, p. 80.

origen de sencilla pureza. Afirma que el arte fuera de Europa no imita la naturaleza, sino que crea el interior²⁵.

La recepción de estas culturas no serán una simple aportación temática, sino la asimilación estética, que tanto caracteriza a los expresionistas del norte.

En 1913 en la *Crónica* K. G. Brücke, Kirchner constata, que sólo el arte no clásico jugó un papel predominante para el grupo y niega cualquier otra influencia²⁶.

Pero la evolución, que experimentó Die Brücke, es impensable sin el conocimiento del arte fauve. Matisse fue pronto un modelo a seguir para Kirchner, en 1909, en la revista *Kunst und Künstler* apareció un artículo de Matisse "Notas de un pintor", que según Moeller fue conocido por los artistas de Dresde²⁷.

En septiembre de 1910 hubo una retrospectiva de la obra de Gauguin en Dresde, que no supuso una influencia directa en la obra de Kirchner, pero si le orientó hacia una nueva concepción del arte exótico, que ya no iba a tomar como tal, sino en un nuevo lenguaje adaptado a un estilo conocedor de muchas otras formulaciones.

UNA VIVIENDA-ESTUDIO CONVERTIDA EN UN ENVIRONMENT

Para los componentes del grupo Die Brücke, todo lo que les rodeaba era susceptible de convertirse en un objeto artístico, conjugando el arte con la vida. La artesanía tenía para ellos la misma importancia que la pintura o la arquitectura. Crearon una obra de arte integral y si analizamos el entorno en el que viven y trabajan, veremos cómo eran consecuentes con sus ideales.

El primer estudio que tuvieron en Dresde, los amigos de Die Brücke, fue una antigua carnicería que compartieron y adaptaron a sus necesidades. En un reducido espacio, siendo fieles a sus principios y compartiendo todo con sus compañeros, se apiñaron como una tribu en su tienda.

En 1909 Kirchner se mudó, con los demás miembros del grupo, a otro estudio en Dresde, y lo decoraron profusamente. Las fotografías son testimonio del aspecto de las habitaciones y podemos apreciar que apenas quedaba un rincón que no fuese pintado, tallado o modelado. El coleccionista Gustav Schiefler visitó a Kirchner en diciembre de 1910. En una carta nos relata la forma de vida que llevaba el artista expresionista en la pequeña tienda de los suburbios de Dresde, lugar que le servía de taller y vivienda. "Las habitaciones estaban fantásticamente decoradas con llamativas telas, cuyos dibujos había realizado él mismo con la técnica del batik, toda clase de objetos exóticos y xilografías de su propia mano: un entorno primitivo, todo concebido con un marcado gusto personal. Allí llevaba una vida desordenada según los cánones burgueses, sencilla desde el punto de vista material, pero ambiciosa en su sensibilidad artística"²⁸.

Intencionadamente creó Kirchner un ambiente bohemio y antiburgués, se rodeó de obras propias, directamente tomadas de creaciones artísticas de otros países. En las paredes colgó telas pintadas y batiks, imitando motivos del mundo hindú y pintó al fresco motivos primitivos de fuerte carga erótica, talló muebles, moldeó figuritas y creó objetos domésticos. Kirchner creó su ámbito privado de gran importancia para él y lo llamó su *Höhle* (cueva)²⁹.

Este exótico environment formaba parte de la existencia íntima de Kirchner, que sin salir de Europa, vivía en muchos países lejanos. Gracias a la fotografía, como se ha dicho, podemos reconstruir su entorno.

En unas fotos, que se conservan del estudio de Dresde, es posible reconocer elementos artísticos que, según Gabriele Lohberg, son obra de Kirchner. Aunque en realidad esto no se puede confirmar, ya que el estudio era compartido por todos los miembros del grupo, pero al parecer fue Kirchner, el que puso más empeño en rodearse de elementos tomados de países lejanos. Decoró con figuras al fresco la estufa, y sobre ésta, colocó pequeñas figuritas de barro sencillas y primitivas, fechadas en

²⁵ RÖSKE, Thomas: *Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen*, p. 56.

²⁶ GORDON, *op. cit.*, nota 45.

²⁷ Kirchner. *Fränzi ante una silla tallada*, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ *Ibíd.*, p. 27.

²⁹ HENZE, *op. cit.*, p. 64.

1909, por lo tanto antes de que se abriesen las puertas del Museo Etnológico de Dresde, lo que demuestra que Kirchner ya dominaba este lenguaje artístico³⁰.

Pintó las paredes con intensos colores, las escenas las subdividió en campos separados por enmarcamientos oscuros y abovedados, bordes en los que introdujo personajes muy esquematizados y angulosos, contorneados por líneas negras y rojas en extrañas posturas, de cuclillas o bailando, los cuerpos eran de un amarillo intenso y sobresalían de un fondo verde luminoso. Dentro de las superficies enmarcadas, se distinguían escenas de desnudos tumbados o de pie bajo un estilizado árbol en forma de sombrilla.

A la entrada de una pequeña habitación retiraron la puerta y en su lugar colgaron cortinajes en forma de tienda de campaña. Otras cortinas sirvieron para subdividir los espacios del taller. Kirchner empleó antiguas sábanas para pintar directamente encima de ellas. Las escenas, bastante similares a los frescos descritos más arriba, representan amantes en posturas eróticas o personas solitarias imitando figuras de naipes, que aparecen como oscuras siluetas, en una esfera verde, pintadas sobre unas cortinas amarillas. Los bordes estaban decorados con elementos geométricos y líneas en zigzag, que nos recuerdan el estilo Palau, lo que nos permite fechar estas obras en 1910.

Años después entre 1919 a 1928 recordaba Kirchner en su diario en Davos: "El camino del desarrollo, en estas cosas de la vida exterior, desde las primeras mantas aplicadas en el primer taller en Dresde, hasta llegar a la totalidad de todo elemento, del armónico espacio del estudio de Berlín, se ha dado un avance lógico y sin pausa, directamente en relación con el desarrollo artístico de la pintura, la gráfica y la plástica. El primer cuenco que tuvo que ser tallada, por no ser posible comprar ninguna al gusto de uno, llevó la *forma* plástica a la *forma* plana del cuadro, y así surgió la *forma* personal a través de las diferentes técnicas amalgamadas hasta la última línea. El amor que el pintor entregó a la muchacha, compañera y ayudante, fue mas allá de la figura talla-

da, como una piedra preciosa, desde el entorno al cuadro y creó nuevamente la *forma* de la silla o de la mesa, según la costumbre de vida y del ejemplo humano. Este era el camino del logro artístico de 'Die Brücke'³¹.

La profusa decoración apareció en muchas de las representaciones pictóricas y gráficas de Ernst Ludwig Kirchner:

En *Autorretrato con modelo* de 1910, Kirchner ataviado con una amplia bata, contrasta con el fuerte colorido del cortinaje del fondo.

Los cortinajes amarillos, con figuras esquemáticas en campos circulares verdes, son reconocibles en *Desnudo de pie con sombrero*, fondo, que da al personaje femenino cierto aire de misterioso orientalismo. La obra recuerda la *Venus* de Lucas Cranach, y desprende de sí el erotismo típico de la cultura asiática, y el hieratismo de un icono bizantino. Las telas dan ritmo a la escena y con su fuerte colorido hacen destacar a la joven mujer, de piel muy blanca, que desprende de sí una luz muy especial³².

En *Fränzi ante una silla tallada* (Fig. 1), también de 1910, las cortinas están ideadas de forma abstracta. La niña se encuentra ante una silla tallada por Kirchner, que representa a una africana desnuda, y que en el óleo ha sido concebida escuetamente con superficies de color, que se atienen a lo natural, de pelo negro y piel rojiza. Fränzi aparece vestida y muy real, aunque el color verde del rostro produce cierto extrañamiento de la imagen, dando la sensación de una máscara. Con esto, Kirchner conseguía asociar sensualidad con primitivismo. La mujer de la silla tallada y la niña son como una imagen contrapuesta, en positivo y negativo, que da una idea clara del opinión, que tenía Kirchner de las mujeres, la joven pura y la mujer fatal³³.

El tema de la niña, fundida en los elementos decorativos del estudio de Kirchner, se repite una y otra vez a lo largo de 1910; como en *Muchacha detrás de una cortina*, *Marcela*, *Muchacha sentada* (Fränzi)...

³¹ GRISEBACH, Ludwig: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch*, p. 78.

³² GORDON, *op. cit.*, p. 72.

³³ SCHULZ-HOFFMANN, *op. cit.*, lámina 4.

³⁰ Ernst Ludwig Kirchner. *Die Fotografie*. Kirchner Museum Davos, p. 34.

En 1911, con el traslado de todos los miembros de *Die Brücke* a Berlín, se individualizan y viven por separado.

Kirchner, con ayuda de su nueva compañera Erna Schilling, decoraron su nueva vivienda-estudio. Cortinas, muebles y objetos de las habitaciones de Dresde fueron reutilizados.

En una fotografía de 1912/14, vemos a Erna Schilling recostada junto a Kirchner en una esquina con bajos divanes (Fig. 2). Es un claro ejemplo de la creación de un ambiente rodeado de exotismo, que da la apariencia de un environment cerrado, como una tienda de campaña beduina. Sobre sus cabezas se extiende una enorme sombrilla japonesa, a un lado, una escultura africana representa a la diosa de la fertilidad. El mantel y la colcha del diván fueron bordadas por Erna, boceto preliminar de Kirchner, que veía en la elaboración textil una importante fuente de inspiración.

Creaciones de Kirchner son también la fuente de fruta con tres figuras africanas talladas, y un cenicero de piedra calcárea, que se encuentran sobre la mesa. En la pared sobre Erna, cuelga la figura de un santo, realizado según una talla japonesa de Kuniyoshi, pintada con acuarela, y el relieve en barro, bajo la sombrilla japonesa, estuvo destinado en principio a la creación de una estufa³⁴.

El tema de la sombrilla japonesa gustó mucho a Kirchner, y en varios cuadros la vemos complementando una escena, como en *Muchacha con sombrilla japonesa* de 1909, *Retrato de Simón Guthmann* de 1911 y en *Pareja bajo sombrilla japonesa* de 1913.

En *La tienda*, de 1913, detrás del propio Kirchner y Erna, se reconocen unas cortinas, del taller del artista, que forman un recinto íntimo, dentro de la habitación.

Uno de los cuadros más populares es *El bebedor* de 1915, en el que Kirchner se autorretrata en una época de profunda crisis, su rostro se ha transformado en una máscara africana de aspecto canino y el interior, decorado con telas y bordados está fuertemente deformado.

HACIA UN ORIENTALISMO MÁS ELABORADO

La aguda curiosidad intelectual de Kirchner, no le permitía, contentarse en el estudio de un único estilo. Tras haber asimilado la técnica de los tótems de los Mares del Sur y las tallas del Camerún profundizó en otros aspectos del arte no europeo. Entre 1910 y 1911, descubrió el arte hindú en la obra de John Griffiths: *The Paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta, Khandesh*, India I, London 1896 y el tomo II de 1897³⁵, en la biblioteca de Dresde, a la que acudió a diario para copiar las pinturas. Según propias manifestaciones, llegó un momento, en que las sencillas estructuras de Palau no le parecieron estímulo suficiente para la creación, deseaba inspirarse en algo que le sugiriese más calor y sensualidad. Su color se apagó, y los cuerpos voluminosos adquirieron un mayor modelado con sombreados y contornos rayados³⁶.

Tal y como escribe Kirchner a Nele van de Velde en 1919, los frescos de Ajanta los admira por su sensibilidad y delicadeza³⁷.

Uno de los cuadros que mejor representa el estilo de Ajanta es *Cinco bañistas junto al lago*, de 1911 (Fig. 3), la forma monumental hace alusión al mundo hindú. La composición de las figuras está ordenada en un friso, las bañistas sugieren calma y un universo sexual diferente a las obras precedentes de Kirchner, que estaban fuertemente cargadas de erotismo. El modelado de los cuerpos es redondeado y por primera vez tiende a la plasticidad. Los contornos están marcados por líneas rayadas, y los sombreados generan corporeidad y volumen, a las superficies hasta entonces planas. Su paleta ha palidecido mucho y los colores han sido mezclados.

Kirchner continuó sus visitas a la biblioteca de arte de Dresde y se interesó por el arte egipcio, el arte griego arcaico, el mundo mesopotámico, bizantino, chino y japonés³⁸. En una carta a Hagemam, Kirchner menciona lo sugestivos que eran para él los frescos pompeyanos³⁹.

³⁵ GORDON, *op. cit.*, p. 460.

³⁶ RÖSKE, *op. cit.*, p. 54.

³⁷ GORDON, *op. cit.*, p. 18. Cita una carta a Nele van de Velde, escrita en enero de 1919.

³⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁹ *Ibid.*, p. 460.

³⁴ Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Texto de Wolfgang y Ingeborg Henze, p. 16.

Las copias que realizó de estas pinturas serán determinantes para la evolución del estilo berlinés, consiguiendo, una vez separado de sus amigos de Die Brücke, un estilo personal en la elaboración gráfica y pictórica. El objetivo, que perseguía al copiar pinturas, era formarse, más que dar a conocer el arte de otras culturas.

Un elemento básico para el desarrollo de su estilo berlinés es la línea caligráfica, pinceladas fluidas en zigzag marrón, que recuerdan fórmulas pictóricas del arte tradicional chino⁴⁰.

En su pintura se refleja la gran ciudad con sus gentes, el circo, la vida nocturna y el mundo bohemio. Para citar un ejemplo mencionaremos *Cinco mujeres en la calle* de 1913, donde las "damas" nos recuerdan aves rapaces.

LA PLÁSTICA EN LA PINTURA

La obra escultórica de Ernst Ludwig Kirchner apenas se ha conservado, y la conocemos gracias a la fotografía, la pintura y obra gráfica del artista.

La escultura y la pintura de Kirchner siguen caminos coetáneos, y frecuentemente, una obra tallada luego la pintó o viceversa. El mismo tema lo experimentó en distintos medios: en fotografía, grabado, pintura y escultura, como hizo con *Las tres ancianas* de 1925/26⁴¹.

El perfeccionamiento de Kirchner en la talla de madera fue paralelo a un mejor conocimiento de las culturas indígenas. Se tienen referencias de una obra de bulto redondo en 1909, y simultáneamente, aparecieron los primeros muebles de elaboración propia⁴². Además en sus primeros años creativos se aficionó por el bordado. Como ya se ha dicho, las sucesivas viviendas de Kirchner siempre estuvieron decoradas con telas, tapices y alfombras, elaboradas o encargadas por el artista.

Su primer estilo como escultor revela una directa influencia de las culturas primitivas, de Palau y Camerún. Las formas son bastas y an-

gulosas, y dio un especial realce al material, teniendo en cuenta los nudos y las vetas, que forman parte de la obra final. Expresa sus emociones en la manipulación del bloque de madera, que unas veces golpea con violencia y otras con suavidad. Un curioso ejemplo, de una de estas tallas de Dresde, hoy en día desaparecida, fue *Figura agachada* de 1910, de estilo duro y nervioso, con predominio de fuertes contornos y las formas picudas⁴³.

Sus muebles también estuvieron impregnados de una técnica áspera y de unos recursos propios de las culturas antiguas. La silla ante la que retrata a Fränzi (Fig. 1) está inspirada en las tallas del Camerún y en *Desnudo ante cortina: Fränzi* de 1910-16, vemos un taburete que representa unos animales esquemáticos que forman parte del vocabulario conciso de Kirchner. La simplificación en la concepción artística la llamó *jeroglífico*, que es cómo la metáfora de un contenido o una imagen. Según las palabras, del propio Kirchner, que escribió de sí mismo con el seudónimo de Louis de Marsalle: "Los jeroglíficos son (...) un reflejo de la *forma* natural, con simples *formas* planas, sugiere al observador su significado, de la misma manera en que la palabra 'caballo' pone su *forma* ante nuestros ojos"⁴⁴.

Los enseres para el hogar, que esculpió Kirchner, tenían un predominio de estructuras geométricas, a las que añadía aplicaciones antropomórficas. Fruteros, cuencos, ceniceros, tableros para el pan, etc. aparecen en sus óleos, cómo podemos ver en *Bodegón con máscara* de 1911 y *Bodegón con plástica y flores* de 1912.

Después de la Primera Guerra Mundial, Kirchner se retiró con su compañera Erna a un pueblo perdido en Davos, Frauenkirch, en Suiza. El artista en seguida consiguió entenderse con los aldeanos del lugar y conoció sus sencillas tallas. Su estilo experimentó con este contacto un cambio, se hizo más rústico, perdió el tradicional erotismo de las culturas primitivas y desarrolló la corporeidad y volumen, ya asimilado al estudiar la pintura hindú. Con

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 83.

⁴¹ GRISEBACH, Lothar: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch*, pp. 344-345.

⁴² *Ernst Ludwig Kirchner*. Texto de Wolfgang y Ingeborg Henze, *op. cit.*, p. 16.

⁴³ *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁴ GRISEBACH, Ludwig: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch*, *op. cit.*, p. 219. Menciona un escrito de Kirchner en el que escribe en 1920, sobre sus dibujos, bajo el seudónimo Louis de Marsalle.

la renovación temática se anuncian nuevas preocupaciones, ahora intenta asumir el medio rural, pinta y esculpe las montañas, la gente sencilla de las montañas y los animales.

En 1919 talló una cama para Erna (Fig. 4), en el cabecero compone un tema con figuras orgánicas y de textura rústica: vacas, un pastor, una niña con una muñeca, un organista..., pero curiosamente los deja desnudos. Como si de un enorme tótem se tratase, están todos superpuestos unos encima de otros, sin perspectiva ni espacio⁴⁵. Recuerda al estilo de las alfombras y tapices coptos, por los que Kirchner se interesó de forma especial durante estos años, ya que veía grandes posibilidades en su sentido decorativo y sintetización⁴⁶. Se asoció con Lise Gujer, que según bocetos previos de Kirchner, confeccionó múltiples tapices.

Bohemia moderna de 1924 es un cuadro, que con gran sentido ornamental, evidencia la composición de un tapiz. En él se ha perdido todo espacio, los personajes situados en el primer plano, se distinguen de los que se encuentran en el fondo, por la superposición de unos y otros, y por sus distintos tamaños.

El motivo de la subida a los Alpes lo encontramos tallado en una de las caras de la puerta del salón de la casa de Kirchner, y en la otra representó el *Baile entre mujeres*, relieve en el que se autorretrató bailando junto a dos mujeres y que pintó en dos versiones al óleo en 1915 y 1919⁴⁷.

Un tema por el que mostró un enorme empeño fue el de *Adán y Eva*, y lo reprodujo en múltiples ocasiones. Trabajó en un banco cuyos respaldos eran las imágenes de estos personajes bíblicos. En la fotografía que hizo a *La campesina Else Thöny* en 1919⁴⁸ podemos reconocer este banco, que aparece al mismo tiempo en el óleo *Pavimento*, rincón del taller de 1920 y en el grabado *Interior* de 1921.

El pórtico de la vivienda en Davos estuvo sostenido por dos cariátides, que nuevamente manifiestan la inclinación por el asunto de *Adán y*

Eva, tallado en 1921 y que se muestra en el grabado y el óleo, *Madre y niña* de 1923 (Fig. 5).

En Davos hay un museo dedicado a Ernst Ludwig Kirchner, en el que se conservan algunas de sus últimas creaciones. También existen cinco álbumes de fotos, donde está recogida fotográficamente gran parte de la pintura y escultura de Kirchner.

Con la llegada del social nacionalismo en Alemania, la obra artística de Kirchner fue considerada "arte degenerado" y en un acto de desesperación el artista expresionista destruyó todas las esculturas y matrices para grabados que poseía, dando después fin a su vida.

BIBLIOGRAFÍA

DUBE, Annemarie und Wolf Dieter: *E. L. Kirchner. Katalog. Band I y II*. Prestel-Verlag, Munich, 1967.

GABLER Karlheinz: *Ernst Ludwig Kirchner Zeichnungen*. Aschaffenburg, 1980.

GORDON, Donald E.: *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen katalog sämtlicher Gemälde*. Prestel-Verlag, Munich, 1968.

GRISEBACH, Lothar: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Hatje, Berna, 1997.

GRISEBACH, Ludwig: *Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Colonia 1968.

HENZE, Anton: *Ernst Ludwig Kirchner. Leben und Werk*. Belser Verlag, Stuttgart y Zurich, 1980.

Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen 1906-1925, Staatliche Kunstsammlungen Kassel. 1 Juli bis 27. August 1967.

Ernst Ludwig Kirchner. Kunsthalle Basel. 2 September bis 15. Oktober, 1967.

Ernst Ludwig Kirchner. A Retrospective Exhibition. Texto de By Donald E. Gordon. New York Graphic Society. Cambridge, Massachusetts, 1968.

Kirchner. 1880-1938, Oils, Watercolours, Drawings and Graphics. First London Exhibition. Marlborough Fine Art (London) LTD. June-July 1969.

⁴⁵ KORNFIELD, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ GORDON, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁷ RENZE, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁸ *Kirchner. Die Fotografie. Kirchner Museum Davos, op. cit.*, p. 118.

Ernst Ludwig Kirchner aus Privatbesitz. Kunsthalle Bielefeld Richard Kaselowsky-Haus 14.9.-26.10.1969.

Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Kunstverein in Hamburg. Texto de Ewald Rathke. 6. Dezember 1969 bis 25. Januar 1970.

Ernst Ludwig Kirchner. Druckgraphik. Auswahl aus einer bremischen Privatsammlung. Ausstellung Kunsthalle Bremen. 25. Juni bis 3. September 1972.

Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle und Handzeichnungen. Ausstellung Kunsthalle Bremen. 25. Junio bis 3. September 1972.

Ernst Ludwig Kirchner. Werke Aus Eigenem Besitz. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt A. M. 1 Februar bis 4. März, 1974.

Ernst Ludwig Kirchner. Drawings and Pastels. Edited by Roman Norbert Ketterer. Belser AG für Verlagsgeschäfte Co. K. G., Stuttgart-Zürich, 1979.

Ernst Ludwig Kirchner. 1880-1938. Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Texto de Wolfgang y Ingeborg Henze. Prestel-Verlag, Munich, 29 November 1979-20. Januar 1980.

Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Städel. Frankfurt am Main 18. April bis 1 Juni 1980.

Ernst Ludwig Kirchner. Die Fotografie. Kirchner Museum Davos. Katalog der Sammlung,

Band II. Bearbeitet und herausgegeben von Gabriele Lohberg. Wichtrach, Bern, 1994.

Kirchner. Fränzi ante silla tallada 1910. Contextos de la Colección Permanente 2. Del 29 de octubre de 1996 al 26 de enero de 1997. Con texto de Magdalena M. Moeller. Ed. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1996.

KORNFELD, Eberhard W.: *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens.* Erschienen anlässlich der Ausstellung Ernst Ludwig Kirchner im Kunstmuseum von Basel vom 18. November 1979 bis 27. Januar, 1980.

MOELLER, Magdalena M.: *Max Pechstein. Sein malerisches Werk.* Beiträge von Meike Hoffmann, Andreas Hüneke, Marcus Krause, Barbara Lülff, Ron Manheim y Leonie von Ruxleben. Hirmer Verlag, Munich, 1996.

Museo Brücke Berlín. Arte expresionista alemán. Fundación Juan March, Madrid, 1.10.-12.12.1993.

RÖSKE, Thomas: *Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen.* Insel Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig, Berna, 1993.

SCHULZ-HOFFMANN, Carla: *Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde 1908-1920.* Schirmer, Mosela, Munich, 1991.

SELZ, Peter: *La pintura expresionista alemana.* Alianza Forma, Madrid, 1989.

SOTRIFFER, Kristian: *Expressionismus und Fauvismus.* Verlag Anton Schroll & Co., Viena y Munich, 1971.



Fig. 1. *Fränzi ante una silla tallada*, de 1910, óleo sobre lienzo.
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.
Número de catálogo, Gordon 122.



Fig. 2. Fotografía realizada por Kirchner en 1912/1914. Erna Schilling y E. L. Kirchner en el estudio de Berlín-Wilmersdorf, Durlacher Strasse 14.

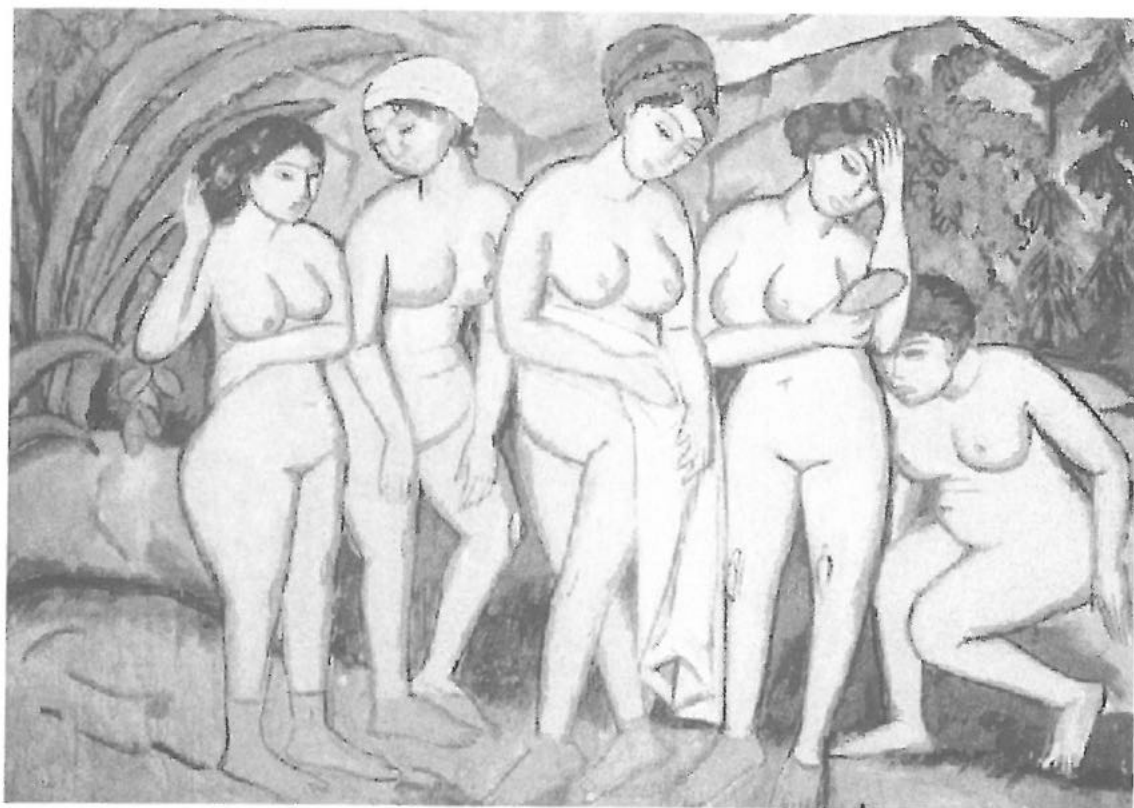


Fig. 3. *Cinco bañistas junto al lago*, de 1911, colección privada, Alemania. Número de catálogo, Gordon 194.



Fig. 4. Cabecero de la cama de Erna Kirchner (Schilling). Talla de madera de 1919.



Fig. 5. *Madre y niña*, de 1923, grabado realizado con plancha de cobre.

Abstracción e informalismo: un diálogo entre oriente y occidente

BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO

FILOSOFÍA Y ARTE EN OCCIDENTE.

LAS HUELLAS DE LO ORIENTAL

Tradicionalmente, la cultura occidental ha visto en Grecia, en su planteamiento racional de las cuestiones, el punto de partida de su modo de pensar y de conocer. Fue en Grecia donde por primera vez se captó la realidad como asequible a la razón, y a ésta como el instrumento adecuado para concebir el universo. Sin embargo, con el paso y el desgaste que suponen los siglos, se ha cuestionado este planteamiento que en algunos momentos llegó a despreciar cuanto de filosófico podía haber en las más antiguas culturas orientales. Surge así otra teoría que quiere descubrir la más profunda sabiduría escondida en los libros sagrados de Confucio, en la concepción del universo de los Vedas o en los conocimientos éticos y psicológicos de indios y chinos. El hombre ejerció desde el principio su facultad racional que no es monopolio de invención de ningún pueblo.

Dentro de la evolución del pensamiento occidental se produjo ya una importante crisis con la filosofía moderna de Descartes que hizo radicar la verdad fundamental en el pensamiento puro, en la subjetividad, prescindiendo de su correlación con el mundo exterior. La filosofía moderna se encierra así en la experiencia interior¹. La razón se convierte en una cár-

cel de la que es muy difícil salir una vez que se le ha otorgado la condición de realidad verdadera y básica. El idealismo, cumbre del racionalismo, acabará negando la existencia del mundo exterior, de las cosas reales, fuera del sujeto que piensa y conoce, porque, según esta teoría, la realidad es creación del pensamiento y solo existe en cuanto es conocida.

Toda la sociedad y modo de vida estructurado sobre la base de esta concepción del mundo, parecieron romperse definitivamente con la Primera Guerra Mundial. El arte fue uno de los campos más adecuados para la expresión de esta ruptura.

El dadaísmo planteó el irracionalismo como oposición al arte racional burgués que había llevado al profundo fracaso plasmado en la contienda. El azar, la casualidad o el abandono al acontecer, serían formas de crear un nuevo orden, un sistema social diferente. De ahí su actitud rebelde y recreadora cuando utiliza en arte nuevos materiales, desechos no admitidos hasta entonces o cuando se toma el ready-made como forma de cambiar el uso tradicional de los objetos.

El surrealismo rompe también con la consciencia, con las convenciones sociales. Bretón estimaba que la situación histórica de la postguerra exigía del arte un nuevo esfuerzo de indagación para comprender al hombre en su totalidad. La "traición de las cosas sensibles. las cosas están fijadas en la esclavitud de la sociedad equivocada. El objeto de la pintura está en subvertir las relaciones de las cosas,

¹ Para un conocimiento más profundo de este aspecto del pensamiento occidental puede resultar ilustrativa la obra de Ciorán, E. M., *La tentación de existir*, versión española de Fernando Sabater. Madrid, Taurus, 1973.

aproximar cosas que no se asemejan en nada. Unir dos realidades: la interior y la exterior. Liberar al hombre de la esclavitud de la razón y dejar al descubierto el mundo interior del subconsciente”.

El arte comenzó a discurrir por caminos nuevos que, tanto en su línea geométrica como en el lirismo más puro, miraban de otro modo la realidad. Si la teosofía inspiró las tendencias más geométricas, el pensamiento oriental se conectaba con la línea más informal del arte. Los escritos del teósofo Rudolf Steiner fueron influyentes. La Sociedad Teosófica fue fundada en Nueva York en 1875 como reacción contra el materialismo del siglo XIX. Los fundadores principales –Mme Blavatsky y H. S. Olcott– restablecieron la Sociedad en la India, pero la teosofía tuvo un amplio impacto en toda Europa. Entre 1908 y 1911 Kandinsky leyó los libros de Rudolf Steiner que hablaba de un mundo espiritual final que emergería después de una gran catástrofe, y enfatizaba los aspectos visuales de lo espiritual. El libro de los teósofos angloindios Annie Besant y C. W. Leadbeater, *Formas de pensamiento*, que Kandinsky leyó en 1908, tenía ilustraciones configuradas como nubes y formas semejantes a las utilizadas por Kandinsky en acuarelas y dibujos de 1913. Su tendencia a disolver el color más allá de los límites de la forma, es base de su inicial abstracción: manchas de color que flotan más allá de los contornos establecidos. Por otra parte, el valor de la horizontal y la vertical es explicado por Mme. Blavatsky en *Isis sin velo* (1877), texto teosófico del que Mondrian asimiló la importancia mística de los símbolos geométricos como el triángulo, la cruz y la relación entre horizontales y verticales. De ahí derivaría el principio del ángulo recto, fundamental en la obra de Mondrian.

En la segunda postguerra mundial, París siguió siendo un importante centro para el arte. Una de las ramas más fuertes del arte abstracto en ese momento fue el arte geométrico. La exposición histórica *Arte concreto* celebrada en 1945 demostró que en ese momento arte concreto era casi sinónimo de arte geométrico. Sin embargo, casi a la par, otras iniciativas habían empezado a desarrollarse, y llegó a establecerse una separación entre abstracción “fría” o geométrica y abstracción “cálida”, nue-

va línea que se desarrolló también fuera de París y que recibió nombres tan variados como “abstracción lírica”, “tachismo”, “arte informal”, “pintura matérica” o “un arte otro”; una abstracción expresiva que alcanzó uso generalizado en los años cincuenta.

La filosofía predominante en esos momentos era el existencialismo de Sartre y Camus. El individuo como la fuente de todo valor moral, sin recurrir a criterios externos pero, a la vez, cargado por la tensión de la responsabilidad que en tales circunstancias supone cada decisión. En los círculos artísticos, esta filosofía tuvo resonancia. La expresión directa y espontánea reflejaba esa condición del individuo, microcosmos de la humanidad, y eso ayudó a justificar la abstracción. Un contexto cultural muy diferente se estaba gestando. Surgía un renovado interés por la imaginación y por un funcionamiento de la mente menos mecánicamente establecido. Existencialismo, surrealismo, poesía, la naciente fenomenología configuraron un modo diferente de pensar. Se transformaron los procesos mentales que acompañan la ejecución de una obra. Gaston Bachelard escribió en 1948: “Siempre quisimos que nuestra imaginación tuviera la facultad de formar imágenes. Bueno, es más bien la facultad de quitar la forma a las imágenes proporcionadas por la percepción. (...) El término básico que corresponde a la imaginación, no es imagen, sino imaginario. Gracias a lo imaginario la imaginación es esencialmente abierta y evasiva”².

Durante los años cincuenta se acuñaron dos nombres para esta tendencia: “arte informal” y “tachismo”. El concepto de creación espontánea fue común a ambos, pero el arte informal se refirió más al arte que empleaba una forma de caligrafía inconsciente en tanto que el tachismo aludía a la libre disposición de manchas de color como un gesto que expresaba la emoción del artista.

FILOSOFÍA ORIENTAL, ZEN Y PINTURA

Los representantes de ambas tendencias miraban de algún modo hacia Oriente. El zen

² MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto*, Barcelona, Destino, 1996, p. 129.

forma de budismo que penetró en Japón a través de China, estuvo también presente en el pensamiento de muchos artistas tanto occidentales como orientales de esos años. En esencia, según los maestros, zen es el arte de ver en la naturaleza de su ser. Es necesario que una facultad más elevada que el intelecto asegure la naturaleza del ser interior. El zen, como muchas escuelas budistas, critica lo que llama el juego estéril de lo mental y su dialéctica que se destruye a sí misma. El hombre ha de contemplar su naturaleza interior gracias a técnicas enseñadas por un maestro zen, para llegar a la realización del "estado de Buda", estado natural primordial de todo ser viviente. El hombre tiene esa presencia latente en sí de la "naturaleza Buda" que se esconde detrás del juego que, sin cesar, realiza el intelecto con su lógica, sus razonamientos y sus imágenes mentales. Y, en ese estado, es susceptible de llegar a la iluminación o "satori". El "satori" puede buscarse por distintos medios según las escuelas, pero los métodos seguidos son siempre alógicos y basados exclusivamente sobre la llamada "intuición iluminativa".

En su complejidad el pensamiento zen impregnó las culturas china y japonesa. La pintura encontró en el paisaje los elementos para aludir a los estados del alma, relatado con poética intimidad, con armonía metafísica que parecía sugerirse a través de grandes espacios. El espacio fue un importante elemento colmado de la fuerza vital y del *Tao*, silencio majestuoso de la naturaleza que transporta al espectador fuera del concepto temporal. Si la práctica de la meditación contribuye a establecer el contacto con la unidad, en la pintura ocurre otro tanto. El pintor se identifica con la naturaleza de las cosas, se vuelve uno con el universo. La meta de la pintura a la tinta, su abstracción y expresión, como su falta de color, son reflejo de ese carácter formado por *tan* (uno, sencillez) y *shih* (sol, luna y estrellas suspendidas en el cielo) que deriva en el término *tan se hua* (pintura de un solo color cuya consecuencia es la tinta monocroma). En esta pintura comprometida con la meditación, es frecuente la composición asimétrica, los planos, las formas sugeridas, elementos abstractos simbólicamente colocados en grandes espacios. Se llega a elimi-

nar lo superfluo, a valorizar la línea con rigor, y a suprimir los segundos planos en compensación de los trazos más plenos. El zen que buscaba "el uno en todo" y "el todo en uno" (Suzuki), encontró en la caligrafía y en la pintura, en el *zenga*, el verdadero sostén para movilizar la mente. Los japoneses combinarían la caligrafía con la pintura, ahondarían en el paisaje hasta hallar respuestas que no podían ser ofrecidas por la palabra: en este sentido, la pintura podía insinuar, proponía la vida de la intuición y, a través del *zenga*, muchos monjes y pintores hallarían posteriormente la liberación y una manera de plasmar el pensamiento. En la necesidad de traslucir a través de las obras el ideal zen, se une frecuentemente la caligrafía al sentido descriptivo del motivo³, combinándola de modo decorativo y buscando que plásticamente esos motivos se unieran a la concepción general de la obra. Los tonos bajos y lavados son también frecuentes en las obras como medio para expresar una poética visión intencionadamente zen en su concepto.

La transcripción de caracteres sánscritos de las obras de algunos artistas da lugar a un ideograma que plásticamente se adelanta a los planteamientos de Hartung, Michaux, Mathieu o Tobey, cuya aproximación caligráfica a la abstracción, la espontaneidad y el rápido movimiento de la mano, sugieren de algún modo el interés por el arte del Japón; como también representaciones del círculo como alusión a la unidad, conectan con obras abstractas de gran pureza. Y los ensayos que recogen reflexiones conjuntas sobre filosofía, arte y música pueden ser también antecedente del pensamiento de artistas de inspiración teosófica como Kandinsky.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO, INFORMALISMO Y PENSAMIENTO ORIENTAL

Mark Tobey, artista estadounidense que trabajó en Europa, en reacción al espacio y or-

³ Hakuin (1685-1786) constituye, ya en su tiempo, un significativo ejemplo. Calígrafo de excelente estilo, une la caligrafía con la línea descriptiva del motivo, llegando a integrar en la obra el sentido pictórico y el ideal ZEN. En Svnascini, Osvaldo, *La pintura ZEN y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Kier S.A., 1979, p. 23.

den renacentista, buscó liberar el espacio pictórico. Desde su viaje al Lejano Oriente, en 1936 sus pinturas empezaron a adquirir un carácter gráfico, con predominio de la línea iluminada por tonos neutros o blancos. Profundamente interesado por las religiones orientales y por su pintura, afirmaba que "la pintura debe llegar a través de los caminos de la meditación antes que por los canales de la acción". También el californiano Sam Francis manifestó influencia oriental en su concepción espacial y compositiva, empujando el color hacia los bordes de la pintura y dejando un vacío central que puede relacionarse con el concepto oriental de espacio negativo. Mathieu sin embargo, declaró que no estaba influido por la caligrafía japonesa, sino que "la similitud reside en el enfoque espiritual, no en el formal". Había desarrollado una pintura caligráfica ya antes de su viaje a Japón con Tapié en 1957, pero también es importante notar que las revistas de arte europeas habían publicado reproducciones de caligrafía oriental y que la similitud "espiritual" a que él alude podía haber encontrado ahí su fuente además de poner de manifiesto la búsqueda que se está produciendo en Occidente de un modo nuevo de "leer" la realidad a través de una conexión con otros modelos como el oriental.

En 1952 se celebró en París la exposición *Un art autre*, preparada por el crítico Michel Tapié que incluía la obra de artistas como Mark Tobey, Sam Francis, Pollock, Dubuffet, Frautier o Wols. Esta exposición recorrió luego distintas ciudades. Catálogo y exposición contribuyeron también a extender las actitudes orientalistas de algunos de estos expositores. Aunque "*Un art autre*" fue sobre todo una etiqueta comercial adecuada, Tapié también eligió los artistas basándose en la necesidad de "temperamentos dispuestos a romper con todo, cuyas obras eran inquietantes, pasmosas, llenas de magia y violencia para reencaminar al público"⁴, un *arte informal* que fuera directa expresión de la fantasía inconsciente e irracional, en contraste con las tendencias abstractas más rigurosas derivadas del cubismo y de la abstracción geométrica.

Curiosamente, Yoshihara Jiro⁵, en Japón, había tenido un pensamiento similar creando a raíz del mismo la "Asociación de Artistas Gutai" en 1954. El grupo reunía alrededor de veinte artistas bajo su tutela. Yoshihara impulsó un marcado espíritu antiacadémista con el que incitaba a los miembros del grupo Gutai a "Crear lo que nunca había existido antes"⁶, pues pensaba que la creación plástica es un acto de libertad, un gesto del espíritu individual, una deliberada destrucción con el fin de crear algo totalmente nuevo.

Durante los años cincuenta, Tapié fue asesor en París de Rodolphe Stadler, propietario de una galería cabeza de la vanguardia y que exponía arte informal. Stadler exhibió la obra de los pintores abstractos japoneses Domoto Hisao e Imai Toshimitsu, llegados a París en 1955 y 1952 respectivamente y que fueron reconocidos más tarde como pintores informales. En 1957 Domoto, un artista de Kyôto amigo de Yoshihara, mostró a Tapié las publicaciones Gutai informándolo sobre las actividades del grupo⁷. El crítico pudo descubrir lo que él percibía como una manifestación japonesa de su revolucionaria estética. En septiembre de 1957 con el fin de conocer al grupo Gutai, Tapié viajó a Japón con Mathieu, Imai y el pintor americano Sam Francis, también regular expositor de la galería de Stadler. Fue la primera de varias visitas. Tapié que con Mathieu trataba de extender su actividad fuera de Europa, encontró en Gutai la colaboración ideal. La importancia de Tapié en la historia de Gutai fue fundamental⁸ aunque la recepción de los modelos europeos en Gutai exige un análisis más detallado. Defendiendo la expresión directa del subconsciente, Tapié perfiló, sobre la base de la tradición mística, unida a la teoría científica contemporánea y al espí-

⁵ YOSHIHARA JIRO (1905-1972) fue un influyente pintor además de heredero de una compañía privada productora de aceite de cocinar, la Yoshihara Seiyu, lo que le supuso una holgura económica que facilitó su acción dentro del mundo del arte.

⁶ MUNROE, Alexandra, *Japanese art after 1945. Scream against the sky*. New York, Harry N. Abrams, 1979.

⁷ Para conocer manifestaciones y rasgos de la obra realizada por el grupo Gutai, se puede consultar el catálogo de la exposición *Jiro Yoshihara and today's aspects of the Gutai*, Hyogo Museum of Modern Art, 1979. Recoge textos de Yoshihara y Michel Tapié.

⁸ TAPIÉ, M., *Continuité et Avant-Garde au Japon*, Torino, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1961.

⁴ MOSZYNSKA, A., *Op. cit.*, p. 128.

ritu dadaísta, el revolucionario establecimiento de la irracionalidad como norma de valoración. Como escribió el artista del informalismo Paul Jenkins, "*Un Autre art* confronta lo intangible, lo desconocido, lo nunca visto, con la audaz ecuanimidad y el reconocimiento. Acepta lo paradójico, lo contradictorio, la interferencia del azar, con la gracia de una bendición... del modo en que un modelo no empírico ha de ser presentado"⁹.

Lo cierto es que se celebraron exposiciones del grupo en Europa¹⁰ y algunos autores han establecido la relación entre Gutai y el Informalismo, COBRA o el Arte Povera¹¹. Bárbara Bertozzi argumenta de manera convincente el papel crucial en este sentido de las muestras del grupo Gutai en Turín entre 1959 y 1960. Las exposiciones de la Galleria dell'Associazione Arti Figurative, Palazzo Granieri y Tapiés Center Internationale de Recherche Esthetique podrían haber sido decisivas en el desarrollo del Arte Povera, el cual estaba también activo en Turín en esos momentos. Como ejemplos de clara afinidad cita la acción del cuerpo con barro (Pino Pascali), tierra con electricidad (Mar Merz) y humo sobre la escena (Michelangelo Pistoletto).

Al margen de Gutai pero en conexión con el pensamiento oriental, también es destacable la formación en Alemania del grupo Zen formado por Julius Bissier (1893-1965), Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), Theodor Werner (1886-1968), Frintz Winter (1905-1978), Bernard Schultze (n. 1915) y Emil Schumacher (N 1912). Los artistas alemanes tomaron del zen la dimensión espiritual más que la filosofía precisa y usaron las técnicas caligráficas automáticas como medio. Bissier conocía la caligrafía china desde 1927, utilizándola como una técnica en acuarela y pintura al temple para introducir la meditación. Winter, formado en la Bauhaus, desarrolló posteriormente una respuesta mística a las fuerzas de la crea-

ción usando el gris como símbolo de lo infinito. También el grupo Quadriga en Frankfurt siguió una forma de abstracción lírica de tipo tachista con cierta influencia zen. En Alemania, la dimensión espiritual de la abstracción crea una trascendencia espiritual que todavía seguirá siendo importante para el grupo Zero, creado en Düsseldorf en 1957.

En España la exposición *Un art autre* fue presentada en Barcelona¹² primero y posteriormente en Madrid, en la sala Negra dependiente del Museo de Arte Contemporáneo¹³. Sánchez Camargo se refirió a esta exposición afirmando que reunía las firmas de mayor renombre del movimiento no figurativo: Burri, Falkenstein, Hossiason, Appel, Wols, Fautrier, Pollock, Wesel... entre los extranjeros, pero, como peculiaridad nacional se sumaron además figuras consideradas afines dentro de la plástica propia como Tharrats, Feito, Canogar o Tapiés¹⁴. Ese mismo año se creó el grupo El Paso que intentaba plantear una nueva alternativa basada en el Expresionismo Abstracto. Millares, Canogar, admirador en algún momento de la Escuela de Nueva York, a la que conoció a través de una itinerante que realizó el MOMA; Saura, en contacto inicialmente con el surrealismo francés y conocedor de la actitud polémica de Alechinsky o Karel Appel, miembros del Grupo COBRA que polemizaba con auténtica violencia expresiva incluso contra las vanguardias institucionalizadas. Feito, con una clara evolución pictórica en la que se reflejan grafismos hasta 1956 y del 56 al 70 una obra de contrastes cosmológicos de blanco y negro a través de materiales pobres como tierra y empastes de pintura reseca, pasando en los años setenta al acrílico, influido por su estancia en New York; y Rivera o Chirino y Pablo Serrano, escultores del grupo. Los miembros de Dau al Set trabajaron en líneas similares y junto a ellos, cultivadores de la abstracción geométrica como Sempere, Palazuelo y Oteiza. Otros importantes cultivadores del informalismo y no adscritos a grupo o tendencia

⁹ JENKINS, Paul and Esther, *Observations of Michel Tapié*, New York, George Wittenborn, 1956, p. 7.

¹⁰ Sobre la recepción de Gutai en Europa, *Peintures des années 50: Informel, Gutai, COBRA*, Osaka, The National Museum of Art, 1985.

¹¹ BERTOZZI, Bárbara, "Origin of the new Avant-Garde 1954-1965: the Japan Association of Artist Gutai", en *Gutai: Japanese Avant-Garde 1954-1965*, pp. 58-62.

¹² Se puede consultar el catálogo de esta exposición: *Otro Arte: Exposición Internacional de Pintura y Escultura*, presentada en la Sala Gaspar. Barcelona, Foto-repro, J. J. THARRATS, 1957.

¹³ Ya, 14-V-1957.

¹⁴ Pueblo, 2-V-1957.

alguna recorrieron también los caminos del informalismo (José Guerrero, Hernández Pijoan, Rafols Casamada, Mompó, César Manrique, Guinovart, Farreras o Lucio Muñoz).

Es considerable otro grupo más alejado de la "veta brava" cuyos miembros trabajaron a cierta distancia de ese informalismo vigente en la pintura española de las décadas de los cincuenta y sesenta. Unos y otros quedaron agrupados en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, creación de gran importancia para comprender el arte español del momento.

Zobel, Torner y Rueda mantuvieron una estrecha relación desde el inicio de los 60 en esta empresa común. Pero, al analizar su obra, los rasgos de la misma presentan un modo distinto de manifestarse. El mundo y el pensamiento oriental también están presentes pero con la presencia distinta que supone su diferente formación y modo de hacer.

Zobel siguió de algún modo parámetros que dificultan su clasificación dentro de la vanguardia oficial. A la hora de analizar el posible orientalismo de su obra, cabe, por una parte, tener en cuenta sus orígenes filipinos y, a raíz de esto, la participación en unas excavaciones arqueológicas en su país que despertaron su interés por el arte chino lo que le llevó a estudiar la caligrafía oriental de la que fue profundo conocedor. Sus *Saetas* y las obras de la *Serie negra* se emparentan con la caligrafía ágil y sutil de Hartung, Mathieu, Michaux o el mismo Tobey. Sin embargo, cabe hablar de una segunda etapa en su "orientalismo", más personal y nacida de un proceso de maduración en el que se ponen de manifiesto las características del pintor, un artista cuya obra se realiza con una elaboración lenta, pensada, alejada de toda improvisación: "Quizá sea solamente un matiz lo que separa una pintura cuyo tema es el gesto del artista —el gesto informalista— de una pintura que intenta analizar sensaciones de movimiento. Lo mío, creo, fue lo último. Aunque no se trate de más que de un matiz, el matiz es importante. La pintura gestual, en sus mejores momentos, es improvisada, emotiva, directa y esencialmente expresionista... Lo mío queda más alejado de la reacción visceral; la verdad es que no soy capaz de expresarme sin pensar antes. No sé improvisar... Me interesa que mis cuadros tengan

cierto aspecto de desenfado, de frescura. Conseguirlo me cuesta esfuerzo y estudio. Mucha gente al ver la frescura piensa en improvisación. Se trata justamente de lo contrario"¹⁵.

En 1971 realizó un viaje de tres meses por Roma, Extremo Oriente y Norteamérica con Torner, amigo y colaborador en la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. A la vuelta de ese viaje inicia la serie *El Júcar* y la *Serie Blanca*. Especialmente relevante en este sentido fue la obra expuesta con el título de *Las orillas*. Aunque Zobel en algún momento intentó desmentir su orientalismo, sí es verdad que fue más que las formas, el espíritu oriental lo que se puso de manifiesto tanto en su obra como en la realizada por Torner aunque en éste, como veremos, con un lenguaje plástico totalmente distinto. Zobel mira hacia la naturaleza, el río o las aguas, con una mirada serena y pensada, leyendo en el interior del paisaje a través del que se manifiesta: "Aunque la pintura no sea más que una artesanía, tiene el poder creador del mismo universo. Esto no lo comprende cualquiera. El mismo espíritu que crea la vida en el universo es el que impulsa a la creación de un cuadro. Los cuadros de verdad son infinitos, igual que la vida es infinita. Surgen del espíritu y comparten sus características"¹⁶.

Si en la obra de Torner la naturaleza estuvo presente ya desde sus primeros momentos, es a partir de este viaje cuando lo hará de un modo distinto. Inicialmente quizá su relación con la naturaleza fue más romántica. Entre 1971 y 1977 el carácter de las obras realizadas es diferente. Esculturas monumentales de gran complejidad: *Nostalgia*, 1971; *Reflexiones I*, 1972; *Caos-Cosmos*, de 1971 a 1974; *Reflexiones II*, 1976; *Laberinto*, 1973; *Escultura-muro-luz...* Orden y multiplicidad se combinan. Un encuentro entre la naturaleza y el arte. El todo y las

¹⁵ Declaración de Fernando Zóbel entrevistado por Pérez Madero y recogida en CALVO SERRALLER, F., "Fernando Zóbel, la razón de la belleza", en el catálogo de la exposición *Zóbel*, Madrid, Fundación Juan March, 1984.

¹⁶ SHEN TUNG-CH'EN, *Arte de la pintura*, 1781. Se trata de un pintor y tratadista chino cuyo pensamiento es recogido por Zóbel en su *Cuaderno de apuntes sobre pintura y otras cosas*, publicado en Madrid por la galería Juana Mordó en 1974. Recoge, entre otros, pensamientos de pintores y tratadistas chinos, extraídos de sus lecturas y que, de algún modo, manifiestan sus planteamientos ante el arte.

partes. “Yo en pura teoría acepto que el arte pueda ser todo. Esto se me aclaró muy bien cuando estuve en Japón hace quince años, al ver los jardines que allí pueden ser el gran arte como aquí lo son las “Meninas”. Y si un jardín es un gran arte, por qué no lo va a ser cualquier otra cosa, una bombilla colgada con hilos de color de determinada forma. En China el gran arte es la cerámica, que en Occidente nunca pasa de ser arte decorativo. En esta línea yo acepto que cualquier cosa sea un gran arte si consigue expresar con un lenguaje simbólico lo que el artista quiere transmitir”¹⁷. Las serigrafías expuestas en 1974 en la Galería Turner bajo el título *Japonesadas* pueden reflejar este planteamiento: “A esta última serie de serigrafías las llamaría, si no sonara tan mal en español JAPONESADAS o “Diversas perspectivas”. Pero quizá esté bien que el título suene mal, pues así traduce mejor la atracción; después, el acercamiento y esfuerzo de comprensión de otra cultura, y a la vez, la conciencia de fracaso de este intento. Queda la modificación de la visión primera y un enriquecimiento personal posterior, cosa natural al asomarnos con interés a los demás, aunque sigan quedando lejanos”¹⁸.

Torner parece haber captado esa idea inicial que pretendíamos plasmar, restableciendo el orden entre el pensamiento oriental y occidental. Al contrastar ambas culturas observa que cada una da lugar a un sistema de valores que marca a la sociedad que en ella se desenvuelve, pero, existiendo un sustrato común, en culturas diferentes los valores pueden desarrollarse de manera distinta sin perder por ello su importancia: “En Oriente se tiene más en cuenta lo no racional. Se cuenta más con ello que en Occidente; es decir, en Occidente se ha contado con ello, pero más vital que conceptualmente. Aunque, si ahondas, en el fondo no hay tantas diferencias, creo que no

las hay. Occidente tiene bordes, en Occidente se notan más los límites de las cosas, en cambio en Oriente es todo más difuso, más move-dizo. Lo racional en Occidente lo relacionamos a la geometría. A mí me pone nervioso oír hablar del “zen” a muchos occidentales. (...) La civilización occidental tiene sus fundamentos, digamos greco-romano-cristianos y no sé quien dijo que el cristianismo occidental que conocemos está encarnado en esa civilización romana, en el “ius” romano y de ahí precisamente que esté lleno de reglas. Pero el cristianismo podría haber derivado en otra cosa si se hubiera encarnado en otro paisaje físico y conceptual. (...) Hay que procurar dejar de ser arrogantes, entre otras cosas porque nunca poseeremos la verdad, aunque la tengamos. Uno puede tener la verdad de su parte, pero no debe creérselo, debe asumir su verdad simplemente y tratar de analizarla constantemente para comprobar si esa verdad tiene errores y hacerla más pura. (...) Estoy convencido de que la misma civilización occidental ha traicionado sus principios y eso, a la larga, no puede seguir sosteniéndose. Repito que deberíamos aprender a recuperar el concepto más verdadero de tradición, que no tiene precisamente nada que ver con el conservadurismo. Se trataría de empezar a aprender a sabernos apoyar sobre los logros de una tradición que nos impele a tener en cuenta la experiencia. A partir de lo que sabemos, de lo mejor que sabemos, para poder lanzarnos a conocer, a inventar, nuevas cosas en cualquier orden. La tradición es como un impulso que nos ayuda a adentrarnos en caminos nuevos”¹⁹.

En definitiva, podemos concluir que un occidental cansado empezó a mirar en otra dirección buscando nuevos modos de hacer y decir. Se creó un puente hacia lejanas culturas que en el lenguaje estético abría un nuevo horizonte cuya repercusión fue amplia si bien sus manifestaciones distintas.

¹⁷ TORNER, Gustavo, *Escritos y conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 97.

¹⁸ TORNER, Gustavo, *Serigrafías 1963-1974*. Madrid, Galería Turner, 1974.

¹⁹ TORNER, Gustavo, *Escritos y conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1996, pp. 74-75).

Tradición clásica e influencia oriental: máscara real celebrada en Barcelona en honor de Carlos IV y María Luisa de Parma en 1802

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ
Universidad de Barcelona

BARCELONA, CORTE. LA VISITA DE CARLOS IV EN 1802

Las manifestaciones festivas y conmemorativas, cuyo tema ha suscitado desde hace ya bastante tiempo una indiscutible aproximación al mismo desde cualquier punto de vista, caracterizan una gran parte de la plástica de los siglos XVII-XIX. Al margen del interés que despierta la investigación de mundo de lo efímero que la fiesta genera para la Historia del Arte –por cuanto implica la recuperación de testimonios que caracterizan épocas y crean objetos que reflejan el gusto artístico de determinados momentos o períodos–, el análisis de la fiesta desvela la integración entre sociedad y poder, además de permitir dentro de su estudio la reunión de factores diversos, tales como económicos, sociales, políticos y culturales, permitiendo, de esta manera, una aproximación a la denominada historia total.

El fenómeno festivo, que cuenta que una gran tradición, adquiere su máximo grado de expresión durante la época del Barroco, período en el que las fiestas y celebraciones se convirtieron en acontecimientos de relevante fastuosidad y que dieron paso a imaginativas creaciones de sofisticado lujo e interés. La multitud de facetas diferentes del ámbito festivo permite distinguir entre fiesta oficial y fiesta popular, fiestas profanas y fiestas religiosas. En la mayor parte de las ciudades europeas se celebraban acontecimientos de parecidas ca-

racterísticas, tanto en lo concerniente a la cuestión de los organizadores como en el interés por el logro de unos determinados objetivos, al margen de la similitud de las particularidades propias de las mismas. En primer lugar, se ha de convenir que las fiestas eran una manifestación adecuada para transmitir una determinada ideología al pueblo¹ y, en segundo lugar, constituían una cortina de humo ante una situación cada vez más periclitada². No obstante, fueron también una inofensiva válvula de escape³, dado que su pretendido de-

¹ Como indica Pilar PEDRAZA al situar la invención de los artefactos utilizados en las fiestas, procesiones, obras dramáticas y otras diversiones: “El pueblo las acogía con alborozo y pasmo, y en su fuero interno el hombre de la calle pensaba que tales cosas, casi mágicas, emanaban de un poder que, ejercitado sobre otro tipo de cosas, podría, en cuanto se lo propusiera, remediar la triste situación por la que atravesaba”. *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, publicaciones del Archivo Municipal, 1982, pág. 21.

² “...pocas veces, en la trágica historia española, estuvo nuestro pueblo más alegre y pletórico de diversiones, espectáculos y fiestas (...) y pocas veces también había menor motivo para la alegría y el jolgorio. Ardía la guerra en Cataluña y en Portugal, invadían los franceses el suelo español, vertíase nuestra sangre en casi toda Europa, desmenbrábase nuestro imperio; filibusteros y corsarios ingleses u holandeses atacaban nuestras costas y hundían nuestros barcos en todos los mares; sufrían graves derrotas nuestros ejércitos; suscribíamos humillantes tratados de Paz y perdíamos ante el mundo el prestigio ancestral de nuestra hegemonía y nuestra fuerza”. DELEITO Y PIÑUELA, J.: *También se divierte el pueblo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pág. 9.

³ “...la locura colectiva fue como una válvula de escape que, de vez en cuando y a su debido tiempo, se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases (...). También fue un eficiente lenitivo que hacía soportable el trabajo y penalidades de los días laborables”. BONET CORREA, A.: “La fiesta barroca como práctica del poder”. *DIWAN*, especial barroco, núms. 5-6. Zaragoza, 1979, pág. 53.

senfreno estaba completamente controlado por el poder absoluto. Generalmente las fiestas se vinculaban a los acontecimientos de la vida del rey y de la familia real, como nacimientos, matrimonios y defunciones, y a particulares finalidades especiales, como las rogativas y acciones de gracias por la salud de algún personaje real o por acceso a la sucesión del trono. Otro tipo lo formaban las conmemoraciones de acontecimientos importantes para el reino. Además, conviene no olvidar las fiestas públicas civiles y las religiosas.

No obstante, por las particularidades históricas propias, las fiestas más importantes y mayormente celebradas en Cataluña eran las que se realizaban ante la visita del rey y de la familia real. A principios del siglo XIX, Barcelona, núcleo vital y esencial de la Corona de Aragón, fue sede de la última de las visitas reales del Antiguo Régimen: la de Carlos IV en 1802, en circunstancias marcadamente diferentes a las del año 1759, fecha de la visita de su padre, el rey Carlos III. La ciudad se transformó en corte para acoger y celebrar un doble matrimonio: el del príncipe de Asturias, Fernando, con la princesa napolitana María Antonia; y el del heredero de Nápoles, Francisco Genaro, con la infanta española María Isabel. En Barcelona se reunieron en pleno la familia real española, a los que acompañaba el Príncipe de la Paz, Manuel Godoy; los príncipes napolitanos, e incluso el rey Luis, infante heredero de Parma, y su mujer María Luisa, hija de los reyes españoles, soberanos ambos del recién creado reino de Etruria. La entrada en la ciudad de Carlos IV y María Luisa tuvo lugar la tarde del 11 de septiembre, rodeados de la brillantez con que el pueblo barcelonés acogió el acontecimiento. A partir de aquel momento, y durante los dos meses en que permanecieron en Barcelona, los festejos fueron continuos: *Te Deum* en la catedral, celebración del doble matrimonio, conciertos, bailes, máscaras reales, teatro, corridas de toros, iluminaciones, fuegos artificiales, etc., teniendo presente también la interesante dinámica que generó en la preparación de la ciudad el honor y la solemnidad que requería el recibimiento de una visita real.

FIESTAS Y DIVERSIONES: CELEBRACIÓN Y SIGNIFICADO DE LA MÁSCARA REAL

De entre los actos organizados para la diversión y distracción de los ilustres visitantes, sobresale especialmente la gran *Máscara Real*, organizada por los Colegios y Gremios para las noches del cinco y seis de octubre, y para la del siete de noviembre.

Según explica Francesc Curet⁴, no tenían bastante nuestros antepasados con el desahogo de carnaval —donde, más allá de los tres días de ritual, ampliaban con los saraos de disfraces desde el día siguiente de Navidad, tirando corto, hasta bien entrado el Miércoles de Ceniza, que se desvivían por aquellas manifestaciones espectaculares que se celebraban esporádicamente para festejar un acontecimiento extraordinario, como una conmemoración cívica o religiosa y la llegada de relevantes personajes. Estas manifestaciones públicas, conocidas por el nombre de *mojigangas* o *máscaras reales*, diferían solamente de las cabalgatas carnavalescas por el objetivo y por prescindirse de aquello que significaba la gresca multitudinaria. El nombre de *máscara* y el de *mojiganga*, que actualmente se toma como sinónimo de cosa grotesca pero que equivale a un conjunto de gente disfrazada y enmascarada, ya indican perfectamente el carácter y la naturaleza de aquellas exhibiciones que permitían huir a los barceloneses de las prohibiciones temporales, más o menos espaciadas, de la salida de máscaras por la calle.

Las *máscaras* constituían uno de los festejos más brillantes y espectaculares de la época. Se trataba, en definitiva, como indica Pérez Samper⁵, de una cabalgata alegórica con carrozas ricamente adornadas y largas comitivas a caballo y a pie, ataviadas con gran lujo. El desfile incluía en su desarrollo música, bailes, cantos, recitación de poemas, luminarias y fuegos artificiales. Según para quien iba destinada su representación, variaba la escenificación o dra-

⁴ CURET, Francesc: *Visions barcelonines (1760-1860). Costums, festes i solemnitats*. Barcelona, Ed. Dalmau i Jover, 1957, págs. 19-27.

⁵ PEREZ SAMPER, M.^a de los Angeles: *Fiestas reales en la Cataluña de Carlos III*. Actas del Segon Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Barcelona, Pedralbes, *Revista d'Història Moderna*, 1988, pág. 568. De la misma autora, *Les festes reials a la Catalunya del Barroc*. Actas de las jornadas de *El barroc català*. Girona, Quaderns Crema, 1987, págs. 373-374.

maturgia. Se elegía un tema simbólico, extraído de la mitología, de la geografía o de la historia –tanto sagrada como profana– y se representaba de la manera más sumamente original, imaginativa y fantástica posible. Convertida en una típica expresión del siglo XVIII y primera mitad del XIX, a medida que pasaba el tiempo se fue consolidando como pieza clave del programa de fiestas, en perjuicio de otros juegos y diversiones, como las justas y los torneos, tan típicos de épocas anteriores y que finalizaron por desaparecer. Así, pues, las *máscaras reales* fueron creciendo, tanto en frecuencia como en calidad, como canal de expresión para manifestar unas ideas y consolidar unos objetivos.

Cuando ante una visita real se ideaba un programa de celebraciones, podía darse la circunstancia de que el personaje homenajeado no contase con el aprecio de los ciudadanos, o no haber dado motivo alguno para que estos le demostrasen su agradecimiento. En estos casos, un generoso impulso de cortesía y orgullo para que la ciudad representase un buen papel e hiciese gala de un efímero esplendor ante los ilustres forasteros movía a las corporaciones gremiales a excederse en la magnificencia y lujo de estas demostraciones. Para dar presencia y cuerpo a sus ideas, encargaban a los mejores artistas la planificación del proyecto, y todos los gremios colaboraban en su ejecución, según la índole y especialidad de cada uno. Al margen, pues, de casos excepcionales, como las dos mojigangas celebradas por los estudiantes y la nobleza, respectivamente, con motivo de las solemnes fiestas marianas que tuvieron lugar en Barcelona en 1618, fueron normalmente los Gremios y los Colegios de Artes y Oficios quienes se engrandecían a sí mismos organizando y colaborando con los gastos de las suntuosas *máscaras reales*.

Así, pues, la mitología, las alegorías y las figuraciones simbólicas, tan del gusto de la época, constituían los elementos básicos, indispensables de estas mascaradas, pero no combinados de forma caprichosa, buscando simplemente una atracción de carácter decorativo, sino que su formación obedecía siempre a una idea o un argumento expresado y transformado en forma plástica y coordinado con aspecto erudito e intención filosófica, fruto la-

borioso de la imaginación de un profesor, generalmente jesuita, docto en estas disciplinas. A menudo, o casi siempre, el tema escogido era tan sutil y complejo que se escapaba a la comprensión general, a pesar de las explicaciones que se daban en papeles impresos, pero lo que realmente contaba era la espectacularidad del conjunto, la fastuosidad de las carrozas alegóricas y la riqueza y propiedad más o menos estilizada de las vestiduras que lucían las figuras que formaban el seguicio, atractivos que dejaban estupefacto al pueblo, el cual, abstraído en la contemplación de la deslumbrante desfilada, olvidaba el motivo oficial de aquel espectáculo.

Entre las *máscaras reales* celebradas en Barcelona durante el siglo XVIII, la más notable y espléndida, en todos los sentidos, fue sin duda la que tuvo lugar en el año 1759 para celebrar la llegada de Carlos III a Barcelona, procedente de Nápoles, desde donde se encaminaba a tomar posesión de su nuevo trono español. Toda la ciudad expresó un entusiasmo sincero, puede que interesado, en la llegada del nuevo monarca; Barcelona sabía que Carlos III estaba dispuesto a seguir el camino, iniciado por su hermano, de paliar la política vengativa de su padre Felipe V, a pesar de la opinión de algunos de sus consejeros que se obstinaban en mantener una acción ofensiva y represiva. La *máscara real* celebrada en dicha ocasión constituyó la expresión de las últimas consecuencias de la simbología clásica del siglo XVIII. No fue menos memorable la que se organizó varias décadas después, concretamente en diciembre de 1783, en honor de las fiestas celebradas por el nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe –hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma, entonces príncipes de Asturias– y la conclusión del tratado de Versalles, que ponía fin a la guerra con Inglaterra. En ella se representó una alegoría de las épocas más señaladas y gloriosas para Barcelona: la fundación de la monarquía por Ataulfo, el establecimiento del primer Condado por Luis el Piadoso en el siglo IX, la llegada del rey desde Nápoles en 1759 y, por último, el nacimiento de los infantes y la llegada de la paz.

Tratándose de las fiestas que habían de organizarse en obsequio de Carlos IV y María

Luisa de Parma, no podía faltar en el programa de las mismas la celebración de la indispensable *máscara real*. Los comisionados encargados de las mismas trazaron planes, formularon proyectos y, finalmente, encargaron el guión o el argumento de la mojiganga al reverendo Dr. Joaquín Esteve, beneficiado de la Parroquia de San Miguel Arcángel, y la responsabilidad artística a Pedro Pablo Montaña, director de la Escuela de Nobles Artes de la Lonja, ayudado por Bonaventura Planella, pintor. Los poemas fueron compuestos por varios poetas elegidos por los comisionados de los Colegios y Gremios: el sacerdote Dr. Juan Vidal, también beneficiado de la parroquia de San Miguel; el notario Ignacio Planas, autor de algunas comedias representadas con éxito; y el famoso Antonio de Capmany, historiador, nombrado aquel año por el rey director de los archivos del Real Patrimonio. Los comisionados de los Colegios y Gremios se encontraron con la dificultad de reunir entre los individuos de los gremios un número suficiente de voluntarios para formar las comparsas. De esta forma, se completó con “mercenarios”, la mayoría de ellos gente sin trabajo u ocupación, las comparsas exigidas en la *máscara* y este insospechado aumento en los gastos hizo que estos llegasen a unos cuantos miles de libras que fueron recaptadas, según la costumbre, entre los individuos de los Colegios y Gremios.

En la *máscara*, verdaderamente suntuosa y que hizo las delicias de la multitud que fue a presenciar su paso —entre esta miles de forasteros—, se amalgamaba el elemento mitológico con el histórico, y mientras que con el primero se quería rendir un tributo de homenaje y cortesía a los ilustres visitantes, girando el tema en torno del Himeneo y la Paz, el segundo glosaba una de las más heroicas gestas de la Corona de Aragón: la expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos a principios del siglo XIV. Ambas, sin embargo, debieron pasar primeramente por el veredicto aprobatorio de la Real Academia de Buenas Letras. La última *máscara real*, cuya primera comparsa fue la única de todas ellas que recogió una alusión a la cultura oriental, expresó en un único carro la representación alegórica de la *Gratitud*. De todas ellas se imprimieron

por la Compañía de Jordi, Roca y Gaspar unos folletos explicativos que tuvieron gran éxito de venta, dado que muchos fueron comprados de forma mayoritaria por los forasteros para llevárselos luego como recuerdo a su país; también fueron objeto de regalo para los propios monarcas. La serie de grabados realizados para la ocasión ejemplifican de forma gráfica la desfilada representada.

MÁSCARA REAL DE LA GRATITUD: LA COMPARSA ORIENTAL

Con esta máscara, celebrada como despedida de los monarcas la noche del 7 de noviembre, se quiso transmitir la idea, como su alegoría lo indica, de la gratitud, expresando así “la suma de que están llenos los corazones de todos los barceloneses hacia su benéfico Monarca, por el imponderable Favor y Gracia, que se ha dignado dispensar á esta Ciudad. honrándola con su venida, y mansión en ella, con la de la Reyna Nuestra Señora y AA.RR”. Es decir, el sentimiento por el cual los barceloneses se consideraban obligados a agradecer el favor recibido.

Para desarrollar esta idea se tomó como modelo a la cultura egipcia, de una naturaleza tan agradecida que, según la *Relación* de la *máscara real* que describió esta cabalgata, “...les adquirió la gloria de ser tenidos por el pueblo más reconocido entre todas las naciones.

Fue particularísimo su esmero en mostrarse agradecidos, no sólo á sus mentidas deidades por los favores que creían les dispensaban; á los hombres, de quienes recibían algún beneficio; sino hasta á los irracionales, que les acarreaban algún bien, como al icneumon, por ser declarado contrario a los cocodrilos, que infestaban el Nilo, al gavián, y al ibis, que purgaban el país de la multitud de insectos venenosos de que estaba lleno. Por esto, siendo el objeto de esta Máscara Real manifestar la Gratitud, se forma una parte de su comparsa de Individuos de aquella nación, que expresan el carácter de un pueblo agradecido”⁶.

Así, pues, abría la comitiva un egipcio a caballo, empuñando un báculo con una cigüeña en su punta, que era un símbolo particular-

⁶ *Máscara Real para la noche siete de noviembre*. Barcelona MDCCII. Por la Compañía de Jordi, Roca y Gaspar. *Folletos Bon-soms*, n.º 9.067.

mente usado entre aquellos para expresar el agradecimiento. Tras este venían otros seis igualmente a caballo y doce parejas de hombres y mujeres a pie: ellos con navetas de incienso, jarros de vino para las libaciones y vasos de perfumes, que empleaban en obsequio de sus reputadas deidades paganas; y ellas portando sistros a cuyo son ejecutaban danzas en honor de Isis.

Seguían diez y seis parejas de segadores, también egipcios, con sus mujeres, unos y otros con manojos de espigas en la mano, que eran un anual tributo de reconocimiento que ofrecían a la misma diosa, por haber introducido en aquel país el cultivo del trigo y de la cebada; y después algunos sacerdotes de la misma nación, con instrumentos propios de su ministerio: algunos con sistros, que tañían en ciertos días dedicados a la mencionada deidad de Isis; otros con libros, que contenían algunas figuras enigmáticas y caracteres desconocidos en que estaban simbolizados los misterios de su culto: uno de ellos debía llevar representado un gavilán, particular objeto del agradecimiento de aquella gente y animal relacionado con el sol. Las Nobles Artes, cuatro Historiadores, la Poesía, dos ciudadanos vestidos a la antigua española, la Memoria, parejas de ciudadanos de Barcelona y un carro triunfal con la *Gratitud* formaron el resto de la comitiva⁷.

INTERPRETACIÓN DE LA COMITIVA EGIPCIA

Analizando los personajes y atributos que desfilaron como integrantes de esta comitiva, podemos ver que fueron escogidos los más representativos de la sociedad egipcia. Por ejemplo, no fue extraña la figuración de un egipcio portando un báculo rematado con una cigüeña en el extremo⁸. Según Ripa, era un animal que ponía mayor cuidado que ningún otro en atender a sus padres en su vejez y ancianidad. Por ello, citando a Plinio, los egipcios adornaban sus cetros con esta ave, teniéndola en mucha consideración como símbolo de gratitud⁹. Así mismo, el incienso, las liba-

ciones y los perfumes, destinados en honor de los dioses, amantes de los placeres festivos, son también elementos típicos de la sociedad egipcia, sin olvidar los sistros, instrumento musical parecido a la carraca dedicado a Hathor, diosa de las mujeres, del cielo y de los árboles.

Para analizar el resto de la comparsa, cabe tener presente que no existe un único método para estudiar la vida cotidiana de los egipcios antiguos, sino más bien todo un mosaico de puntos de vista que se inspiran en distintas fuentes. Los relieves y las pinturas de las tumbas proporcionan gran riqueza de materiales; y si bien sólo los miembros de la clase alta de la sociedad eran enterrados en tumbas amplias y decoradas, las escenas subsidiarias no dejan de proporcionar atisbos sobre la vida del pueblo llano.

La figuración exenta egipcia tiende, excepto en breves períodos, a separar a las distintas clases sociales, desde el faraón como cúspide hasta la clase social de los trabajadores manuales, pasando por la intermedia de los funcionarios. Las artes figurativas egipcias no representan a individuos, sino a clases sociales en el desempeño de su trabajo. A medida que la dignidad del oficio sea más reconocida, la representación irá alejándose de la realidad para idealizarse; no es de extrañar, en consecuencia, que segadores y pastores, las mujeres que se dedican a moler o las plañideras, estén vistos con una gran carga realista que supera en ocasiones todas las formas convencionales en aras de representar mejor no tanto al individuo propiamente dicho como su trabajo.

La civilización egipcia fue esencialmente agrícola. La agricultura era la actividad primaria ejercida por la mayoría de la población y su práctica permitió el mantenimiento de especialistas en otras esferas, como el arte, los oficios, la burocracia, el ejército y el gobierno. Por ello, numerosas representaciones pictóricas y escultóricas de los egipcios las muestran llevando a cabo tareas relacionadas con la agricultura y de ahí la representación de los segadores en la comitiva. En cuanto a Isis, a quienes dedicaban las danzas las portadoras de los sistros, tampoco es extraña su mención, por cuanto fue una de las divinidades femeninas más importantes de Egipto. Con el paso

⁷ Vid. Fig. 1.

⁸ Vid. Fig. 2.

⁹ RIPA, Cesare: *Iconología*. Madrid, Ediciones Akal, 1987, 2 vols.

del tiempo, el culto a Isis se desbordó traspasando sus antiguos límites; finalmente, vinieron los griegos, quienes combinaron las doctrinas de los sacerdotes egipcios con las de sus filósofos, llegando así a elaborar un sistema que se pudo adaptar a las creencias de todos los pueblos. Para estos fue una divinidad que presidía la agricultura, siendo uno de sus atributos las espigas de trigo.

Tanto las mujeres como los sacerdotes, también integrantes en la comparsa, tuvieron su razón de ser y estar representados. En la sociedad egipcia, el clero tenía como función, por delegación real, asegurar el mantenimiento permanente de la creación y el equilibrio universal obtenido el primer día del mundo. Por consiguiente, constituía un poder dentro del poder, estructurado en numerosas casas y categorías. En cuanto a la mujer egipcia, no se

consideraba igual al hombre, pero gozaba ciertamente de mayor consideración, protección de las leyes e influencia en la sociedad de lo que era habitual en gran parte de las civilizaciones contemporáneas y aún en muchas que surgirían en el futuro, sin excluir a la famosísima y libre sociedad griega.

Así, pues, si en la *Máscara Real* organizada en honor de Carlos III hallamos aún el dominio del mito y el valor de los modelos clásicos, y en la de 1783 resulta interesante la elección de un tema histórico, con preferencia al recurso mitológico, la idea global del tema escogido en las dos últimas *máscaras* celebradas en honor de Carlos IV evidencian ya una cierta ruptura con lo occidental –claramente expuesta en esta comitiva egipcia– para valorar unos hechos y relaciones más cercanos a otros contextos, pero no por ellos menos influyentes.

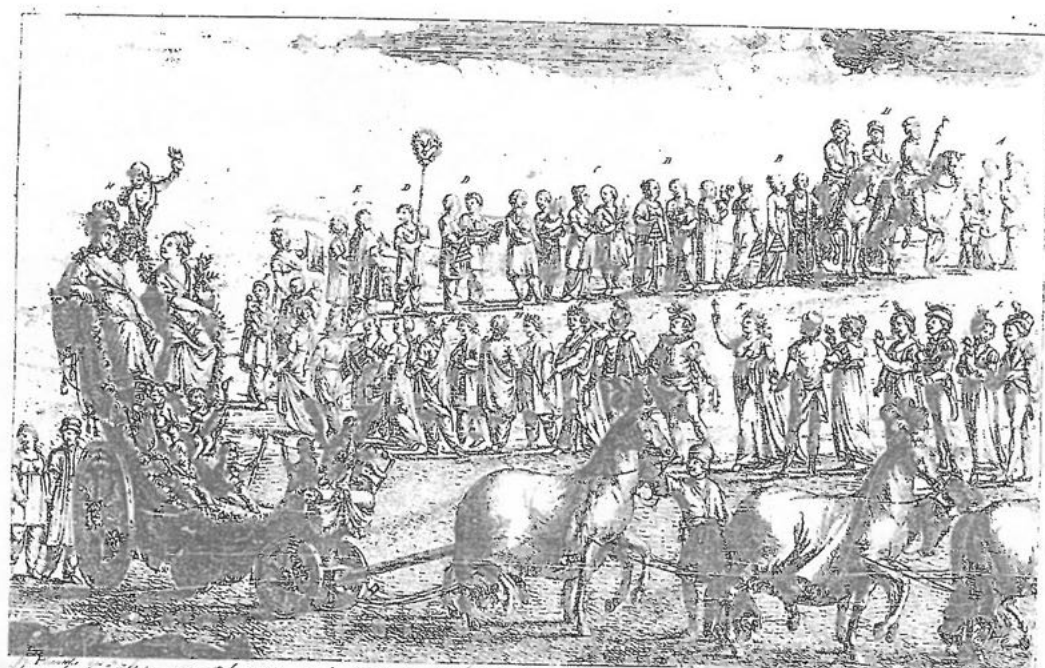


Fig. 1.



Fig. 2. (1.st detalle).



Fig. 2. (2.º detalle).



Fig. 2. (3.º detalle).

La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas

NÚRIA GIL FARRÉ

Aunque Japón fue durante mucho tiempo un país olvidado por Occidente, desde finales del siglo XVIII surgirá un creciente interés en Europa y Estados Unidos por todo lo concerniente a él, sobre todo, lo que hace referencia a sus artes. Debido a este nuevo interés, los objetos realizados en Oriente se ponen de moda y crecerá la demanda entre los coleccionistas europeos. Esta fiebre por el japonismo llegará a su momento más álgido a finales del siglo XIX y principio del XX. Artistas como Manet, Degas, Monet, Millet, Rousseau, y muchos otros se apuntarán a la moda nipona y se dedicarán a coleccionar objetos diversos, sobre todo estampas japonesas, como los Ukiyo-e¹. Estos grabados que tuvieron una gran difusión en Occidente serán utilizados por muchos artistas europeos como modelos para sus obras. Como ejemplos de esta gran influencia, resaltamos el cuadro que Whistler pintó entre 1863-64 *Princesse du pays de la porcelaine*, o el propio Manet en 1868 cuando retrata a Emile Zola, enmarca el personaje sobre un fondo de elementos decorativos japoneses y cromoxilografías².

Si en un principio este interés por el arte japonés se debía a su carácter exótico, posterior-

mente, se tiene que resaltar el alto grado de conocimientos que adquieren los europeos sobre dicho arte, debido por una parte a los numerosos artículos y libros que se empezaron a publicar y por otra a la divulgación de los objetos artísticos japoneses que se hacían mediante las revistas de arte, pero sobre todo a partir de la participación de este país en la Exposición Mundial de Londres, celebrada en el 1862. Japón triunfó en esta exposición al igual que en las realizadas en París en los años 1876, 1878 y 1889, juntamente con el arte chino.

A partir del 1861 y debido a la gran demanda que había de estos objetos se abrirán tiendas especializadas en arte oriental, tales como *La Porte Chinoise* en París o el *Farmer and Rogers' Oriental Warehouse* en Londres, estos últimos se hicieron cargo de las obras que el Japón envió a la Exposición Mundial del 1862. Otra tienda que tendrá grandes repercusiones fue la que regentaba el señor Samuel Bing en París, inaugurada en el 1895, a la que llamó *l'Art Nouveau* con lo que estableció el nombre del nuevo movimiento. El Sr. Bing era un comerciante alemán gran conocedor del arte japonés ya que poseía una de las colecciones privadas más importantes del momento, incluso en el 1888 publicó la serie *Tesoro de formas japonesas*³, que se publicó en alemán, francés e inglés.

La influencia del arte Japonés en el nuevo estilo finisecular será muy importante, mu-

¹ Los *Ukiyo-e*, era un arte de expresión civil, estampas que estuvieron de moda durante la época Edo (1603-1867), pinturas de género que generalmente tratan de representaciones de *Bijin-ga* (representaciones femeninas, generalmente cortesanas) y estampas del *Kabuki* (arte que combinaba la danza y el canto) aunque también representaban escenas históricas, paisajes, flores...

² SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Alianza Forma. Madrid, 1992, pp. 27.

³ Ibidem, pp. 27.

chos de los aspectos característicos del Art Nouveau no se pueden explicar sin la referencia de los modelos japoneses que afectaron a todos los campos de la artesanía y el diseño. Para los artistas este arte les daba la posibilidad de encontrar nuevas fuentes de inspiración y alejarse del clasicismo imperante. La primera gran influencia del arte japonés fue a través de los diseños arquitectónicos de líneas rectas, como los que realizó el arquitecto inglés Godwin y más tarde desarrollaría Mackintosh en Glasgow⁴, pasando posteriormente a las artes decorativas. A partir del cambio de siglo, estos nuevos modelos están tan asimilados que este estilo aparecerá totalmente nuevo y original. El gran éxito de este arte en occidente no se debe únicamente a que aporta un repertorio original sino también que es una sociedad en la que el trabajo artesanal aun no ha estado sometido a las nuevas técnicas industriales que eran aborrecidas por los artistas de principios de siglo, en este momento se intenta volver a los antiguos trabajos artísticos artesanales.

En el Modernismo catalán esta influencia japonesa también se hará patente desde finales del siglo XIX, sobre todo en las artes decorativas. Estos nuevos motivos se introdujeron en Cataluña por diferentes vías. Por una parte cabe señalar el papel tan importante que jugó el artista Alexandre de Riquer como introductor de las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Inglaterra. En el 1879, Riquer realizará su primer viaje a Londres donde se pondrá en contacto con el foco artístico del *Aesthetic Movement*, que se alimentaba del japonismo y el Prerrafaelismo.

En el 1894 viajará por segunda vez a Londres donde se quedará unos meses, en este segundo viaje, mucho más importante en su trayectoria artística que el primero, se dará cuenta de la gran importancia del cartelismo y querrá introducirlo dentro de las artes barcelonesas. En sus carteles se aprecian diferentes influencias —Beardsley, Meunier, Mucha, entre otros— pero sus mejores diseños se caracterizan por su decorativismo simbólico, y por la adaptación de diferentes técnicas japonesas como la utiliza-

ción del formato alargado, o la pintura plana sin relieve, separada por gruesas líneas⁵.

En estos momentos se da por toda Europa una oleada de nuevas publicaciones que tendrán como finalidad la divulgación de las diferentes artes, pero sobre todo de las artes decorativas. Estas revistas llegarán a España y serán muy conocidas por todos los artistas modernistas. Estas publicaciones ayudarán a poner en contacto a estos artistas con las últimas vanguardias europeas. Algunas de estas revistas son: *The Studio*, *Dekorative Volbilder*, *Modelli d'Arte decorativa*, *La decoration ancien & Moderne*, *Der moderne Still*, *Art et Decoration*, *Deutsche Kunts und Dekoration* o *L'art decoratif*. En ellas encontramos artículos que hacen referencia al arte japonés, como los publicados por *L'art decoratif*, en el número de abril de 1903 donde Raymond Koechlin hace énfasis en la influencia que el arte japonés ejerce sobre el arte europeo, ayudando a los artistas a mirar la naturaleza y a inspirarse en ella rompiendo con los estilos anteriores imperantes como el arte gótico o el clasicismo⁶. El mismo autor escribe un artículo en marzo de 1904, donde compara las artes japonesas y las formas del mundo árabe⁷. También en esta época serán frecuentes las reproducciones en revistas de láminas con motivos orientales, como *Dekorative Volbilder* o la *Decoration Anisien & Moderne*. Las referencias a este arte japonés también estarán presentes en artículos catalanes. El pintor José Masriera i Manovens (1842-1902), en un discurso para la Real Academia de Ciencias de Barcelona en 1885, habla extensamente de este nuevo arte que trazaba el rumbo en Europa de las artes decorativas y califica a estos nuevos modelos orientales como "saludables consejos"⁸.

Notables fueron los cambios que se produjeron dentro del mundo de las artes occidentales debido a la influencia japonesa. Los artis-

⁵ TRENC I BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta*. Calaf, 1978, pp. 81.

⁶ KOEHLIN, Raymond. "L'Art Japonai et l'Art Moderne". *L'art Decoratif*. Abril 1903, pp. 129-133.

⁷ KOEHLIN, Raymond. "L'invention ornementale chez les japonais". *L'art Decoratif*. Marzo 1904, pp. 106-111.

⁸ MASRIERA I MANOVENS, José. *Influencias del Arte Japonés en las artes europeas*. Real Academia de Ciencias de Barcelona. Tomo II. 1885.

⁴ GARCÍA GUTIÉRREZ, Fdo. *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*. Ed. Guadalquivir, S. L. Sevilla, 1990, pp. 24.

tas dejarán de lado muchos de los postulados clásicos. En las academias se enseñaba que el camino para alcanzar el mayor realismo de los objetos representados era el trabajo del claroscuro. Los artistas lo desdeñarán para seguir el modelo japonés donde la finalidad de la representación no es la imitación externa de los estereotipos, sino la captación de los sentimientos, mediante el trabajo de las líneas que perfilan el objeto, pero sobretodo dando mucha importancia a los espacios vacíos que hay entre ellas. Esta es la gran diferencia entre el arte japonés y el occidental, los primeros dan mucha importancia al dibujo, mientras que en el arte Europeo predomina la pintura.

Como ejemplo de la preferencia por el dibujo, volvemos a hacer referencia al texto del pintor José Masriera, que nos muestra la opinión de un artista contemporáneo sobre este tema: "Fiado en primer lugar al éxito de la exornación al sentimiento del dibujo y à la esbeltez de la línea, con que se determina la totalidad de los cuerpos representados, ya se destaque sobre un fondo claro ú oscuro, imitando el cielo o un espacio interior, y elevados los cuerpos dibujados con las tintas que les son propias", en este mismo texto sigue alabando este arte contraponiéndolo con lo que califica de los "últimos abusos del barroquismo".

En el período modernista tendrá un papel muy importante el dibujo, sobre todo las líneas ondulantes que fluyen por toda la obra, y que se entrelazan entre sí. Estas formas curvilíneas serán el distintivo estético del movimiento, el que se conoce como *coup de fuet*. Estas formas sinuosas también las encontramos en el arte oriental como, por ejemplo, la estampa de Ando Hiroshige *Whirlpool at Naruto a la provincia de Awa* (1853-1856), de *Famosos lugares de más de 60 provincias*, donde se representa el mar embravecido con olas gigantescas y furiosos remolinos de agua todo ello representado por líneas ondulantes y espirales. Los modernistas también adoptaran otros preceptos japoneses como la búsqueda por los efectos de la asimetría, o la realización de sugerentes tipos de ángulos compositivos nuevos, como el diagonal. Pero sobre todo se copiará y se adaptará a las obras occidentales la representación de formas naturales que tienden a la abstracción y al sintetismo.

Para la realización de este estudio me he centrado en la empresa de vidriería catalana Rigalt, Granell, Cía ya que fue una de las más importantes dentro del modernismo. En el diseño de las vidrieras modernistas catalanas se ve muy claramente como los artistas que las idearon habían adoptado los cánones orientales. Por supuesto no todas las vidrieras artísticas realizadas en este período siguen este estilo, pero sí algunas de ellas. Se tiene que distinguir entre dos formas diferentes de mostrar esta influencia japonesa, por una parte tenemos aquellas vidrieras en que se imita un motivo japonés con figuras, paisajes y objetos propios de este país, por otro lado hay las vidrieras que aunque realizadas dentro del estilo modernista se nota claramente la influencia estética de dicho arte. Los vidrieros, como muchos de los artistas contemporáneos, conocerán el arte nipón mediante las revistas de arte decorativo de las que ya hemos hablado anteriormente. Entre los documentos que se han conservado de la empresa barcelonesa de vidrieras artísticas Rigalt, Granell, Cía. se encuentran muchas de estas revistas a las que estaban suscritos, y que utilizaban como modelos o fuentes de inspiración para la realización de vidrieras.

Dentro del grupo de las vidrieras que plasman una escena japonesa, una de las primeras referencias se encuentra enmarcada dentro de las obras de la Exposición Universal de Barcelona del 1888 donde consta que el vidriero Antoni Rigalt i Blanc, pide autorización para colocar en el salón de los bajos del edificio del Café Restaurante "dos vidrieras de colores esmaltados al fuego, representando un asunto japonés la una, y un tipo del siglo XVI la otra", estas vidrieras estuvieron colocadas en dicho café y participaron en el concurso por las que la empresa Antoni Rigalt y Cía. obtuvo la medalla de oro⁹. De finales del siglo XIX, se conservan unas vidrieras que siguen estos modelos japonsizantes, en el Palau Montaner de Barcelona¹⁰.

⁹ Caja 17. Ref. 13/92/17 n.º 1. Arxiu Històric Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona. Este documento esta sin datar, pero se conserva la autorización que esta fechada del 22 de agosto del 1888 Ref. 13/92/17 n.º 94. Estas vidrieras no se conservan.

¹⁰ Este edificio se encuentra en la calle de Llúria, 101. Lluís Domènech i Montaner lo terminó en 1898. Seguramente las vidrieras deben de ser obra de Antoni Rigalt pues era el vidriero que colaboró en todas las obras realizadas por Domènech i Montaner.

No nos tiene que extrañar el hecho que tan tempranamente se encuentre este tipo de representaciones ya que los motivos japoneses en esos momentos están muy difundidos. El propio Rigalt en un discurso que realizó para la Academia de Ciencia y Artes de Barcelona resalta el número creciente de exportaciones que se realizaban de objetos japoneses y las fabulosas cantidades que se pagaban por ellos¹¹.

Otros ejemplos de vidrieras de tema japonés, son cuatro bocetos conservados¹², realizados por la empresa vidriera Rigalt, Granell y Cía. Estos dibujos se encuentran sin fechar pero pertenecen con toda seguridad a la primera década de siglo¹³.

En el primero encontramos el espacio dividido en tres ventanales de formato rectangular alargado con la parte superior rematada en semicírculo. La escena compuesta por tres figuras, un hombre y dos mujeres arrodillados. Cada uno de los personajes ocupa un ventanal. La figura central, el samurai, se encuentra sentado de cara al espectador; está fumando de una pipa de agua; flanqueándole dos cortesanas ataviadas con kimono. La muchacha del ventanal de la derecha se toma una taza de té con actitud pensativa. No mira hacia el samurai que se encuentra en la parte central de la composición sino que gira su cara hacia el exterior. Al otro lado se representa a otra cortesana, en actitud muy sensual, con el kimono que le cae por debajo de los hombros. Se está mirando en el espejo mientras se realiza la toilette. La mirada del hombre se encuentra cautivada por esta segunda mujer. El fondo lo compone una arquitectura oriental. Tienen detrás un panel de papel y a cada lado de esta pared, a la altura de las mujeres, unos bonitos árboles de formas estilizadas. El segundo boceto también nos muestra una escena japonesa. En este caso es una mujer vestida con kimono y con sombrilla que pasea por la orilla de un río. A su lado, en otro ventanal hay representado un hombre vestido como un

samurai, con la mano puesta en la espada y mirado hacia la mujer. En el paisaje de fondo encontramos elementos típicos del mundo oriental. En la ribera del río, lirios con largas hojas, y en el otro margen un volcán.

En el siguiente boceto el espacio está dividido por cuatro ventanales muy estrechos, de formato alargado. El conjunto forma una única escena. En la parte derecha, una cortesana pasea por un jardín protegiéndose del sol con la sombrilla; se distrae mirando unas grullas que tiene a su lado. Detrás de él, formando el conjunto de los ventanales de más a la izquierda, un sirviente transporta unos paquetes. Constituye el fondo de la composición cañas de bambú y un volcán. (Fig. 1).

El último boceto tiene un estilo muy similar al anterior. Formado por tres ventanales de alargadas formas, recrea un jardín de características parecidas al del anterior dibujo en donde se representan dos mujeres ataviadas con kimonos, cada una en un extremo de la composición. La figura femenina de más a la derecha se encuentra de pie apoyada en una caña mirando hacia la otra mujer que se encuentra en el ventanal de la izquierda llevando una bandeja con dos tazas y una tetera. (Fig. 2).

Estos bocetos, estéticamente, no pertenecen al movimiento modernista. Al contrario son formas sumamente clásicas, donde predomina la simetría y el equilibrio compositivo, pero revestidas con el exotismo del mundo oriental, tan al gusto de ese período. Elementos como el kimono, la sobrina, el té o el mismo volcán que encontramos en este último boceto no son más que objetos que ayudan a recrear este ambiente japonés, que estaba tan de moda. Podemos comprobar con estos ejemplos como viven coetáneamente por una parte estos diseños más clásicos con los modelos modernistas.

Seguramente la parte más interesante de esta influencia japonesa la encontraremos en la forma que el modernismo absorbió los cánones orientales hasta hacérselos propios. Las vidrieras modernistas reflejaran en su concepción todos estos nuevos modelos que producirán cambios tanto en la estética como en los temas.

¹¹ RIGALT I BLANCH, A. *De lo útil que sería dar a las Artes Decorativas carácter nacional*. Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. 1 de mayo de 1889.

¹² Colección particular.

¹³ Estos bocetos tienen el sello de la empresa con el nombre de Rigalt, Granell, Cía. Esta razón social la utilizaron a partir de 1903, ya que anteriormente era Antoni Rigalt y Cía.

Durante el siglo XVIII y la mayor parte del XIX, el arte de la vidriería había estrado en crisis, la producción de vitrales fue ínfima comparando lo con anteriores épocas, y el propio concepto del vidriero se había perdido ya que los artesanos que se dedicaban a su realización habían caído en la pura imitación de la pintura. Con el cambio de estética se aborreció esta abusiva utilización de la pintura y esto provocó que se prefirieran los vitrales con ninguna o muy poca intervención pictórica. El gusto del momento tenderá hacia un tipo de vidrieras llamadas Vidrio-Mosaico en donde el protagonista vuelve a ser el vidrio. Habrá una gran gama de tipologías diferentes de vidrios con multitud de texturas y una gran paleta de colores. Por otro lado el plomo en estos momentos recobra su función estética.

Vemos que este cambio está totalmente dentro de los postulados japonizantes donde predomina la línea (en este caso sería el plomo) que hace resaltar la forma del objeto, es la idea de la silueta, campos de color planos remarcados por una gruesa línea negra.

Uno de los pioneros en utilizar el vidrio-mosaico fue el americano Louis Comfort Tiffany, reconocido internacionalmente por la invención de un nuevo tipo de vidrio, el "Favrill Glass", llamado en Cataluña "vidrio americano"¹⁴. Tiffany estuvo en contacto con los modelos japoneses gracias a que mantenía contactos comerciales desde 1899 con Samuel Bing, el cual se encargaba de introducir y distribuir en Europa sus objetos de vidrio¹⁵. Debido a estos contactos las obras de Tiffany pasaron por un período japonizante.

Otra de las influencias orientales que se aprecian en las vidrieras modernistas, es la representación de las formas de la naturaleza reducidas a la simple expresión. Aunque se realizaran representaciones figurativas y geométricas, serán los diseños florales y vegetales los más comunes de encontrar en las vidrieras modernistas catalanas, y en los que será más patente la huella oriental. Los artistas europeos aprenderán a mirar la naturaleza de

forma diferente, se alejarán de la representación mimética de la naturaleza tendiendo hacia la abstracción gracias a la utilización de líneas sobrias y estilizadas. Será frecuente encontrar en ventanales de casas particulares representaciones florales de alargadas formas con tallos y hojas de sinuosas líneas que se entrelazan entre si formando bellos arabescos.

El influjo japonés hizo aparecer nuevos modelos iconográficos en los diseños modernistas. Estos nuevos temas se sacarán mayoritariamente del mundo vegetal y animal, y tendrán un tratamiento casi poético. Las formas seguirán siendo simples y estilizadas. Dentro del mundo vegetal cabe señalar la aparición de la planta del bambú, o la utilización como elemento ornamental de los iris, orquídeas, peonías y muchas otras flores, dentro de las representaciones modernistas.

Los diseños de vidrieras modernistas estarán repletos de estos nuevos motivos. A continuación analizaremos aquellos motivos que son más comunes en las vidrieras modernistas:

EL IRIS

Esta flor, al igual que sus primas la orquídea y el lirio, son de las flores más representadas en el período modernista. Se convirtieron en símbolos del movimiento, basándose en los extraordinarios ejemplos japoneses que utilizan estas plantas como motivo ornamental.

En un primer momento se utilizaba el iris de inspiración japonesa asociado al cristianismo. Los simbolistas franceses y belgas y los prerrafaelitas ingleses usaban esta combinación repetidamente¹⁶. La representación del iris en el arte japonés fue absorbida por los artistas europeos de finales del siglo XIX, con un gran interés; intentaban imitar la técnica y el estilo con los que estaban realizados. El diseño se caracteriza por la simplificación de la línea, la utilización del contorno en negro y la estilización de las formas.

Esta forma de representación se puede traspasar tranquilamente a las vidrieras. Estos motivos florales serán muy frecuentes, los en-

¹⁴ Vidrio opalescente, irisado que se obtiene mediante la mezcla de óxidos durante la fusión del vidrio.

¹⁵ VILA-GRAU, Joan. *Els vitrallers de la Barcelona modernista*. Edicions Polígrafa, S. A. Barcelona, 1982, pp. 32.

¹⁶ WICHMANN, Siegfried. *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*. Thames and Hudson. London, 1985, pp. 87.

contraremos en ventanales, puertas y claraboyas, tanto como elemento principal de la composición o simplemente ornamental. Como ejemplos señalar la vidriera del portal interior de la casa de la Calle Lluria, 84 de Barcelona o la claraboya de la casa del Paseo de Gracia, 66 (Fig. 3). Las dos son obra de la empresa Rigalt, Granell, Cía. En el primer ejemplo el iris es el protagonista de la vidriera. Es una vidriera de forma rectangular que embellece la parte superior de la puerta interior de la entrada del edificio. Esta flor, aquí de color azul, aparece en el centro. De ella salen largos tallos y hojas que se retuercen de forma sinuosa. En el segundo ejemplo, los iris forman la bordura que envuelve el motivo central. Esta claraboya se encuentra en la escalera del piso principal.

EL BAMBÚ

Aunque el bambú sea un elemento propio de la cultura china, creo que es interesante hacer un breve comentario sobre él, ya que lo encontraremos representado en varios bocetos de vidrieras.

El conocimiento de los trabajos artesanales realizados con bambú se dieron a conocer en las exposiciones internacionales realizadas en Europa a mitad del siglo XIX, mediante el mobiliario realizado con dicho material. Posteriormente se utilizará el diseño de la planta de bambú como elemento decorativo para alfombras, armarios lacados o cajas.

AVES

En las representaciones modernistas aparecen muchas tipologías diferentes de pájaros. Por una parte habría las aves acuáticas, como el pato o el cisne que salen en muchas obras. Hablaremos en este apartado de los cisnes, ya que los encontraremos más frecuentemente en vidrieras que no los patos.

El cisne se convirtió en el período modernista en un animal representativo, ya sea por su belleza y elegancia. Imitarán el estilo japonés de líneas suaves y simples para su representación. En las vidrieras modernistas catalanas será común su representación. Una de las obras más bellas donde aparecen estos animales es el conjunto de Cerdanyola del Vallés,

obra de Ludwig Dietrich. Esta obra está compuesta por tres vidrieras, una de ellas titulada *Dama del lago*. Nos muestra a dos damas con vestuario típico modernista que van en una barca por un lago, una de ellas, que está de pie, esparce flores por el agua. La barca está rodeada por cisnes. Es un conjunto de gran belleza.

Otra ave interesante de señalar, que procede del mundo oriental, es la grulla. Para los japoneses este ave es símbolo de larga vida y de la vigilancia. Es un animal de gran elegancia, de estilizadas formas: sus largas patas y cuello, su estirado pico... no es de extrañar que fuera un animal muy reproducido durante el modernismo. Un ejemplo de grullas y patos volando lo encontramos en la vidriera de la galería del piso principal de la casa Lleó Morera de Barcelona (1903), obra de la empresa Rigalt, Granell, Cía. Muchas otras aves se representarán en estos momentos siguiendo la simplificación y estilización el estilo japonés.

Con todos estos ejemplos queda patente el gran impacto que ocasionó el arte japonés en el campo de la vidrieras modernistas que, al igual que muchas otras corrientes artísticas del momento¹⁷, fue absorbido para dar formas a sus diseños y así satisfacer la gran demanda de estos temas que surgían a raíz de la moda por lo exótico que se vivió en el cambio de siglo. Por otro lado, también cabe señalar que por sus características estilísticas, las obras japonesas son fácilmente trasportables al mundo del vidrio.

Con la llegada del Noucentisme¹⁸, el gusto estético cambiará y se abandonarán estas preferencias por las artes orientales y se volverá a mirar hacia el mediterráneo y el mundo clásico. Las vidrieras artísticas apreciarán este cambio estético y en sus diseños se abandonarán los modelos y formas japonesas prevaleciendo el clasicismo.

¹⁷ No se puede olvidar que en este momento tiene mucha importancia, sobre todo en Cataluña, la reinterpretación del gótico o siguiendo la moda de exotismo, el gusto por las formas arabizantes o bizantinas.

¹⁸ El Noucentisme fue un movimiento que se inició en Cataluña, a partir del 1906, con el glosario de Eugeni d'Ors, donde se hacía un llamamiento para retornar al mundo clásico y en donde el Mediterráneo se erigió un símbolo. Fue un movimiento contrario a los postulados modernistas.

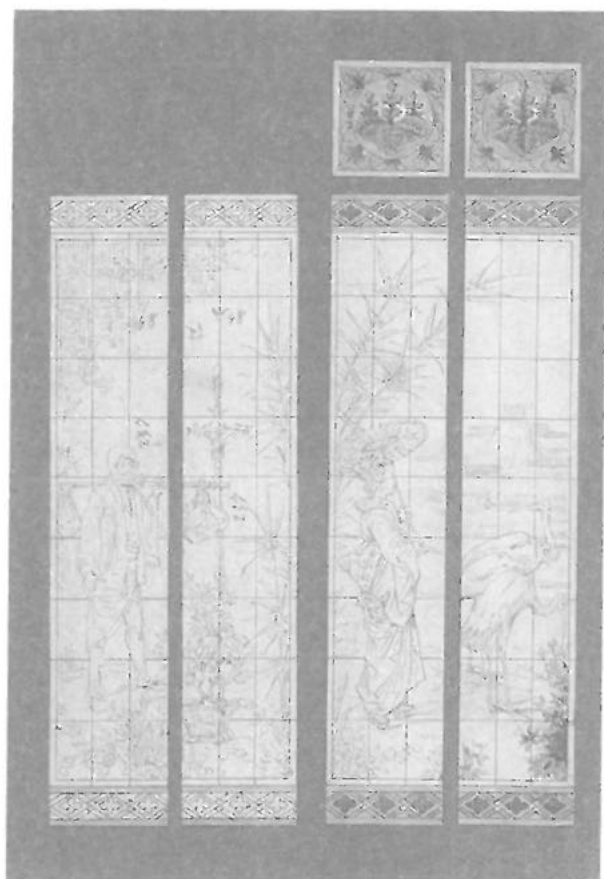


Fig. 1.

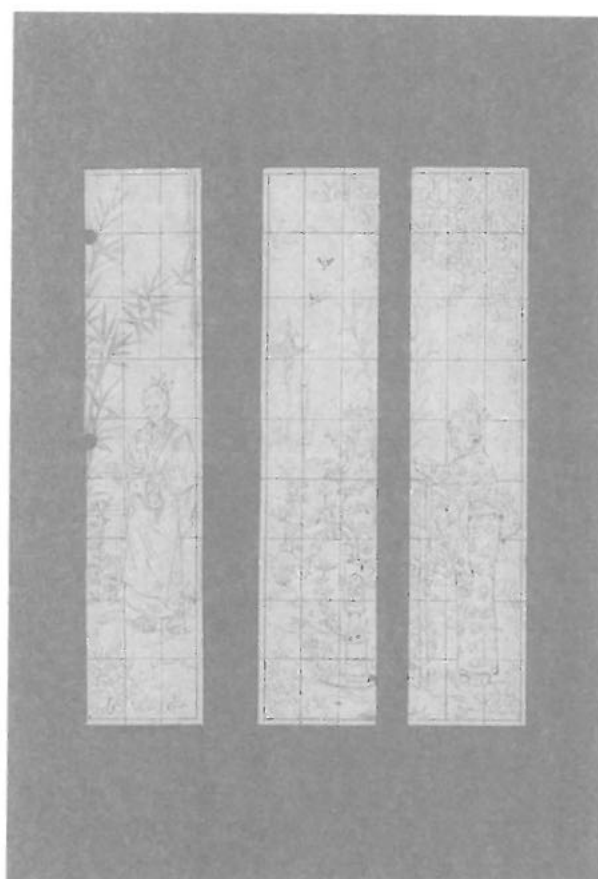


Fig. 2.

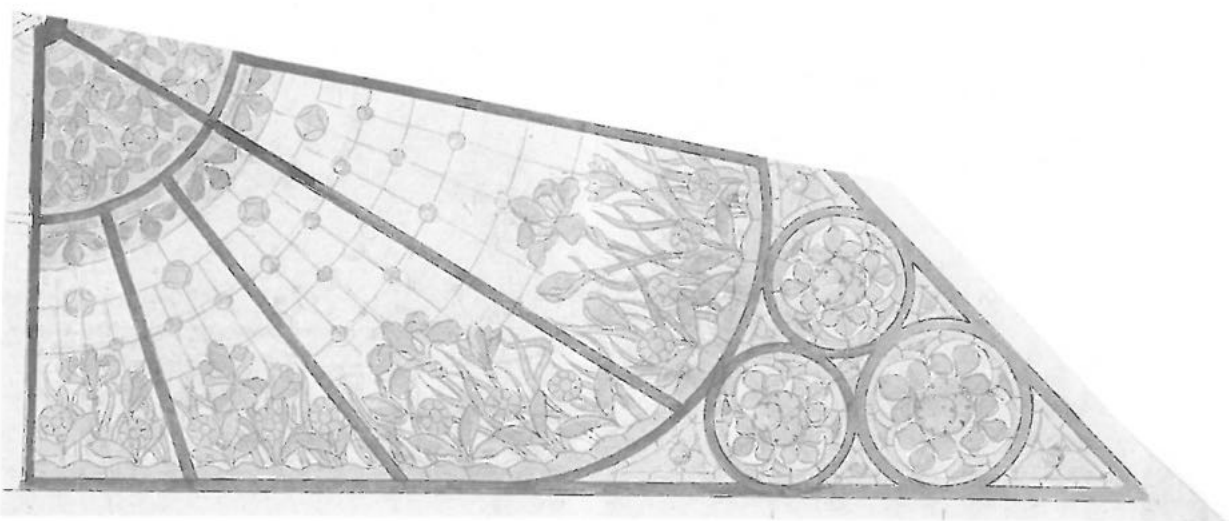


Fig. 3.

Gusto y coleccionismo de "Antigüedades Árabes" en España durante el siglo XVIII

ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN
Universidad de Granada

El siglo XVIII representa el avance de los estudios por parte de los arqueólogos y filólogos de la antigüedad lo que directamente va a conducir al inicio de innumerables discursos sobre la anticuaria desde posiciones no sólo particulares sino institucionales, éstas últimas dirigidas por la propia Real Academia de la Historia a la que luego se sumarían otras instituciones como la de Bellas Artes de San Fernando a través de la publicación de las *Antigüedades Árabes de España*. La creación de la Academia de la Historia en 1738 asumiría entre sus cometidos la tarea de atribuir a los individuos que la componían el cuidado de leer y recoger entre todos los libros dedicados a la historia, impresos, manuscritos, etc., cuantas noticias referentes a la historia de España se hallasen consiguiendo así una importante colección de cédulas, escritos, además de un escogido museo:

"Pero aun no satisfizo la Academia con tanta riqueza, ni el Ministerio ilustrado creyó que con aquellos medios pudiese aquel sabio cuerpo dar la última mano á sus trabajos: en los documentos recogidos ocurrían á cada paso dudas que solo podía disolver la inspeccion de los originales; y aunque no era difícil transportar los códices y sus matrices á la Corte para reconocerlos, no sucedía lo mismo con las inscripciones, y con los pocos residuos de nuestra antigua magnificencia: en efecto los arcos de triunfo, los edificios en que se hacían los diversos juegos y representaciones, y se daba culto á los

antiguos Dioses, los caminos, los puentes, las columnas y las lápidas, que con varias inscripciones la recuerdan, solo se podían reconocer en los sitios adonde existían, y á veces era preciso desenterrar las que se hallaban ocultas, y que las reconociesen personas de conocida instrucción en la ciencia de la antigüedad, y de un cierto tino para leer estos monumentos, de que no todos se hallan dotados"¹.

En el campo de las artes, éstas se van a ver influenciadas por los numerosos restos históricos que conducirán a la puesta en práctica de las teorías arqueológicas que afectarían fundamentalmente al estudio de la Antigüedad. Así los artistas estudiarían detenidamente las antigüedades romanas y árabes, por estar ligadas a la recuperación del pasado histórico de España. En este sentido el pasado hispanomusulmán fue recuperado por Jovellanos tal y como queda reflejado en el *Informe* que realizó sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba². Este pasado fue recuperado en 1766 por Pedro Arnal, José de Hermosilla y Juan de Villanueva al estudiar la Mezquita de Córdoba y

¹ B. CANO, "Discurso del editor sobre el estado en que se halla el estudio de las Antigüedades en España, y aplicación que sus naturales han tenido siempre á él", en A. MORALES, *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, Madrid 1792, Vol. 9, pp. L-LI.

² Vid. I. HENARES CUÉLLAR, "Arqueología e historia del arte islámico en el Siglo de las Luces: El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba": *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 2 (1988), pp. 165-176.

la Alhambra, los monumentos árabes más importantes no sólo de Granada y Córdoba sino también de todo el mundo hispánico³. En cambio, el estudio del mundo hispanorromano tuvo un carácter más general con un amplio substrato ya desde el siglo XVI.

De esta manera se va a desarrollar una investigación histórica a conciencia de nuestro pasado a través de la lengua, el arte y la arqueología dirigido por las tres instituciones setecentistas más relevantes: la Real Academia de la Historia, la de la Lengua y la de Bellas Artes de San Fernando, todas ellos organismos oficiales de la cultura. Paralelamente, en este período surgiría un movimiento para la preservación cultural y científica de la antigüedad clásica acompañado de un sentido de responsabilidad que conduciría a una inquietud por la conservación del patrimonio histórico originada a raíz de los innumerables hallazgos que constantemente se producían al cimentar construcciones de nueva planta en todo el ámbito hispano, de ahí que muchas poblaciones, especialmente andaluzas, tomaran la práctica de embutir tales inscripciones o lápidas directamente sobre la fábrica de estas nuevas edificaciones con la idea de preservar y proteger este patrimonio. Este fue el caso recogido por Antonio Ponz del ingeniero Carlos de Luján quien descubrió en la villa de Cártama en 1747 varios fragmentos de esculturas:

“Es lástima ver las estatuas casi del todo mutiladas, reducidas á trozos de medio cuerpo abaxo y de medio cuerpo arriba, fuera de dos ó tres que conservan algun mas de integridad. Dos de ellas son de mujeres, la uno de tamaño de tamaño colosal, y en ambas se manifiesta un carácter muy grandioso y correcto. También hay otro fragmento colosal de hombre, cosa excelente, como lo es una media figura que me pareció de un Apolo. Otros dos del tamaño natural están sentadas, y los demas trozos son como los referidos de la bella escultura, y del mejor tiempo de los romanos.

Despues de este descubrimiento en el tiempo que queda dicho, y en un sitio que se creyó haber sido de un Templo de Marte, se enviaron a Madrid varios extremos de estas bellas esta-

tuas, como son manos, pies y no sé si alguna cabeza. Uno de los pies era tan grande que debía corresponder á una figura de once varas de alto. Estas antigüedades las amontonaron primero en otro parage, en donde estaban muy mal; pero con el objeto de empotrarlas en las paredes, en donde se conservaran mejor sus residuos; y fué este un consejo muy acertado”⁴.

LA REVALORIZACIÓN DEL PASADO ISLÁMICO

Si para algunos autores el progresivo desinterés hacia lo islámico venía justificado por la política represiva del Santo Oficio, para otros se atribuía el creciente interés de la política exterior española en América por parte de los Habsburgo. Sin embargo tras dos siglos de estancamiento renacería en el siglo XVIII un interés por las investigaciones semíticas propias de la Ilustración, por lo que en un primer momento este interés se traduciría en la confección de diccionarios y manuales gramaticales de contenido práctico, pasando a una progresiva valoración de la literatura musulmana y de la cultura islámica en general gracias a los trabajos de franciscanos y jesuitas, a los que se unieron eruditos como Isidoro Bosarte que opinaba que “los verdaderos bárbaros eramos nosotros, y las demas naciones europeas, quando los arabes eran los maestros comunes de Europa, cuya enseñanza duró hasta la toma de Constantinopla”⁵. Por otro lado uno de los argumentos que iniciaron la recuperación del pasado medieval musulmán fue la creencia en la grandeza de la cultura islámica en cuanto había sido vencida por la cristiana, por lo que desde finales del siglo XVIII uno de los monumentos más representativos la Alhambra encarnaría el gusto romántico frente al clasicismo del Palacio de Carlos V, por lo que en este sentido podemos considerar a Henry Swinburne como el descubridor de las antigüedades árabes en la Península.

En este sentido tenemos también que destacar la estrategia norteafricana de Carlos III y dentro de este contexto fue crucial para la recuperación de la antigüedad islámica la visita del embajador de Marruecos a España, fruto

³ Vid. D. RODRÍGUEZ RUIZ, *La memoria frágil: José de Hermosilla y “Las Antigüedades Árabes de España”*, Madrid 1992, pp. 73 y ss.

⁴ A. PONZ, *Viage por España*, Vol. 18, carta 2ª, pp. 95-96.

⁵ I. BOSARTE, *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*, Madrid [1798], p. 22.

de la nueva política aperturista del monarca. Sidi Ahmed-al-Gazzal recorrió diferentes enclaves como Sevilla, Córdoba, La Granja - donde se entrevistó con el rey-, El Escorial y Granada; en su mayoría lugares donde pudo observar y familiarizarse con la arquitectura hispano-musulmana. Sidi Ahmed era un hombre culto, de mediana edad y agradable aspecto que se encargó de anotar todo aquello que consideró relevante durante su visita en un Diario⁶. El viaje se inició cuando una escuadra española lo transportó desde Ceuta hasta Algeciras, y tras pasar por Tarifa, Medina Sidonia y Jerez entró en Sevilla el 17 de junio de 1766. En esta ciudad se hospedó, según disposición real, y a requerimiento del cabildo municipal en los salones de la planta baja del Alcázar⁷. Fue recibido, entre otros, por Francisco de Bruna, el Arzobispo de Sevilla, el marqués de Candía, el conde de la Mejorada, y Francisco Larumbe, y durante su estancia sevillana tuvo tiempo para visitar la Giralda, la fábrica de Tabacos, la Catedral y el sepulcro de San Fernando y el palacio de San Telmo. El más fiel acompañante del embajador fue el erudito Francisco de Bruna, quien le dispensó una excelente acogida y promovió el adecentamiento de los salones del Alcázar para su uso personal, además de iluminar los jardines y las grutas para las fiestas nocturnas que le dispensaron. También le acompañó a reconocer las inscripciones árabes del Alcázar.

Al-Gazzal llegó a Granada a mediados de diciembre, alojándose en el antiguo palacio de los condes de Luque, más conocido como palacio de los Córdoba, siendo recibido por el presidente de la Chancillería, Fernando de Velasco, quien le acompañó en su visita a la Alhambra conducida por el arquitecto José de Hermosilla, encargado por entonces de la ejecución de los diseños de las *Antigüedades Arabes de España*. El embajador quedó gratamente sorprendido por este monumento tal y como fue recogido algunos años después

por Francisco Pérez Bayer: "Aseguronos el conserge ó el que nos conducia que al Embajador ultimo de Marruecos se le arrasaron los ojos en lagrimas quando obserbo y leyó alguno de ellos [fragmentos epigráficos]"⁸. En esta misma ciudad mantuvo contactos con los anticuarios Cristobal de Medina Conde y Juan de Flores.

En cuanto a la revalorización del gusto por la antigüedad islámica fue fundamental la visión y evocación que la Alhambra despertaba tanto en eruditos como en viajeros ingleses a lo largo de su recorrido por Andalucía donde se concentraba buena parte de la esencia histórica del país. Por un lado, establecemos la existencia de ilustrados británicos asentados en diversos puntos de la región poseedores de importantes colecciones de arte y arqueología; de otra parte, asistimos a la valoración historiográfica del pasado hispanomusulmán, participando algunos de estos viajeros en la recuperación de estos vestigios como escogidos trofeos de una época de esplendor y fantasía medieval. Su importancia como propagadores de la maurofilia tendría una consecuencia esencial en la formación de colecciones de "antigüedades árabes" y sus aportaciones serían la base del pensamiento crítico hispanista. Así el acaudalado Richard Twiss describía la Alhambra "como conjunto de muchas casas y pueblos, amurallada y construida con grandes piedras de diferentes tamaños"⁹. Además Twiss mantuvo relaciones con el pintor Diego Sánchez Sarabia al que quiso comprar varios grabados de los que estaba haciendo para la Academia de San Fernando: "Yo quise comprar copias de todos los grabados terminados, pero Don Diego tenía órdenes tajantes de Su Majestad de no compartirlas y me costó mucho trabajo convencerle para que me consistiera una vista general de la Alhambra"¹⁰. También en esta ciudad conoció a uno de los hombres más influyentes de esta población José Miguel de Cañaveral y Messia-Ponce de León, conde de Benalúa, quien lo introdujo en los círculos ilustrados y le facilitó una entrevista con el an-

⁶ Sobre el tema vid., V. RODRÍGUEZ CASADO, *Política marroquí de Carlos III*, Madrid 1946.

⁷ Cfr. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, "Un embajador marroquí en Sevilla. La estancia de Sidi Ahmet-El-Gazzel en 1766 con una nota sobre la construcción del Alcázar sevillano": *Archivo Hispalense* (1951), pp. 49-56.

⁸ F. PÉREZ BAYER, *Diario del viaje desde Valencia a Andalucía hecho por Don Francisco Perez Bayer en este año de 1782*, f. 95.

⁹ R. TWISS, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Dublin 1775, Vol. 1, p. 7.

¹⁰ *Ibidem.*, pp. 245-246.

ticuario Juan de Florez que se negó a venderle su colección de antigüedades compuesta por medallas, piezas árabes, tanto de oro como de plata, manuscritos e inscripciones árabes.

De igual forma el noble inglés Henry Swinburne acudía a España atraído por sus antigüedades islámicas: "La Alhambra de Granada es un edificio único, y su excelente conservación nos permite estudiar todos los detalles de sus estilos y ornamentos"¹¹. Esta visión de la Alhambra culminaría con Alexandre Laborde llegado a España a comienzos de siglo y cuyas impresiones fueron recogidas en *Voyage pittoresque et artistique en Espagne* (1806) junto con James Cavanah Murphy autor de *The Arabian Antiquities of Spain* (1815).

ERUDITOS Y ANTICUARIOS: LA PASIÓN POR LA ANTICUARIA ISLÁMICA

Toda disertación teórica y discusión historiográfica tenía un apoyo material a través de las colecciones que poco a poco fueron atesorando tanto eruditos como anticuarios quienes se fueron especializando pausadamente en vestigios árabes. Su interés por publicitar las piezas que conformaban sus gabinetes sólo era comparable al deseo de verse citados por tal o cual estudioso o viajero que compartiera su interés por el mundo arábigo. Esta inquietud se manifestaría como la base de los primeros estudios científicos de carácter medievalista, anteriores por tanto a la explosión romántica del primer tercio del siglo XIX. Ligados a la figura del anticuario o erudito surgirían los llamados gabinetes de antigüedades entendidos como salas especializadas en restos arqueológicos tales como monedas, medallas, lápidas, pequeñas inscripciones, etc., completadas a veces con bibliotecas especializadas. De la misma manera, adquirirían un papel fundamental los monetarios o estuches especiales para contener monedas, bastante popularizados por sus especiales características y su facilidad para ser transportados. En este sentido destacan la "caja de monedas" atesorada por el erudito cordobés Andrés Palacios, Manuel José Díaz de Ayora, Pedro de Villaceballos o

Juan de Valenzuela, cuya descripción detallada conservamos a través del epistolario de Fernando de Velasco, presidente de la Real Chancillería de Granada e ilustrado coleccionista de "antigüedades árabes" tal y como refleja en una de sus espístolas:

"En quanto a maior explicacion dare lo q^o. puedo formar sobre el cajon q^o. se llama monetario: si yo fuera un buen dibujante nada quedaria q^o. desear, tanto por el manejo de lineas como de voces facultatibas, por esto dire solo q^o. estando cerrada esta pieza, parece un escritorio ó papelera cuio exterior es todo cedro, su ancho 3 quartas; de alto una vara inclusas quatro gavetas q^o. forman el izado ó pie y todo se encubre baxo dos tapas de la misma madera q^o. con el facil manejo de una sola llave asegura a una y otra tapa las q^o. estan labradas y moldada con bastante primor, arte y firmeza, y ambas movibles para q^o. no estorven el manejo de las viñetas. Estas se presentan a la vista todas de una vez, no son todas de igual ambito por q^o. las prim^{as}. de arriba tendran un tercio de fondo y las ultimas de abajo me parecen tendran 3 quartas los espacios monetales q^o. son todos iguales, pueden contener medallones y aunq^o. no los tengo contad^{os}. me parece q^o. les caben muchas mas moned^{as}. q^o. dixen antes y podran ser de mil y mil quinientas hasta 2 mil, cada viñeta tendra de alto de quatro a cinco lineas, pero todas tienen profundidad p^a. el medallon mas grueso. Todas las viñetas juntas parecen una sola pieza, labrada con entrad^{as}. y salidas, y con un botoncillo blanco cuio manejo es tan dulce y facil q^o. solo se patenta la q^o. se quiere"¹².

En Sevilla, el interés por el coleccionismo de antigüedades estaba orientado a la recolección de piezas de la antigua Hispalis y de la vecina ciudad de Itálica, relegado el interés hacia lo hispanomusulmán a personalidades muy concretas como fue el caso del ya citado Francisco de Bruna y Ahumada, decano de la Audiencia sevillana y fundador de la Escuela de Dibujo de dicha capital. Poseedor de una amplia colección de pintura y escultura descrita por Alexandre Laborde, interesa sobremedera su vinculación con el arte musulmán durante el tiempo que ocupó la alcaldía del Real Alcázar donde llevó a cabo obras de restaura-

¹¹ H. SWINBURNE, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, London 1787, Vol. I, p. 7.

¹² Biblioteca Nacional (B.N) ms. 2537, recogido en nuestra tesis doctoral *El fomento de las artes en Granada: Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*, Granada 1997, V. I, p. 239.

ción y reforma del palacio, incorporando a su gabinete piezas de cerámica, alicatados y yesería de gran valor artístico, junto a medallas, piezas grabadas, armas, instrumentos científicos, etc., que repartió por las salas del palacio ante la anunciada visita del Rey¹³. También es interesante destacar sus estrechas relaciones con Antonio Ponz, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Floridablanca, Eugenio Llaguno, Antonio Campany o Manuel Godoy, además del estrecho trato ya comentado con el embajador de Marruecos.

En cuanto a la ciudad de Córdoba debemos resaltar cómo desarrolló cierta afición a las antigüedades árabes a la par que por la historia de la antigua ciudad romana. Los vestigios de época califal atraerían la temprana afición de todo tipo de estudiosos, culminando con la visita de los arquitectos de la Academia que trabajaron en las *Antigüedades Árabes de España*. Entre los principales gabinetes existentes destacan los del P. Ruano Villaceballos, autor de la *Historia general de Córdoba* (1760), el de Andrés de Palacios, el atesorado por el poderoso obispo Antonio Caballero y Góngora o el de Juan Antonio Carrascal.

Málaga, junto con Granada, representó el foco más importante de coleccionismo de antigüedades. Gabinetes como los de Rodrigo Oralle, Manuel Trabuco Belluga, Cristóbal de Medina Conde o el marqués de Valdeflores eran de sobra conocidos en toda España. Quizás entre todos ellos, destaca la figura de Medina Conde apreciada y respetada en calidad de canónigo y como coleccionista de libros, documentos y objetos antiguos. Curiosa fue la venta que hizo cuando residía en Granada de venderle al embajador de Marruecos un brazalete en cobre "que perteneció a la misma Fatima", perteneciente al tesoro de Boabdil hallado supuestamente en la Alhambra. Más tarde se averiguó que la pieza había sido realizada por el propio Medina a partir de un candelabro de bronce:

"El anticuario español Medina Conde, con el fin de favorecer las pretensiones de la iglesia en un gran pleito falsificó escrituras e inscripciones que enterró en el suelo, en un sitio don-

de él sabía que en breve serían desenterradas. Cuando fueron encontradas publicó grabados de las mismas y dió explicaciones de sus desconocidos caracteres, dando a entender que eran muchos testimonios y pruebas auténticas de las rebatidas pretensiones del clero. El embajador de Marruecos le compró un brazalete de cobre de Fátima, que Medina demostró que era genuino por la inscripción árabe y muchos certificados, que según él encontró entre las ruinas de la Alhambra, con otros tesoros de su último rey que los había escondido en espera de mejores tiempos. Este famoso brazalete luego resultó ser obra de las manos del propio Medina, hecho de un viejo candelabro de cobre"¹⁴.

Pero sin duda alguna, la figura más interesante fue la del marqués de Valdeflores quien consiguió realizar lo que denominamos el "viaje arqueológico" reflejado en sus *Memorias del Viaje de España*¹⁵.

El pasado histórico de Granada, marcado por la presencia musulmana durante ocho siglos, y a la que debería su fama y fortuna, avalaba el extremado interés de sus eruditos por un conocimiento que tenía tanta validez como el pasado romano en otras ciudades de España. Como consecuencia, y dado que los restos de época clásica aparecidos en el antiguo Reino de Granada no tenían la entidad de los aparecidos en Córdoba, Sevilla o Cádiz se conformó un verdadero círculo de estudiosos y anticuarios en torno al coleccionismo de antigüedades árabes. Por tanto, en Granada, a diferencia de la Baja Andalucía, el interés del coleccionismo privado durante el siglo XVIII era antes anticuario que propiamente artísti-

¹⁴ I. D'ISRAELI, *Curiosities of Literature*, London, pp. 51-52. Recogido por B. KRAUEL HEREDIA, *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga 1986, pp. 386-387. El canónigo granadino Cristóbal de Medina y Conde, cuyo verdadero nombre era Gabriel Solano, estaba dominado por una pasión incontrolable hacia las antigüedades poseyendo un importante gabinete donde se mezclaban las piezas auténticas con las falsificadas.

¹⁵ Sobre este tema puede consultarse J. M. MORALES FOLGUERA "Arqueología y Clasicismo en Málaga: el Marqués de Valdeflores (1722-1772)", en AA.VV., *Actas del IX Congreso Nacional del CEHA*, León 1992, pp. 93-98. Sobre la obra del Valdeflores, *Memorias de el viage de España que de orden del Rey empezó á executar D. Luis Joseph Velazquez Señor de Valdeflores y Sierrablanca, Caballero de la Orden de Santiago*, Archivo de la Real Academia de la Historia ms. 9/7018. Sobre su vida J. MATHIAS, *El marqués de Valdeflores. Su vida, su obra, su tiempo*, Madrid 1959; así como J. M. MORALES FOLGUERA, *Arte Clásico y Académico en Málaga (1752-1832)*, Málaga 1994, pp. 21-33.

¹³ Cfr. A. LABORDE, *Itinerario descriptivo de España*, Valencia 1827, p. 459.

co, desarrollándose hacia esa vertiente conforme avanzamos hacia mediados del XIX. La ciudad de Granada representaba para la mentalidad ilustrada la perfecta simbiosis entre lo antiguo, lo islámico y lo cristiano, al tiempo que para el pensamiento barroco se insistía en legitimar el esplendor perdido, no ya por medio de las reliquias, sino mediante la arqueología con clara intención moralizante según expresó el propio Tomás Andrés de Guseme de "hacer de Granada otra segunda Roma"¹⁶. En este sentido la ciudad protagoniza junto con Córdoba una de las empresas ilustradas más sobresalientes promovidas por la Real Academia de San Fernando:

"En toda nuestra España, no se hallará Ciudad mas llena, y abundante de Monumentos Arabes, que Granada. En ella parece se esmeraron á porfía, en perpetuar su memoria los Moros. No ay rincon donde no dexassen señas de su dominio. Rara es la antigua casa, donde no se vea algún rastro de su reyno. Mas no obstante esta abundancia, estoy á decir, que es mucho mas lo que ha perecido, por la falta de cuydado, ó por la negligencia, que lo que ha reservado, ó la casualidad, ó la firmeza de la materia, en que se gravó. Lastimosa falta de cuydado!

No conocieron del todo nuestros antiguos Patricios, la utilidad de estos Monumentos. Miraban con horror la dominacion Tyrana de sus autores; y de esto resultaba el desprecio para con sus memorias. Quantos serían los yerros de que se huvieran libertado las historias Granadinas, si se huvieran tenido presentes estos Monumentos del dominio Arabe! Quantas fabulas se huvieran desterrado de nuestros escritos, que oy se hallan colocadas entre las verdades de la historia! Quantas dudas, que oy tienen los dictámenes, se huvieran resuelto con el mas seguro apoyo!"¹⁷.

Las excavaciones emprendidas en la antigua Alcazaba Qadima del Albaicín se enmarcan dentro de este contexto. Una junta compuesta por los "eruditos" Juan Velázquez de Echevarría, Cristóbal de Medina Conde, Diego Sánchez Sarabia y Juan de Flores quedó al

frente de dichas excavaciones, siendo los resultados ampliamente difundidos por la inverosimilitud de los mismos. Un proceso judicial contra estos falsificadores (1744-1776) vendría a demostrar la falsedad de los resultados y la poca fiabilidad científica de sus descubridores. Las piezas auténticas fueron depositadas en la Real Chancillería de Granada¹⁸. Por otro lado, de todos los anticuarios que desarrollaron su actividad en esta ciudad, destaca especialmente la figura de Juan de Flores, un auténtico coleccionista de piezas extravagantes:

"Las orexas del perro de Sn. Roque, un hueso de Mahoma, el pie del cuerpo de Noe, tres costillas de Pilatos, la camisa de Lutero, las uñas del mal ladron, quatro vigotes de los moros q°. mató Santiago, las pezuñas del marrano de Sn. Anton, la cola de la burra de Balán, las pepitas de la manzana de Adan, los piñones del pino de Sn. Xpl., las ternillas de las narizes de Ysopo, la camisa de Sancho Panza, la bolsa del mal ladron, un remo de la barca de Aquenonte, la oxa de higuera con que se tapaba la m°. Eba, un canto de pan del q°. le llebó el cuervo a Elias, las calzetras de la Reina de Saba, la uña de gran vestia, la quixada del borrico con que mató Cain a Abel, un ataxo de cabellos de Absalon, una orexa de la q°. le corto San Pedro a Marco en el huerto, un exe del carro de Prosepina, la vara del Rey Asuero, la espada del Cid Campeador, la toca de la Reyna sultana, la piedra con que mató David al gigante, una oreja del borrego del sacrificio de Abraan, un pedazo de sogá con que ataron los Filisteos a Sanson, el hierro de lanza de lonxinos, los cordeles con que se ahorco Judas, las patas de la araña de Sn. Jorxe, un pedazo de la carta q°. le envió Ana Bolena al conde Dn. Julian, la pluma de Lutero, un cuerno del toro de San Marcos, un pedazo de la Palanca de Pilatos, media cresta del gallo de la Pasion"¹⁹.

Otro de los personajes empeñados en restituir el estudio por el pasado musulmán de Granada a través del estudio de sus antigüedades fue el contador de la Alhambra Manuel Núñez de Prado, quien buceó en el archivo del Real Sitio a la búsqueda de noticias, sien-

¹⁶ B.N., ms. 13187. T. A. DE GUSEME, *Desconfianzas críticas sobre algunos Monumentos de Antigüedad que se suponen descubiertos en las Excavaciones de la Alcazaba desde el Año de 1753* (1760).

¹⁷ J. VELÁZQUEZ DE ECHEVARRÍA, *Paseos por Granada y sus contornos*, Granada 1764, paseo XLVIII, p. 317.

¹⁸ Cfr. *Razón del Juicio seguido en la ciudad de Granada contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados, y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad*, Madrid 1781, pp. 12-13.

¹⁹ B. N., ms. 2.541.

do sus investigaciones publicadas en 1725 y revisadas por Luis Francisco de Viana, canónigo del Sacromonte y "sugeto conocido por su vasta literatura en todos los Reynos cultos de Europa", poseedor de una notable colección de obras y objetos de época nazarí. También tenemos que destacar la labor desarrollada por otros entendidos entre los que sobresalieron Velázquez de Echevarría, Indalecio Guiote, Pedro de la Cueva, Fernando de Velasco, los

padres Mohedano y Fr. Sebastián Sánchez Sobrino, quienes se destacaron especialmente por la pasión anticuaria hacia el mundo islámico, influídos por la significativa historia del antiguo Reino Nazarí de Granada²⁰.

²⁰ Cfr. A. M.^a GÓMEZ ROMÁN, "La "Anticuaria Ilustrada": El coleccionismo de antigüedades en Granada durante el siglo XVIII", en AA.VV., *Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid 1994, pp. 435-439.

*Lo exótico en lo vernáculo: el descubrimiento del arte ibérico
en el París de las vanguardias*

M.^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte III

Decir que lo exótico, lo lejano, lo ajeno a la cultura occidental, a su tradición artística y literaria, ha jugado un papel importante en el desarrollo del arte moderno es, desde hace tiempo, un lugar común en la historiografía. Hablar de lo exótico, de lo lejano, y de lo ajeno, implica la idea de una realidad distinta a la presente, una realidad “descubierta” y antes oculta: una realidad “otra” que, en el caso del arte contemporáneo, habría tenido el papel de hacernos vislumbrar con mayor claridad lo que nuestros conocimientos aprendidos y nuestras convenciones no nos permiten ver. Estas ideas pueden resultar obvias, pero resulta importante recordarlas hoy cuando, gracias a las posibilidades ofrecidas por la tecnología, y debido también a una actitud diferente, de apertura a todas las formas y culturas, se nos hace cada vez más difícil pensar en esa realidad “otra”, todavía inexplorada y capaz de ofrecernos todo un potencial de imágenes vírgenes capaz de transformar todo un panorama artístico.

El impacto de formas ajenas a la civilización occidental en el arte europeo tiene un trascendental episodio en el París de los primeros años del siglo XX. En él centraremos gran parte de esta ponencia, dedicando particular atención al decisivo papel ocupado por el arte ibérico en la obra de Picasso, precisamente cuando ésta se encontraba en plena fase de madu-

ración previa a lo que iba a ser una de las piedras angulares de la pintura del siglo XX: *Les Femmes d'Alger*. En este caso, con carácter de descubrimiento catalizador por parte del pintor, el hecho adquiriría una especial singularidad por aunar conceptos aparentemente tan contradictorios como exotismo con raíces vernaculares propias, pero fácilmente conciliables en la idea de primitivismo, de vuelta a la sinceridad expresiva de los orígenes.

EXOTISMO, PRIMITIVISMO
Y ARTE MODERNO

En las últimas décadas, reputados estudiosos han analizado el papel jugado por el primitivismo, como una forma de exotismo, en el arte contemporáneo, especialmente desde que William Rubin dedicara una exposición al tema en el Museo de Arte Moderno de Nueva York¹. En aquella muestra se analizaba el interés por lo primitivo exclusivamente desde el punto de vista del arte contemporáneo, ofreciendo una detallada información sobre la llegada de objetos tribales al mundo occidental, y se estudia el papel jugado por todo ello en la obra de determinados artistas, cuya sola nómina resulta expresiva de la importancia del

¹ RUBIN, William, ed: *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, The Museum of Modern Art, 1984.

mencionado fenómeno, pues agrupa a artistas como Gauguin, Matisse y los fauves, Picasso, Brancusi, los expresionistas alemanes, Modigliani, Lipchitz, Leger, Paul Klee, Giacometti, Henri Moore, así como los movimientos dada y surrealista o el expresionismo americano. El campo de estudio de lo que se ha venido a llamar el primitivismo moderno, sin embargo, arrancaba ya de mucho antes, concretamente de 1938, cuando el historiador americano Robert Goldwater publicara su seminal estudio titulado *Primitivism and Modern Painting*².

Pero, en todo caso, hay que tener en cuenta que el interés por lo primitivo, que es tanto como decir el interés por lo exótico, procede de mucho antes de que el siglo XX lo pusiera de moda. En efecto, hoy tendemos a ver el fenómeno del primitivismo como un conjunto de ideas relativamente reciente, y usamos el término en el contexto de la historia del arte contemporáneo para referirnos fundamentalmente a tendencias que se manifiestan desde el contexto del simbolismo y del art nouveau hasta, por ejemplo, el expresionismo abstracto americano. Incluso en nuestros días, se ha hablado de primitivismo refiriéndose a artistas como Basquiat en el contexto internacional, o Francisco Leiro y Ferrán García Sevilla en el arte español. Pero no podemos olvidar que al menos desde el siglo XVIII, coincidiendo con la Ilustración y con una expansión del colonialismo europeo sin precedentes, mercaderes y colonos europeos entraron en contacto con lugares remotos de varios continentes, y comenzaron a circular por occidente una serie de objetos y de ideas que hicieron valorar de forma distinta al "salvaje". Teorías como la ejemplificada por la conocida postura del filósofo francés Jean Jacques Rousseau, a favor del "buen salvaje" están en el corazón de la posterior reivindicación de lo exótico, de lo que no había sido mancillado por el mercantilismo y las convenciones de la civilización occidental.

Tan exótico era lo lejano en el tiempo como en el espacio, teniendo en cuenta, además, que los conocimientos arqueológicos y etnográficos de la época no podían aún des-

mentir simplificaciones o mistificaciones que quizá hoy no admitiríamos. Así, la empresa colonialista de los siglos XVIII y XIX proporcionó a Europa una gran riqueza de ejemplos de culturas que resultaban "nuevas" a occidente, y que situaban invariablemente al primitivo, al "salvaje", como parte dominada en la relación mutua. Geográficamente, se tendía a localizar al salvaje en África, América u Oceanía pero, paralelamente, si recordamos que lo exótico era aquello que estaba "fuera de la sociedad occidental", no extrañará que se considerase que el propio occidente tenía sus propios primitivos, no sólo en sus pobladores remotos —el caso de los iberos para Picasso—, sino también en contemporáneos que de alguna forma estaban más allá de las asfixiantes reglas de la civilización: poblaciones campesinas, niños, locos...³. Por supuesto, este interés por lo exótico, entendido en el sentido que acabamos de describir —lo ajeno a la civilización y convenciones sociales de occidente— había tenido una fase profundamente trascendente al amparo del romanticismo. Si este movimiento suponía, por encima de todo, un exaltado estado de ánimo caracterizado, entre otras cosas, por una rebelión contra la norma, y no sólo la artística, evidentemente tenía que ser sensible a la llamada de unas formas y contenidos que ignoraban las reglas tradicionales de las proporciones y de la belleza académicas, oponiéndose por lo tanto a los cánones de belleza del clasicismo y proponiendo nuevas formas de alcanzar la deseada expresividad. Y posteriormente, esta acepción social de lo exótico, supondría un fructífero filón para todos aquellos movimientos artísticos que, de una forma u otra, continuaban la estela del romanticismo, ya sea dadaí, surrealismo o expresionismo abstracto americano.

En el contexto del arte del siglo XX, hablamos de primitivismo cuando un artista utiliza piezas u objetos considerados "primitivos" como modelos para el desarrollo de su propio arte. Sin embargo, el primitivismo significa aquí algo más profundo que el simple préstamo formal del arte no europeo, ya que claramente el atractivo de las piezas recién "descu-

² GOLDWATER, Robert, *Primitivism and Modern Painting* (1938), recientemente reeditado como *Primitivism and Modern Art*, Cambridge, Massachussets, 1986.

³ RHODES, C., *Primitivism and Modern Art*. London, Thames and Hudson, 1994. "Primitives Within", p. 23 ss.

biertas" rebasaba sus aspectos plásticos: el carácter simbólico, atávico, esencialmente expresivo y trascendente tenía gran importancia a ojos de artistas que querían romper los límites de los significados tradicionales del arte. Asimismo, resultaban especialmente interesantes por otras cuestiones que están en el centro del debate del arte moderno, como su sinceridad artística —al poner de manifiesto, sin trucos de taller ni ilusionismos, el propio proceso artístico— o su capacidad de expresar los modos fundamentales de pensar o de mirar —algo especialmente interesante para artistas obsesionados con la mente primitiva y con el acceso directo a procesos mentales—, como los surrealistas.

Cuando artistas contemporáneos han dirigido su mirada al arte primitivo —tan exótico si procede de fuera de occidente como de tiempos remotos— como posible material de inspiración, inevitablemente han proyectado sobre él su propia idea de cultura primitiva. Así, en el caso del arte tribal, por ejemplo, sabemos que desde el siglo XVIII había en Europa objetos procedentes de las colonias, aunque estos eran prácticamente ignorados por los artistas. Sólo en los primeros años del siglo XX, cuando los artistas más inquietos buscaban una salida al estado languideciente del arte europeo, encontraron una respuesta en el arte de fuera de esa tradición, llámese exótico, primitivo, tribal o arcaico. Así, se ha dicho que cuando, hacia 1906, Matisse y Picasso se interesaron por el arte primitivo, ello se debió simplemente a que éste reflejaba recientes desarrollos formales de su propio arte. Con ser cierto, no podemos pensar que fuese esa la única explicación de esta auténtica "epifanía", ya que quedaría así sin explicar los significados que estos artistas reclamaban en lo primitivo y en sus formas artísticas, reflejando una manera de entender las obras primitivas y a sus autores que difería considerablemente de las visiones establecidas. Por ello, atendiendo a lo ocurrido en la obra de Picasso entre 1905 y 1907, tema sobre el cual existe abundante información, analizaremos en el resto de la ponencia la especial significación que el descubrimiento del arte ibero —pero no sólo ibero— tiene en la obra del artista y, por consiguiente, dada su incuestionable relevancia, en el arte contemporáneo.

EL ARTE IBÉRICO EN PARÍS

En repetidas ocasiones se ha hecho referencia, en el contexto del estudio del París de las primeras vanguardias, al gran impacto producido en los círculos artísticos más progresistas por la llegada de piezas procedentes de países lejanos, de una parte, o de excavaciones recientes en países más cercanos, pero de connotaciones románticamente exóticas, como España. En este sentido, parece pertinente recordar un ilustre precedente de este hecho: el influjo de la estampa japonesa en artistas como Manet, que viene aquí particularmente al caso al hacerse también este artista eco de algo que nos resulta aquí particularmente revelador: la de lo español como algo exótico, orientalizante, en una visión todavía heredera de la de los viajeros románticos que veían en España el oriente más cercano.

Este aluvión de arte exótico respecto a la tradición académica revolucionó al pequeño grupo que estaba a punto de tomar el liderazgo del nuevo arte europeo. En Picasso, oriundo de Andalucía, el descubrimiento de lo exótico y lo primitivo tiene connotaciones especiales al realizarse a través de un arte como el ibero que, si bien era percibido como vagamente oriental, ya que bajo ese prisma fue presentado inicialmente por sus excavadores, procedía de lugares nada lejanos a su Málaga natal. Así, el elemento de exotismo, de cultura remota —lo era, desde luego, temporalmente— queda aquí complicado por mezclarse con una identificación de lo vernáculo, de las formas ancestrales de las raíces artísticas españolas, vistas además a la luz de todos los tópicos que entonces se cultivaban respecto a la escuela española de pintura: anticlassicismo, expresionismo, brutalidad, naturalismo, etc.

En la visión de Picasso, de todas formas, lo exótico y lo vernáculo no sólo no eran conceptos contradictorios en el caso del arte ibero, sino que se unían admirablemente en el concepto de primitivismo: el artista descubre en una forma que reconoce como ancestralmente propia, todo el exotismo que se espera de lo primitivo. En este arte descubre la ansiada vía de liberación de las formas respecto a los cánones de belleza tradicionales.

Es interesante detenerse a analizar la forma en que Picasso se familiarizó con el arte ibero, pues puede darnos algunas claves importantes para comprender mejor el sentido de su asimilación en el contexto de su obra del período crucial que desemboca en *Les Demoiselles d'Avignon*. Tradicionalmente se ha fechado el primer contacto de Picasso con el arte ibero en la primavera de 1906, con motivo de la instalación en la Galería XVIII del Louvre de las esculturas que el Museo francés había comprado entre 1902, 1903 y 1904, procedentes de los yacimientos de Cerro de los Santos, Osuna y Córdoba⁴. Se trataba del fruto de los viajes que el gran pionero de la difusión del arte prerromano de la península ibérica, Pierre Paris,⁵ junto con Arthur Engel, habían hecho a España. En 1903 Paris publicaría uno de los primeros estudios sobre el arte ibero, *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne Primitive*, que marcó en gran medida la actitud de la época hacia el arte ibero. La reivindicación y estudio de este arte podría inscribirse en el interés por las culturas circunmediterráneas, como la egipcia o la fenicia, que desde el siglo XIX venía ensanchando el campo de acción de la arqueología, hasta entonces prácticamente limitada al mundo clásico. En este contexto, la cultura ibérica se convertía en un caso paradigmático de cultura periférica, de problemática y misteriosa interpretación, que representaba "la más occidental de las culturas circunmediterráneas"⁶. Y en esta primera fase de su estudio sistemático, cuyo episodio más significativo es precisamente el que comentamos, la valoración general de esta cultura y de su arte se vio decisivamente influida por las culturas entonces conoci-

das: se hablaba del hieratismo egipcio de las figuras del Cerro de los Santos, de herencia mesopotámica en la disposición de piezas emblemáticas como la célebre *Bicha de Bazalote*, e incluso se llegó a proponer una relación con las culturas fenicias y micénicas, sobre todo en la cerámica. Esta visión que primaba los paralelismos e influencias de culturas orientales no varió sustancialmente hasta 1920, cuando las publicaciones de una nueva generación de arqueólogos como R. Carpenter⁷ y sobre todo P. Bosch Gimpera replantearon la orientación de los estudios sobre el arte ibero, considerando injustificadas cronológicamente las anteriores apreciaciones, insistiendo inicialmente en una mayor relación con el arte arcaico griego. Posteriormente, arqueólogos como A. García Bellido han apuntado, ante las dificultades planteadas por los estudios estilísticos y cronológicos, que el llamado arcaísmo de la escultura ibera no se debe tanto a la influencia griega como a un efecto de primitivismo artístico, planteando un desarrollo cronológicamente paralelo al de la romanización que convertiría al arte ibero en una manifestación provincial del mundo romano.

Sea como sea, importa destacar aquí el carácter vagamente oriental que se atribuía a estas piezas en el momento de su primera manifestación pública en el París de principios de siglo. De entre todos los yacimientos excavados, es curioso que fueran precisamente los de Cerro de los Santos y Osuna los que despertaran el interés de Picasso: el primero de ellos se distinguía por la especial tosquedad de sus piezas. En una publicación reciente, en efecto, se ha caracterizado al estilo del taller del Cerro de los Santos como "particularmente representativo de la rudeza y el esquematismo formal que la escultura ibérica había tomado del arcaísmo griego (...). Todas las figuras humanas ofrecen el mismo aspecto lineal, debido a una técnica de talla fundada en incisiones, con aristas vivas, paños cortados, formas planas y trazos en zigzag. Salvo algunas excepciones, la factura es en la mayoría de los casos grosera y torpe"⁸. En el

⁴ Según Pierre Daix (*La Vie de Peintre de Picasso*, París, Ed. Du Seuil, 1977, p. 72), estas salas pudieron instalarse en el Louvre ya a finales de 1905. Así lo han corroborado más recientemente William Rubin (*Primitivism in 20th Century Art, op. cit.*, nota 14 del cap. "Picasso", p. 334) y John Richardson (*Picasso. Una biografía*, vol. I, 1881-1906. Madrid, Alianza Editorial, 1995. Nota 24, cap. 27, p. 513).

⁵ El nombre de Pierre Paris (1859-1931) ha quedado ligado a la compra de *La Dama de Elche* para el Museo del Louvre, efectuada en 1897. Pero Pierre Paris fue sobre todo el primer gran divulgador de unos descubrimientos arqueológicos que descubrieron a Europa el arte ibero, así como el fundador de importantes instituciones culturales cuyo objetivo principal era la relación cultural entre España y Francia, como la Casa de Velázquez, de la que fue primer director.

⁶ ALMACRO-GORBEA, Martín, "Origen y significado de la escultura ibérica". *Escultura Ibérica*. Madrid, Revista de Arqueología, 1987, p. 48 y ss.

⁷ R. CARPENTER, *The Greeks in Spain*, London, 1925.

⁸ PILAR LEÓN, "La escultura", en AA.VV. *Les Ibers*, París, Association Française d'Action Artistique, Ministerio de Educación y Cultura España, Fundació la Caixa, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997, p. 161 (traducción de la autora de esta ponencia).

caso del taller de Osuna, se ha destacado su especialización en bajorrelieves, con escenas que se desarrollan frontalmente sobre un fondo plano.

EL ARTE IBÉRICO Y EL ARTE DE PICASSO

Es bien sabido que Picasso absorbió, a lo largo de su prodigiosamente intensa y larga carrera, influencias e imágenes de las más diversas procedencias. En la mayoría de los casos, estas acabaron dando algún fruto visible en obras concretas, pero ello no sucedía siempre de forma inmediata: por el contrario, lo que solía ocurrir es que afloraban sólo cuando las inquietudes y preguntas del artista llegaban a un punto coincidente con las respuestas que proponían esas formas previamente observadas y grabadas. Este fue también el caso de la escultura ibérica.

Cuando Picasso tuvo oportunidad de ver las piezas de Cerro de los Santos y Osuna, datables en los siglos IV-V a.C., llevaba ya un tiempo mostrando una tendencia a cierto aspecto escultórico en sus cuadros, que recibiría con este descubrimiento en el Louvre su impulso definitivo, dando lugar unos meses más tarde, en su estancia en el pueblo de Gosol, en el pirineo catalán, a una serie de pinturas que se han venido a englobar en un llamado período ibero. Muestras de esa tendencia al aspecto escultórico de su pintura previo a la contemplación del arte ibero serían obras como *Muchacho guiando un caballo*, de 1906 (Col. William Paley, Nueva York), en las que se hacen patentes también su interés por otras formas de arte ajeno a la tradición clásica occidental: la escultura arcaica griega, la escultura javanesa (que podía contemplar en *Le Lapin Agile*), o incluso la enseñanza de la visión profundamente volumétrica de la obra del Greco, cuya admiración compartía con artistas del círculo modernista catalán, como Santiago Rusiñol.

Llovía sobre mojado: Picasso se estaba preguntando sobre una forma nueva de compatibilizar la visión tridimensional con la planitud del lienzo, y al mismo tiempo se estaba cuestionando definitivamente la pertinencia de los cánones tradicionales de belleza. Por eso aquellas cabezas de Cerro de los Santos, o

aquellos relieves de Osuna le resultaban absolutamente reveladores, como también lo fueron para otros artistas de su círculo, llegando a constituir un objeto de deseo tan poderoso como para precipitar robos, en los que el propio Picasso acabó por verse envuelto. No es extraño si pensamos que, aunque para un espectador ajeno pudiesen parecer piezas carentes de valor estético, para Picasso constituían algo único que, como ha señalado John Richardson, por su fuerte hechizo atávico, su tosquedad y su falta de distinción eran obra de alguien que ansiaba demoler los cánones tradicionales de belleza.

De hecho, el descubrimiento del arte ibero daba a Picasso un antecedente legitimador para su búsqueda de una forma artística que, con un lenguaje plenamente moderno, sirviese para afirmar su camino propio y su voluntad de ensanchar el campo artístico, en una clara reacción contra la tradición clásica que representaba, en suma, la autoridad. William Rubin ha destacado ese aspecto de *épater le bourgeois* en el deseo de Picasso de admitir el primitivismo de lo ibero, dándole especial significación a la actitud aún juvenil de Picasso de enfrentamiento a las enseñanzas impuestas por su propio padre. Pero, en todo caso, afirma a renglón seguido que este paso supuso poco después, en la obra del artista en Gosol, la primera formulación de su arte plenamente identificable con la ya robusta personalidad del joven artista. En el arte ibero apreciaría precisamente lo que un tradicional como su padre consideraría despreciable: su rudeza, su esquematismo, su sentido de mágico atavismo. Es decir: tanto su plasticidad como su fuerza afectiva, características que se convertirían después en inseparables de la obra del propio Picasso.

La aceptación del arte ibero por Picasso como un modelo tutelar en su radicalismo será posteriormente enriquecida por la apreciación de otras formas de arte primitivo y exótico, que ya conocía superficialmente a través de la obra de Gauguin y de la mediación de su amigo Paco Durrio, y sobre todo a partir de su legendaria visita al Musée d'Ethnographie du Trocadéro, en 1907, en donde Picasso tuvo una nueva revelación que vendría a confirmar su intuición acerca del arte ibero:

el impacto que le produjo la visión de máscaras tribales y fetiches procedentes de ultramar le hizo comprender definitivamente el sentido del nuevo arte. Pero antes de aquella visita, que Picasso entendió como un viaje a los orígenes del arte, su pintura había experimentado ya, entre el verano de 1906 y 1907, un notable cambio estilístico que generalmente se coincide en relacionar fundamentalmente con su conocimiento del arte ibérico.

En el verano de 1906, durante su mencionada estancia en Gosol, Picasso asimila el impacto del arte ibérico, como muestran los innumerables dibujos del rostro, geometrizado y trascendente, de su posadero, el anciano Fontdevila. Y los arcaicos rostros de Osuna y Cerro de los Santos, con sus rasgos estilizados y sus peinados geometrizados están con toda probabilidad detrás de las caras-máscaras que Picasso realiza a su vuelta a París, en otoño de 1906, como ilustra el famosísimo *Retrato de Gertrude Stein* (The Metropolitan Museum of Art, New York). Según la propia Gertrude Stein ha contado, Picasso borró antes de partir a Gosol el rostro de su retrato, insatisfecho con el parecido, pero no el resto de la figura. Al volver a París de Gosol, de memoria, pintó rápidamente un rostro que ilustra el carácter escultórico de su fase ibérica a la perfección y que, como ha señalado Rubin, marca el paso crucial de una pintura basada en un modo de trabajar basado en la percepción a otro basado en los conceptos.

Otra obra de 1906, *Dos desnudos* (Museum of Modern Art, New York), quizá la más escultórica de este período, ha sido descrita como uno de los puntos culminantes de la fase ibérica de Picasso. Pero el reflejo de lo ibérico no es homogéneo en la pintura picassiana. Si en los meses inmediatamente anteriores el pintor refleja sobre todo el impacto de las figuras de los relieves de Osuna, en un segundo momento, la influencia del arte ibérico se traduce en formas no sólo menos escultóricas, sino también comparativamente más primitivas, planas, angulares y esquemáticas. A ello contribuiría la adquisición de dos cabezas masculinas procedentes de Cerro de los Santos en marzo de 1907. Así, si en *Dos desnudos* las proporciones eran robustas, y tanto los ojos romboidales y los rostros-máscara recuerdan a los relieves de Osuna, en

los que se rompe con la verosimilitud en aras de una estructura arquitectónicamente estable, en obras posteriores como las esculturas *Cabeza de Mujer*, de 1906-1907 (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.) y *Cabeza*, de 1907 (Colección Jacqueline Picasso, Mougins) se dejará ver una voluntaria y aparente torpeza que tiene que ver con la rudeza de las cabezas masculinas de Cerro de los Santos. Las siguientes fases de su iberismo deberán ser estudiadas ya en el marco de la obra previa a *Les Femmes d'Alger*, en el que tienen también un importante papel otras formas de exotismo artístico, como el arte tribal africano.

Así, la segunda fase del iberismo de Picasso, más plana, angular y esquemática, puede verse reflejada en dibujos como la acuarela *Cinco desnudos* (Estudio para *Les Femmes d'Alger*), de mayo de 1907 (Philadelphia Museum of Art). A este momento corresponde también su gran autorretrato actualmente en el Museo de Praga.

En la acuarela de Philadelphia, Picasso ha llegado ya, después de diversos estudios preparatorios en los que se incluían dos personajes masculinos y en los que un carácter más narrativo imponía un formato horizontal, a una composición vertical cercana a la final, también formada por cinco mujeres. La primera fase del trabajo sobre el lienzo, que contenía una pintura que podíamos considerar una versión más terminada de esta acuarela, data de finales de mayo o primeros de junio de 1907. Sin embargo Picasso introdujo significativos cambios en la pintura a finales de junio o principios de julio, insatisfecho con el estado de su obra, que mostraba ya su total asimilación de lo que el arte ibérico podría proporcionarle.

No vamos a entrar a analizar el significado de los cambios producidos por Picasso entre esta imagen ibérica de *Les Femmes d'Alger* y la final, en la que se hace evidente la polaridad de Eros y Thanatos, de la atracción y el horror ante el cuerpo femenino. Pero sí nos interesa destacar que la iconización de la imagen, en detrimento de su narratividad, tiene que ver con el paso de la influencia del arte ibérico al arte africano.

*Apuntes sobre el arte de Urushi a propósito de un sagrario
complutense de arte Namban*

YAYOI KAWAMURA
Universidad de Oviedo

Para los españoles que se interesan por la cultura japonesa y para los japoneses que quieren recordar sus lazos de conexión histórica con el mundo hispánico, el período MOMOYAMA (1573-1600) ha sido y sigue siendo foco de atención. Cuando se habla de España en Japón, siempre se hace énfasis en el MOMOYAMA, remontándose cuatro siglos. La reciente exposición sobre el mismo período histórico japonés celebrado en Madrid¹, ha dado una fiel imagen de la rica cultura de la época, y los visitantes han podido confirmar, a través de algunas obras presentadas, la mezcla cultural que se produjo en aquel momento en Japón por la llegada de los "bárbaros del sur" (equivalente a Namban). La estupenda exposición, sin duda, ha servido para reconocer una vez más el valor del legado hispánico en Japón aún, lamentablemente, poco conocido y poco apreciado entre los españoles. Tras los años transcurridos desde la celebración de otra exposición de la misma época en el Museo del Prado², un tipo de exposición como la del Palacio de Velázquez había sido deseada y requerida por ambos pueblos.

El estudio del arte Namban es un campo relativamente reciente, descubierto en principio por hallazgos casuales y continuado hasta hoy día en su mayor parte por los minuciosos estudios de los investigadores japoneses³. Este breve estudio sobre un objeto muy concreto de Namban que a continuación presento, viene a colaborar en ese esfuerzo y afán investigador de los antecesores, ofreciendo a su vez una humilde contribución sobre el arte del *urushi* (laca japonesa) en España en el cual llevo algunos años interesándome⁴.

El período MOMOYAMA, que pone el punto final a una caótica situación producida por las guerras civiles entre los jefes militares procedentes de diversas regiones que aspiraban a la unificación del país, coincide con la llegada de los primeros occidentales aventureros (españoles y portugueses) con interés misionero y comercial. Este contacto puede decirse que tuvo un mayor impacto para los japoneses que para los ibéricos por una razón; era el primer contacto con una "raza" diferente, hombres de apariencia y costumbres muy extrañas. Este exotismo de tanto choque tuvo

¹ Me refiero a la Exposición denominada *Momoyama* celebrada en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro durante el otoño e invierno de 1994-95, que nos ha ofrecido estupendos ejemplares artísticos de la época.

² La exposición denominada "Arte Namban", celebrada en el Museo del Prado en 1981.

³ KAWAMURA, Yayoi, "Fondos pictóricos de los museos de Japón del arte Namban, ramificación del arte sureuropeo del siglo XVI", *El extremo Oriente Ibérico*, CSIC, Madrid, 1989, pp. 585-592.

⁴ KAWAMURA, Y., *Introducción del arte de urushi en España*, Memoria de Licenciatura, 1984, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo.

suerte de ser acogido por la parte japonesa ya que el clima político y la situación económica del período MOMOYAMA lo favorecieron.

Para unificar el país tras largas guerras internas, los jefes de la casta guerrera hicieron tabla rasa de los valores tradicionales, negando los poderes establecidos; el imperial y el gubernamental del período MUROMACHI de la familia ASHIKAGA, y establecieron la cultura de la ley de la fuerza. Las procedencias no importaban para triunfar. Tras esta circunstancia del "corte", la cultura que brota, es decir, la cultura MOMOYAMA, sostenida por dos gobernantes Nobunaga ODA y Hideyoshi TOYOTOMI fue lógicamente muy generosa y abierta, libre de prejuicios e inercia. La curiosidad y ganas de absorber los elementos novedosos fueron, al parecer, el carácter personal de Nobunaga, pero el mérito no radica sólo en él. La situación política era propicia para no rechazar esos factores extraños, sino todo lo contrario, aproximarse a ellos con, eso sí, intereses e intrigas políticas y comerciales. Esto hizo nacer la cultura Namban, mezcla de Oriente y Occidente.

El término "esplendor" es el que se utiliza con frecuencia para definir esta época de estabilidad política, aumento demográfico y solidificación de la clase burguesa que conlleva la cultura ciudadana. El arte de MOMOYAMA es la cultura de la recuperación de la tradición truncada por las guerras pero manifestada de otra manera, como he comentado anteriormente. El gusto de los gobernantes, en especial de Hideyoshi que procedía de una capa social baja, fue el de buscar una belleza generosa y exuberante de impacto inmediato sin sofisticación. No hay que olvidar que la tradición artesanal de la pintura y las artes decorativas que sobrevivieron sirvió de apoyo para el florecimiento de esta manifestación calificada de "esplendor" de MOMOYAMA.

Ahora me centraré en el arte Namban que vio la luz durante este período histórico. El arte Namban por su nacimiento, es un arte híbrido, que muestra varios aspectos que no se pueden catalogar bajo un denominador común. En el caso de la pintura, se distinguen dos facetas bien diferenciadas; una de pintura puramente japonesa con la inclusión de personajes y objetos extraños y nuevos que llamaron po-

derosamente la atención de los japoneses, cuyo ejemplo máximo son los biombos Namban, y otro de pintura occidentalizante. No estaríamos muy equivocados en definirla como ramificación del arte europeo que brotó bajo unas condiciones históricas muy concretas en esos archipiélagos⁵. En cuanto a los objetos Namban hechos de *urushi* (laca japonesa) existe una división en dos clases. Una sería aquellos de uso típicamente japonés en los que figuran personajes, objetos y escenas hasta entonces jamás vistos, y otra abarcaría los objetos en sí nuevos, destinados a los europeos.

Antes de presentar una muestra de *urushi* perteneciente a este período, es preciso que me refiera al arte de *urushi*. La milenaria técnica de Extremo-Oriente, que utiliza en su elemento básico la savia de un árbol, es conocida actualmente bajo el nombre "*Japonesa*" en el mundo de habla inglés por ser Japón el país en que se desarrollaron sus técnicas hasta su perfección, y a partir del cual se expandió al mundo occidental. Aquí me atrevo a llamarla *urushi* por falta de una expresión adecuada en castellano y para evitar la vulgaridad del término "laca"⁶.

Dentro de la variedad técnica que existe, una de las más representativas, más elaboradas y, por tanto, más apreciadas es *makie*. El *makie* consiste en proyectar el diseño artístico esparciendo los polvos de oro sobre el *urushi* fresco (adhesivo) después de preparar la superficie con numerosas capas de *urushi* negro que ofrecen un profundo brillo y elegante belleza—aparte de la alta cualidad química anti-corrosiva—. Los dorados polvos van dibujando los diseños planteados sobre el negro fondo. Tras el tratamiento con el oro, otras capas de *urushi* transparente se aplican como acabado final.

Dentro del *makie* existen el "*makie* alto" en el que los dibujos tienen un cierto relieve preparado con carbón o metal, y el "*makie* plano", éste sin relieve, de técnica más sencilla o más correctamente dicho, menos laboriosa que aquel.

⁵ KAWAMURA, Y., "Los fondos pictóricos de los museos de Japón del arte Namban", *Extremo Oriente e Ibérico*, C.S.I.C., Madrid, 1989, pp. 585-592.

⁶ KAWAMURA, Y., "Homenaje a Ramón Sarsanedas i Oriol, artista del arte de *urushi*", *Archivo Español del Arte* n.º 250, C.S.I.C., Madrid, 1990, pp. 271-281.

Hay que recordar que el arte del *urushi* en la sociedad japonesa es perfectamente comparable con el de la orfebrería en Occidente. El objetivo de los demandantes era embellecer los enseres, que rodeaban la vida de estos hombres que ocupaban la cúpula de la sociedad. Los maestros artesanos del *urushi* eran equivalentes a los maestros plateros, que ofrecían sus servicios a la casa imperial, familias poderosas y templos de importancia⁷.

La característica del *urushi* reinante en la época que nos ocupa reflejaba el gusto del “esplendor”; y era una época en que la decoración a base del *makie* dorado sobre fondo negro invadía todos los objetos: platos, copas, objetos de tocador, llegando hasta las armaduras, pasando por las maletas, mesas de juego, muebles, etc. Incluso los gobernantes que tras terminar las guerras comenzaron a construir templos, decoraron su interior con el *makie*, grandes superficies como techos, vigas, marcos de puertas, etc. fueron cubiertas con generosas decoraciones doradas. La técnica que se aplicaba era el “*makie* plano”, técnica menos compleja, más rápida y que a su vez ofrecía aspectos exuberantes y decorativos. Este estilo es bautizado *Kôdaiji-makie*, por el nombre del templo decorado con esa técnica. Para lograr esta gran empresa del *urushi*, se requería una organización de taller apoyada por numerosos artesanos.

En este ambiente del mundo del *urushi*, nacieron objetos de Namban tratados con *urushi*. Aparte de los objetos demandados por los japoneses, como he mencionado, se fabricaron objetos bajo demanda de los extranjeros para satisfacer el interés de los españoles y portugueses principalmente. Son objetos europeos hechos de madera tratados con *urushi* y decorados con la técnica del “*makie* plano”.

Dentro de la demanda europea, existían dos categorías reflejando fielmente la sociedad occidental del momento; objetos civiles y objetos litúrgicos. Como objetos civiles son conocidas las típicas arcas o cofres con tapa de

medio cañón⁸, escritorios, cajas y frascas; mientras en la categoría de objetos sacros, se conocen los trípticos (con la pintura sacra en el interior), píxides u hostiarios, atriles para la Sagrada Escritura y aguamaniles bautismales⁹. Precisamente a esta lista de objetos sacros, quiero añadir otro género más, el sagrario, a través de esta comunicación.

La producción del *urushi* del arte Namban debió de tener mucho auge en un período muy reducido, solamente medio siglo. Las décadas de los 70 y 80 del s. XVI debieron de ser los años florecientes. En 1575, 26 años después de que San Francisco Javier pisase la tierra nipona, los jesuitas construyeron un templo cristiano llamado NAMBAN-JI en Kyôto, y en ese momento se podían contar –según los informes que los jesuitas enviaban a su sede, que pudieron ser algo exagerados– cerca de 300 iglesias en el territorio japonés. La presencia, alrededor de esos focos europeos, de misioneros y comerciantes que se fascinaron ante los objetos de *urushi* hasta entonces desconocidos, justifica la fabricación de un considerable volumen de *urushi* en géneros europeos. Sin embargo, pronto, en 1587, se decretó la primera ley de proscripción del cristianos, dificultando cada vez más la presencia cristiana y europea en general en Japón, con la paralela disminución de la demanda hasta el cierre total de las fronteras ordenado en 1639.

El centro de la producción fue Kyôto, capital en donde se desarrollaban y florecían las mejores artes de la época y que contaba con talleres organizados capaces de responder a las singulares demandas de los europeos.

⁸ Existen tres ejemplares de arca en el Museo de Artes Decorativas de Madrid, que presentan las características típicas de *Namban*, perteneciendo únicamente uno al patrimonio español históricamente hablando, y otros dos de reciente adquisición en el mercado de subasta extranjera.

⁹ Enumero, a continuación, la bibliografía sobre los objetos de *urushi* del arte Namban: BOYER, Martha, *Japanese Export Lacquers*, The National Museum, Copenhagen, 1959; ARAKAWA, H., *Namban Shitsugei*, Tokyo, 1971; MATUSDA y otros, *Daikôkai Jidai no Nippon-Namban Bunka*, Tokio, 1979; *Arte Namban* (Catálogo de la exposición en el Museo del Prado), Ministerio de Cultura, Madrid, 1981; KITAMURA, Y., *Namban Bunka*, Osaka, 1981; *Umi no Silk Road* (Catálogo de la exposición en el Museo Municipal de Kobe), Kobe, 1982; *Namban Shikki* (Catálogo de la exposición en el Museo Municipal de Sakai), Sakai, 1983; HAINO, A., *Kindai no Makie*, Tokyo, 1994; *Momoyama, la edad de oro del arte japonés 1573-1615* (Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez), Madrid, 1994.

⁷ Uno de ellos, la saga KÔAMI cuyo origen data de principios del siglo XV, se encontraba en el centro de esta actividad artesanal y artística con su sede en Kyôto y Edo posteriormente, siempre al lado del poder.

Todos los objetos de *urushi* del arte Namban hechos para los europeos, tanto civiles como religiosos, tienen características que los diferencian del *urushi* japonés de la época. El tratamiento del *horror vacui* de la superficie sin dejar ningún espacio o fondo libre, contrario a la estética japonesa tradicional; la aparición de incrustaciones de nácar apenas utilizada en el *urushi* japonés, que incrementan la decoratividad de los objetos junto con la decoración a base de "*makie*" plano; el trabajo de *urushi* más bien rápido, justo para lograr una riqueza visual llamativa sin preocuparse de la perfección en los detalles de los objetos —por ejemplo, los reversos o las caras interiores tienen pocas capas de *urushi*. Estas características son resultados, por una parte, de las exigencias de los gustos de los demandantes, y por otra parte, de las comodidades de los artesanos ante los clientes no muy exigentes en cuanto a la labor minuciosa.

El sagrario al que quiero hacer referencia en el presente artículo, es un género sumamente singular del *urushi* dentro de los destinados al uso litúrgico. La obra está conservada en manos de las franciscanas de Alcalá de Henares y vio la luz pública con ocasión del primer centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá¹⁰.

Respecto a los datos documentales del objeto de mi interés se han perdido a través de los siglos. A pesar de ser de una fundación de considerable historia —que fue fundada en 1509 por el Cardenal Cisneros— los archivos fueron convertidos en cenizas durante las últimas experiencias bélicas y actualmente no nos queda ningún rastro documental que haga referencia al sagrario.

El objeto tiene un cuerpo principal en forma de caja rectangular con las siguientes dimensiones: 44,3 cm. de ancho, 31,4 cm. de alto y 30,0 cm. de fondo, con la tapa frontal abatible como bargueño, al cual se adosan dos adornos laterales como costillas, y que está coronado con cuatro grandes tornapuntas de C que parten de las esquinas y se unen en el centro como los imperiales de una corona, las

cuales sirven de base para la cruz que remata el conjunto, por lo que la anchura total alcanza a 64,5 cm. y la altura total a 74 cm.

La tapa frontal ha sufrido una remodelación posterior. El sistema de cierre actual, todas las chapas de plata tanto para las cerraduras como para las bisagras, así como las piedras rojas y verdes que adornan la cara frontal, son posteriores, hechos en España. Asimismo, los tres remates de los brazos de la cruz hechos de plata y piedras son añadidos de la misma época. El interior de la caja está forrado con telas europeas y no se conserva la madera del fondo trasero; actualmente está sustituida por una madera poco noble.

La decoración a base de *urushi* corresponde al estilo típico de la época y del género Namban. Sobre el fondo negro, preparado con cierta economía en el número de capas de *urushi*, aparecen motivos vegetales y animales realizados con oro y nácar mayormente, y de *urushi* de color ocre en parte. Estas decoraciones naturalistas de cada cara están enmarcadas por distintas franjas a base de motivos geométricos o geometrizarantes. En el borde de todas las aristas se encuentra un motivo a base de líneas ondulantes, extrema esquematización de roleos, motivo procedente de la orfebrería europea del momento y que aparece únicamente en los objetos de *urushi* destinados a los occidentales.

En la cara frontal, es decir, en la tapa abatible, aparecen dos faisanes y dos felinos en una escena naturalista de flores, hojas y hierbas típicas de otoño, campánulas y arce principalmente, dibujadas en oro, nácar y ocre. Las finas franjas del borde son, una de triángulos de nácar, otra de cadena de rombos con flores de cuatro pétalos dentro, y otra de cadena de flores de cuatro pétalos como aspas. La misma cara interiormente está decorada de igual modo; las hojas de enredadera ocre y de nácar cubren toda la superficie.

En el lateral derecho se representan un pavo real, dos aves pequeñas muy decorativas y los mismos motivos de flores y vegetales. Las franjas exteriores son a base de triángulos.

El lateral izquierdo nos presenta tres grullas con alas abiertas formando un perfecto círculo, acompañadas de los ya acostumbrados motivos naturales.

¹⁰ *Clausura de Alcalá*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1986, p. 73. Posteriormente fue citado por Margarita ESTELLA MARCOS en *Marfiles de la producción ultramarinos orientales de España y Portugal*, Monterrey, 1997, p. 29.

El techo representa una escena de dos pavos reales acompañados de otra ave en un marco naturalista de flores y árboles de otoño. Aparecen las tres franjas de borde idénticas a las de la cara frontal.

Las costillas laterales están decoradas con motivos geométricos a base de rombos, diseño de clara procedencia hispana, ya que en Japón carece totalmente de este tipo de motivo. Por otro lado, las cuatro grandes tornapuntas de C que se desarrollan hacia arriba están cubiertas con hojas de enredadera de color ocre y de nácar.

El volumen y tridimensionalidad que logran expresar las representaciones animales —aves en vuelo y felinos jugueteando— quedan sacrificados ante la expresión plana de los elementos vegetales decorativos que las rodean.

Las esquineras metálicas de latón están decoradas igualmente con motivos vegetales grabados. Las dos asas presentan en su centro un botón floral y en su alrededor tornapuntas de C y S punteadas, elementos decorativos muy utilizados en el mismo momento en la orfebrería española. La unión del asa con el sagrario está adornada con un crisantemo de diecinueve pétalos.

Como se observa, a pesar de ser un objeto litúrgico, no aparece ningún motivo iconográfico relacionado con el mundo cristiano, salvo la cruz de remate. La decoración se desarrolla a base de combinar el gusto japonés y el gusto occidental del demandante. Los animales, felinos y aves, pertenecen al viejo repertorio decorativo que llegó a Japón en el siglo VIII procedente de Asia Central, cuyo origen se remonta a la cultura sasánida. Los tejidos y otros objetos portátiles que llegaron al Extremo Oriente a través de la Ruta de la Seda, trajeron consigo este repertorio de felinos y aves que arraigó en el suelo japonés, modificando su rígida forma original hacia un mayor naturalismo en este momento. Y precisamente este tipo de motivos decorativos es elegido por la nueva clientela europea —españoles y portugueses— para decorar los objetos de su demanda, acompañado de otros elementos ornamentales propios del lenguaje artístico occidental, como tornapuntas y motivos geométricos. No estaríamos muy desencaminados al pensar que los artesanos japoneses del *urushi*,

laca japonesa, tuvieron delante de sus ojos objetos como pequeños sagrarios, o altares portátiles, y otros enseres litúrgicos hechos de orfebrería, cuyos detalles decorativos fueron copiados en la realización de estos objetos lacados de Namban.

Respecto a la forma del sagrario, desde luego el ebanista de Kyôto, que desconocía totalmente este estilo y tipo de mueble, tuvo que tener algún modelo de referencia para lograr esta maravillosa forma, sobre todo, para el remate a base de un gran vuelo de tornapuntas de C. El modelo está muy al día del estilo europeo contemporáneo, en torno a 1600, posible fecha de fabricación. Sorprendentemente el modelo no presenta el desfase temporal del estilo a pesar de la gran distancia física y cultural que separaba la Península del archipiélago japonés. Creo que tal vez por este motivo este objeto fue catalogado en principio de procedencia filipina, lugar donde la penetración y la huella de la cultura hispánica fue muy profunda¹¹.

En cuanto a la técnica, se aplicó el "*makie plano*" y capas no muy numerosas, con las que se alcanza un nivel de trabajo suficientemente ornamental de apariencia esplendorosa sin lograr ningún virtuosismo de *urushi* que sí que sabían hacer los talleres de Kyôto.

Todas estas características arriba mencionadas, tanto técnicas como ornamentales, son comunes con otras obras de *urushi* del arte Namban, por ejemplo el arca de la sala oriental del Museo de Artes Decorativas, una de las pocas muestras que podemos contemplar en nuestro país. Pero se trata de un género, arca, que abunda entre los objetos de *urushi* del arte Namban.

La importancia de esta obra que acabo de presentar y situar en su correcto ámbito histórico, radica en la singularidad de género, sagrario, hasta ahora no listado en ningún estudio dentro de los objetos litúrgicos de *urushi* que se fabricaron en Kyôto en dicha época. El sagrario, posiblemente, fue encargado por un misionero a un taller de Kyôto y fue posteriormente donado directa o indirectamente a la comunidad franciscana por un bienhechor debido a su vinculación familiar con algún

¹¹ Clausura de Alcalá, op. cit.

miembro de la comunidad o por ser hijo de pila de esa localidad, no descartando otras posibilidades casuísticas.

Añadir que estos objetos de *urushi*, laca japonesa, que llegaron a Europa suscitaron entre la clase social elevada afición y colección de los objetos, en especial, muebles de *urushi*, lo cual alcanzaría una cota muy importante en el siglo XVIII bajo la denominación de la moda "oriental" o "chinesca".

Por otro lado, no debemos olvidarnos del valor histórico de conservación durante siglos en el lugar al que fue destinado probablen-

te desde el principio, teniendo en cuenta la alta tasación que alcanzan recientemente en el mercado internacional de subastas los objetos del arte *Namban*, fenómeno que distorsiona la trazabilidad histórica de estos ejemplares histórico-artísticos.

Una vez más, como sucede en otras obras de arte históricas, se ha salvado nuestro patrimonio del vandalismo comercial del presente siglo gracias a la cuidadosa y atenta mano de una comunidad femenina que sabe valorar y conservar su arte y su historia sin ningún protagonismo.



Fig. 1. Sagrario Namban, Convento de San Juan de Penitencia.
Alcalá de Henares.

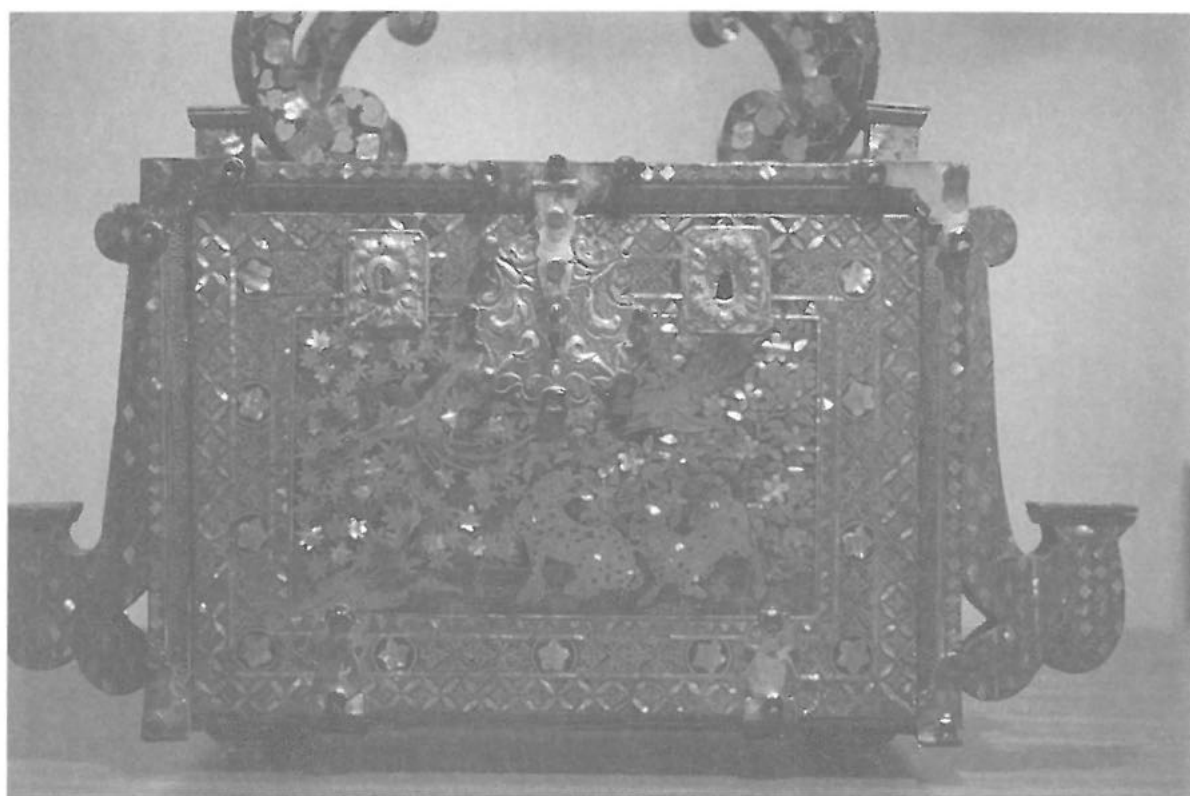


Fig. 2. Detalle.



Fig. 3. Detalle.

Las máscaras de Picasso: el primitivismo en *Les Demoiselles d'Avignon*

PATRICIA MAYAYO

La influencia del arte primitivo en *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) (Fig. 1) ha sido, probablemente, uno de los aspectos más discutidos de la obra de Picasso. Considerado por la mayor parte de los críticos como un punto de inflexión fundamental en la historia del primitivismo moderno, el célebre lienzo del pintor malagueño se ha visto asociado a fuentes tan variadas como el arte egipcio, la estatuaría ibérica, la escultura de la Grecia arcaica o las máscaras africanas. Las categorías “primitivo” y “primitivismo”, por sus obvias resonancias eurocéntricas y evolucionistas, resultan, no obstante, problemáticas y han sido objeto de ardiente discusión en la bibliografía más reciente¹. Sin embargo, el término “arte primitivo” sigue apareciendo recurrentemente en la literatura antropológica e histórico-artística: Douglas Newton, por ejemplo, en el texto de la muestra *Masterpieces of Primitive Art*, organizada por el Metropolitan Museum de Nueva York en 1984, lo define como “el arte de aquellos pueblos que han permanecido, hasta hace pocos años, en un estadio de desarrollo tecnológico arcaico”²; William Rubin, por su parte, en la introducción al catálogo de la exposición *Primitivism in Modern Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1984,

identifica al arte primitivo o tribal con “una amplia gama de manifestaciones artísticas propias de sociedades no centralizadas y caracterizadas por una tecnología poco desarrollada”. “Ambas palabras [lo tribal y lo primitivo]” –añade– “son problemáticas; recurrimos a ellas con reticencia (considerándolas como sinónimos) debido a la necesidad de hallar un término de carácter general capaz de describir el tipo de arte al que nos estamos refiriendo”³. De acuerdo con estas premisas, Rubin define el primitivismo moderno como “el interés que muestran los artistas modernos hacia la cultura y el arte tribales”⁴. En sentido estricto, el término primitivismo designa, pues, el estudio y la reapropiación del llamado arte primitivo por parte de la civilización occidental y, en particular, por parte del arte moderno. No obstante, como ha observado David MacLagan, el primitivismo puede ser también concebido como un constructo ideológico:

Los diferentes grupos que conforman la sociedad tienden a construir la visión del mundo que les rodea en función de la posición relativa que ocupan dentro de él. El mundo material circundante reflejará por lo tanto, predominantemente, las concepciones de aquellos grupos que tienen el poder de configurar formas culturales. Como el significado se define, con frecuencia, a través de oposiciones, puede dar-

¹ Para una extensa discusión sobre estos términos, véase PRICE, S.: *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 1-6.

² NEWTON, D.: *Masterpieces of Primitive Art*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1984, p. 74.

³ RUBIN, W.: “Modernist Primitivism. An Introduction”, en *Primitivism in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1984, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 1.

se el caso de que los grupos dominantes no sólo creen representaciones materiales que respondan a sus propios intereses, sino también modelos con respecto a los cuales afirman su identidad por oposición. El primitivismo consiste, así, en un mecanismo social de proyección identitaria basada en la polaridad del ser frente a la alteridad⁵.

Es precisamente este carácter "ideológico" del primitivismo lo que me gustaría abordar en esta comunicación, intentando poner de relieve algunas de las implicaciones históricas y culturales que se desprenden de la poética primitivista de *Les Femmes d'Alger*. ¿Hasta qué punto implican los rostros y cuerpos deformados de las protagonistas una subversión de las convenciones del arte tradicional? ¿Teniendo en cuenta la ideología política de Picasso en torno a 1907, cabe sostener que esta apropiación de la iconografía primitiva constituye un desafío deliberado al colonialismo europeo? ¿O acaso el lienzo contribuye a reforzar ciertos discursos eurocéntricos acerca de lo primitivo? ¿De qué forma incidieron estos discursos en la recepción pública de *Les Femmes d'Alger*?

En el texto de la muestra *Primitivism in 20th Century Art* consagrado a Picasso, Rubin analiza en detalle la relación del artista malagueño con el arte primitivo⁶. Según el historiador norteamericano, Picasso se interesó, en primer lugar, por la escultura ibérica⁷. La etapa "ibérica" de Picasso se había visto precedida, no obstante, por el descubrimiento de la estatua egipcia, que el pintor tuvo oportunidad de estudiar en el Museo del Louvre a partir de 1903, y en último término por la fascinación

que le produjo el primitivismo romántico de Gauguin, con cuya obra tomó contacto en 1901 gracias a su amistad con el escultor Paco Durrio⁸. Así, afirma Rubin, la forma de la cabeza de las dos figuras centrales de *Les Femmes d'Alger*, con sus pesados párpados y sus ojos sobredimensionados, reflejan la influencia del arte ibérico, mientras que el rostro de la mujer situada a la derecha del lienzo posee características inequívocamente gauguinianas y, probablemente a través de la influencia de Gauguin, rasgos de la escultura egipcia⁹; la pose de la figura, por el contrario (con una pierna ligeramente avanzada con respecto a la otra), evoca el conocido prototipo del *kouros* griego. En lo que respecta a los dos personajes de la izquierda, la mayor parte de los críticos coinciden en afirmar que Picasso modificó sus rostros después de haber descubierto el arte africano en el Museo Etnográfico del Trocadero de París en junio de 1907. En su libro *La tête d'obsidienne*, André Malraux transcribe la descripción que presuntamente le hizo el propio artista de su legendaria visita al Trocadero:

Quando entré en el viejo [Museo del Trocadero], era repugnante. Un rastro. El olor. Estaba completamente solo. Quería marcharme. Pero no me iba. Me quedaba. Me quedaba. Me di cuenta de que era algo muy importante: algo me estaba pasando.

Las máscaras no eran una pieza de escultura cualquiera. En absoluto. Eran mágicas (...) Los Negros (*Les Nègres*) eran intercesores, conozco la palabra francesa desde aquel día. Contra todo: contra los espíritus desconocidos, malignos. No podía dejar de mirar esos fetiches. Comprendí lo que estaba pasando: yo también estaba contra todo (...) Comprendía para que servía su escultura, la de los Negros (...) Eran armas. Para ayudar a la gente a no estar dominados por los espíritus, a ser independientes. Instrumentos. Si le damos forma a los espíritus, nos liberamos de ellos. Los espíritus, el inconsciente (todavía no se hablaba mucho de eso por aquel entonces), la emoción, todo forma

⁵ MACLAGAN, D.: "Outsiders or Insiders?", en HILLER, S.: *The Myth of Primitivism*. Nueva York, Routledge, 1991, pp. 57-58.

⁶ RUBIN, W.: "Picasso", en *Primitivism in 20th Century Art*, op. cit., pp. 241-335.

⁷ Como ha señalado María Luisa Catoni ("Parigi 1904: Picasso 'Iberico' e *Les Femmes d'Alger*", *Bollettino d'arte*, n.º 75, jul-oct. 1990, pp. 62-63), Picasso tuvo ocasión de contemplar en una exposición celebrada en el Louvre en la primavera de 1906 una serie de bajorrelieves del yacimiento ibérico de Osuna. Además, en el verano de ese mismo año, el pintor viajó a España donde tuvo oportunidad de contemplar, probablemente, más ejemplos de escultura ibérica. Se sabe, por otra parte, que Picasso compró en marzo de 1907 dos cabezas en piedra procedentes del Cerro de los Santos que habían sido sustraídas de la colección del Louvre en condiciones misteriosas (sobre este punto, véase JOHNSON, R.: "Primitivism in the early sculpture of Picasso", *Arts Magazine*, n.º 49, jun. 1975, p. 66.

⁸ Véase JOHNSON: op. cit., p. 65.

⁹ RUBIN ("Picasso", op. cit., pp. 262-63) establece una relación entre esta figura y el cuadro de Gauguin *Manaò Tapapü* (*L'esprit des morts veille*) -1892-, que en el extremo derecho del lienzo representa a una mujer con el rostro visto de perfil y el ojo en posición frontal que guarda estrechas semejanzas con la *démouille* de Picasso.

parte de lo mismo. Comprendí por qué me había hecho pintor. Totalmente solo en ese horrible museo, con máscaras, muñecos fabricados por los pieles rojas, maniquíes polvorientos. *Les Demoiselles d'Avignon* debieron de aparecerséme aquel día, pero no a causa de su aspecto formal, sino porque fue mi primera pintura exorcista. ¡Sí, sin ninguna duda!¹⁰.

Basándose en este relato, los especialistas en Picasso no han dudado en embarcarse en un ejercicio frenético de búsqueda de fuentes iconográficas: Alfred H. Barr Jr., por ejemplo, compara el rostro de la esquina superior izquierda con una máscara de la región de Etoumbi en el Congo francés¹¹; John Golding establece una asociación entre el rostro de la mujer de la esquina inferior y un tipo de máscara para enfermos proveniente de Zaire¹². Rubin, por el contrario, sostiene que es muy dudoso que Picasso conociese cualquiera de estas obras en 1907: en su opinión, el pintor se limitó a sintetizar elementos formales extraídos de varias de las esculturas africanas que había tenido ocasión de contemplar. En cualquier caso, como ha señalado Leo Steinberg, la obsesión detectivesca de la mayor parte de la crítica ha desviado la atención de aspectos más importantes¹³. ¿Por qué Picasso volvió a pintar el rostro de estas dos figuras *a la manière* africana? ¿Introdujo esos cambios simplemente porque se dio la casualidad de que “descubriese” el arte africano durante el proceso de elaboración de la pintura?

Según Steinberg, esta transformación no hizo sino reforzar el objetivo que Picasso se había propuesto conseguir desde los primeros esbozos del lienzo: reflejar “el trauma del encuentro sexual”¹⁴. La inclusión de estas dos máscaras, con su agresiva deformidad, contribuye a realzar la carga erótica del cuadro, sumiendo al espectador en una “inmersión orgiástica”¹⁵. Estas figuras encarnan, en palabras

del propio autor, “la energía sexual en estado puro, de una imagen de la fuerza vital”¹⁶. Rubin propone añadir una dimensión tanatofóbica a la interpretación de Steinberg. En su opinión, el lienzo representa la imbricación de Eros y Thanatos y, por ende, la ambivalencia de los sentimientos que Picasso albergaba hacia las mujeres. “Las *demoiselles* del centro, de la derecha y de la izquierda –afirma– nos transmiten una visión cada vez más sombría de la naturaleza femenina. Pienso que las diferencias estilísticas del cuadro eran necesarias para reflejar la polaridad entre Eros y Thanatos, entre la fascinación y el horror que el pintor experimentaba frente el cuerpo femenino”¹⁷. A un nivel más profundo, la inclusión de estas máscaras le permitió a Picasso, según Rubin, exorcizar sus fantasmas personales acerca de las mujeres, la muerte y las enfermedades venéreas.

Si bien el artículo de Rubin sobre Picasso constituye, sin duda, el análisis más exhaustivo y documentado de la relación del artista con el arte primitivo realizado hasta la fecha, algunos de los presupuestos ideológicos sobre los que se sustenta su interpretación resultan, cuando menos, discutibles. En consonancia con una imagen ya tópica de la vanguardia, el historiador norteamericano insiste en la “originalidad” de la aportación de Picasso, atribuyéndole un papel crucial en el desarrollo del primitivismo moderno: “Fue la admiración de Picasso hacia el arte tribal la que produjo la ruptura definitiva. La celebridad del cuadro [*Les Demoiselles d'Avignon*] se expandió rápidamente en el pequeño universo de los artistas avanzados de fines de 1907 y a partir de ese momento el arte tribal se convirtió en una referencia ineludible”¹⁸. De ahí que a pesar de que Picasso no fuese, en ningún modo, el único artista de vanguardia interesado por el arte primitivo (el propio autor reconoce que Vlaminck, Derain y Matisse tenían colgadas en sus estudios, al menos desde 1906, varias máscaras africanas), Rubin se empeña en presentar el encuentro de Picasso con la escultura

¹⁰ MALRAUX, A.: *La tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974, pp. 17-19.

¹¹ BARR, A.: *Picasso: Fifty Years of his Art*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1946, pp. 9-12.

¹² GOLDING, J.: “The *Demoiselles d'Avignon*”, *Burlington Magazine*, n.º 662, mayo de 1958, p. 157.

¹³ STEINBERG, L.: “The Philosophical Brothel”, *October*, n.º 44, 1988, pp. 6-74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷ RUBIN: “Picasso”, *op. cit.*, p. 254.

¹⁸ RUBIN: “Modernist Primitivism: an Introduction”, *op. cit.*, p. 13.

africana como una suerte de epifanía, una revelación personal cuya máxima expresión reside en la mítica visita del pintor al Trocadero¹⁹. Por otro lado, y de forma algo contradictoria, sostiene que este descubrimiento no hizo sino reforzar una vía de investigación que el propio Picasso había emprendido, *motu proprio*, meses antes. “Los cambios experimentados por el arte moderno que estamos analizando –escribe– ya se hallaban en proceso cuando los artistas de vanguardia entraron en contacto con el arte tribal. De hecho, si éstos empezaron a coleccionar objetos primitivos fue tan sólo porque sus propios descubrimientos plásticos hicieron que, súbitamente, el arte tribal adquiriese importancia en relación con su trabajo. En un principio, pues, el interés por la escultura primitiva constituyó una afinidad electiva”²⁰.

Dicho de otro modo, según Rubin, ya se había producido, *desde dentro* del propio arte moderno, una evolución de tintes primitivistas. Esta idea se inscribe dentro de la visión tópica del artista de vanguardia como una especie de “primitivo endógeno”, dotado de una capacidad natural para expresarse de una forma más auténtica e intuitiva, enfrentándose a los códigos establecidos. Así, Picasso no se limitó a inspirarse en fuentes foráneas, sino que se dejó llevar por sus propios instintos primitivos: “Lo que Picasso reconoció en esas esculturas” –afirma Rubin– “fue una parte de sí mismo, de su psique”²¹. En opinión del historiador norteamericano, las raíces de la atracción que ejerció el arte primitivo sobre el pintor residen en la relación de rivalidad que, desde temprana edad, estableció con su padre. “Como el padre de Picasso era pintor de profesión,” –declara– “las inclinaciones de su hijo hacia la rebeldía, cuyas motivaciones más profundas son probablemente de origen psi-

cossexual, se transfirieron pronto hacia el terreno del arte”²². Estimulado por un vínculo inusualmente estrecho con su madre (lo que se refleja en el hecho de que abandonase muy pronto el apellido paterno, Ruiz, por el materno, Picasso), el artista concibió toda su carrera, según Rubin, como un desafío a la autoridad paterna. La apropiación por parte del artista de motivos iconográficos primitivos constituye, así, en último término, un gesto de rebeldía edípica destinado a rechazar las convenciones pictóricas heredadas de su padre.

A mi juicio, este tipo de interpretación freudianizante ignora las implicaciones históricas e ideológicas que se desprenden del empleo de fuentes artísticas no occidentales en *Les Femmes d'Alger*. Se trata de una lectura que implica, de hecho, una descontextualización tanto del arte tribal, por utilizar la terminología del propio Rubin, como del arte moderno. El catálogo del MOMA describe el encuentro entre lo primitivo y la modernidad como un mero asunto de afinidad morfológica. En este sentido, Rubin evoca unas declaraciones de Picasso en las que el pintor compara su relación con las fuentes primitivas con la fascinación de los artistas renacentistas hacia la tradición clásica²³. Sin embargo, como señala Hal Foster, el retorno a la Antigüedad grecorromana es un fenómeno que tiene lugar dentro de los límites de la cultura occidental: compararlo con la apropiación de la iconografía primitiva supone asimilar lo tribal a la herencia de Occidente, negar su diferencia, su especificidad²⁴.

Más aún, como señalaba anteriormente, Rubin interpreta el recurso de Picasso a lo primitivo como parte de una genealogía de innovaciones formales inherente a la propia evolución del arte moderno, una interpretación basada en el clásico de Robert Goldwater *Primitivism in Modern Art*. “El interés de los artistas del siglo XX hacia la producción de los pueblos primitivos” –escribe Goldwater– “no fue tan inesperada ni tan repentina como se suele pensar. Se

¹⁹ En este sentido, habría que señalar que la fiabilidad del relato de Malraux es dudosa: en primer lugar, porque se trata de la transcripción de unas declaraciones de Picasso filtradas a través de la interpretación del propio Malraux; en segundo término, porque a lo largo de su vida, Picasso realizó comentarios muy contradictorios acerca de su relación con el arte primitivo (recordemos, por ejemplo, su célebre *boutade* “L'Art nègre? Connais pas”; PICASSO, P.: “Opinions sur l'Art Nègre”, *Action*, III, abril 1920, p. 26).

²⁰ RUBIN: “Modernist Primitivism: an Introduction”, *op. cit.*, pp. 10-11.

²¹ *Ibid.*, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ RUBIN: “Picasso”, *op. cit.*, p. 260.

²⁴ FOSTER, H.: “The ‘Primitive’ Inconscious of Modern Art or White Skins Black Masks”, en *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Bay Press, 1985, p. 185.

trata de un fenómeno que se remonta al siglo XIX²⁵. En este sentido, Picasso no hizo sino continuar una línea de trabajo anticipada por la generación de Gauguin. Al anclar el recurso de Picasso al arte primitivo en la tradición artística occidental, Rubin neutraliza la “alteridad” turbadora de lo primitivo, transformada, por el contrario, en inocua “afinidad”.

Sin embargo, el autor norteamericano no se limita a descontextualizar lo tribal; también descontextualiza lo moderno. Al centrarse en las analogías formales entre la escultura primitiva y *Les Femmes d'Alger*, Rubin hace caso omiso de las condiciones históricas en las que se enmarcaron la producción y la recepción de la obra. Parece sugerir que Picasso se apropia de los aspectos formales del arte primitivo —esto, de sus significantes—, sin apropiarse de su carga semántica potencial —de sus significados. No obstante, es necesario recordar que es, precisamente, a finales del siglo XIX cuando tienen lugar no sólo la formación de las primeras colecciones etnográficas europeas, sino también el periodo álgido de la expansión colonial francesa. En este contexto, cualquier referencia a lo primitivo —y en particular a lo “africano”— llevaba aparejada un complejo entramado de juicios de valor de orden sociológico, estético y político que un espectador de 1907 no podía por menos de percibir. ¿Teniendo esto en cuenta, cómo podemos reinterpretar el empleo de fuentes iconográficas primitivas en *Les Femmes d'Alger*? ¿Qué poder de transgresión política cabe atribuir a esta obra? ¿Cómo influyó el peso del colonialismo en la recepción del cuadro?

En un artículo escrito en 1991, “The White Peril and L'Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism”, Patricia Leighton considera las referencias al arte africano contenidas en el lienzo de Picasso como un gesto de subversión moral, política y artística. Como han observado insistentemente los críticos, los rasgos deformes de las dos figuras de la izquierda representan un desafío a la tradición estética occidental y a los cánones ideales de la belleza femenina. Más aún, según Leighton, esta ruptura estilística se halla estrechamente asociada

a la ideología política de Picasso, próximo por aquella época a los círculos anarquistas. En torno a 1907, se difundieron en la prensa francesa una serie de revelaciones acerca de los abusos cometidos por las autoridades francesas en el Congo contra la población indígena; la vanguardia parisina reaccionó con violencia e indignación. Desde esta perspectiva, Leighton interpreta las alusiones de Picasso al continente negro como una crítica anticolonialista. Por último, sugiere que, al elegir un burdel como escenario narrativo de *Les Femmes d'Alger*, Picasso se enfrenta, asimismo, a las convenciones morales de la sexualidad burguesa.

Probablemente, como apunta Leighton, las referencias al territorio africano del cuadro de Picasso se hallaban cargadas de un considerable potencial transgresor, tanto a los ojos de su autor como a los de los espectadores de la época. No obstante, en mi opinión, este intento de subversión de los discursos colonialistas se halla enraizado, parcialmente, en aquello que pretende subvertir; en otras palabras, las alusiones de Picasso al arte africano participan de una construcción típicamente occidental de lo primitivo y, en particular, del primitivismo africano.

Para ilustrar esta paradoja, me gustaría reconsiderar las estrategias de apropiación del arte primitivo que despliega Picasso en *Les Femmes d'Alger*. Los críticos han subrayado, con frecuencia, la actitud ambivalente del pintor frente a los objetos africanos. Según relata André Salmon en *La jeune peinture française*, Picasso solía calificar al arte africano con el apelativo de “razonable”. Por otra parte, en sus conversaciones con Malraux, el pintor incide en la fascinación que le produjo la dimensión “mágica” de las máscaras del Trocadero. Según Rubin, la ambigüedad de estas declaraciones no implica contradicción alguna. El término “mágico” describe “la fuerza y la función” del arte africano, mientras que la palabra razonable alude a “la lógica reductiva e ideográfica de sus formas de representación”²⁶. Dicho de otro modo, Picasso no sólo aspira a asimilar la función apotropaica de las máscaras tribales, en un intento de exorcizar sus temores y supersticiones; también adopta la aproxima-

²⁵ GOLDWATER, R. (1966): *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, Beeknap, 1986, p. 3.

²⁶ RUBIN: “Picasso”, *op. cit.*, p. 255.

ción conceptual a la realidad característica del arte africano, a fin de subvertir la tradición esencialmente mimética del arte occidental.

Bajo esta aparente contradicción, se oculta también, en mi opinión, una doble estrategia de apropiación de lo “otro”, de lo “diferente”. Como ha señalado Kenneth Coutts-Smith, la apropiación occidental de lo primitivo se ha desarrollado, a lo largo de la historia, en dos direcciones esenciales. La primera consiste en el expolio *material* de los objetos primitivos, es decir, en la inclusión en los botines de guerra de obras de arte y piezas de valor que actúan, de este modo, como prueba de conquista y soberanía. El deseo de Picasso de incorporar la dimensión “razonable” del arte africano —es decir, sus características formales, materiales— puede entenderse dentro de este marco ideológico. En efecto, las dos “máscaras” africanas de *Les Demoiselles*, claramente individualizadas cromática y formalmente, se distinguen de forma inequívoca de las figuras sobre las que están pintadas. En otras palabras, Picasso nos transmite la impresión de que lo estamos contemplando no es el “verdadero” rostro de las protagonistas, sino de que éstas llevan puestas, literalmente, dos máscaras primitivas. Como ya he señalado, la expansión colonial se vio acompañada, con frecuencia, por el expolio de artefactos primitivos, que entraban a formar parte, de este modo, de las colecciones etnográficas de los grandes museos europeos, es decir, que quedaban asimiladas dentro del “cuerpo” de la cultura occidental. De forma análoga, Picasso “expolia” dos máscaras primitivas, integrándolas en una escenario típicamente europeo, un burdel barcelonés.

La segunda tendencia histórica identificada por Coutts-Smith se remonta a la fantasía romántica de colonizar “el territorio mental subjetivo” de los objetos primitivos, esto es, el conjunto de ensoñaciones, de aspiraciones nostálgicas de retorno a la inocencia primitiva de la infancia, de supersticiones acerca de lo mágico y lo diferente que la cultura occidental proyectaba sobre las sociedades no europeas. No resulta difícil reconocer la impronta de este deseo romántico en las declaraciones de Picasso acerca de su intención de apropiarse de las presuntas funciones mágico-rituales de las máscaras africanas.

Puede decirse, pues, que en *Les Demoiselles d'Avignon* Picasso recurre a lo primitivo en su dimensión, a la vez, real e imaginaria. Esta doble apropiación se desdobra, a su vez, en dos direcciones diferentes: geográficamente, mediante la referencia a fuentes africanas y, a través de Gauguin, oceánicas, e históricamente, mediante la recuperación del arte ibérico, griego y egipcio. He descrito ya cómo la aproximación picassiana a lo primitivo sigue una línea de evolución desde el primitivismo de Gauguin hasta la escultura africana, pasando por el arte arcaico (egipcio, ibérico y griego). Como ha observado William Rubin, esta evolución constituía probablemente, para los contemporáneos de Picasso, una especie de viaje hacia atrás en el tiempo, hacia los orígenes del arte²⁷. En realidad, la visión sincrética que Picasso tiene de lo primitivo forma parte de un modelo evolucionista de orígenes darwinianos y eurocéntricos, según el cual las sociedades primitivas, a pesar de tener una historia tan dilatada como la nuestra, han permanecido estáticas y prácticamente inmutables desde sus inicios. Al partir del presupuesto de que las sociedades no occidentales carecen de historia, resulta posible interpretar lo primitivo como algo irremediabilmente perdido o superado por “nosotros” (entendiendo por “nosotros”, por supuesto, el conjunto de naciones que forman lo que denominamos “civilización occidental”).

En definitiva, las estrategias de apropiación de Picasso parecen participar de un discurso eurocéntrico sobre el arte primitivo. Se plantea, así, un interrogante: ¿cómo se relacionan estas estrategias con el tema del desnudo femenino y con una composición basada en el interior de un burdel catalán? Según ha observado Leo Steinberg, la carga erótica y violenta de *Les Demoiselles* se acentúa progresivamente de derecha a izquierda del lienzo. Las dos figuras “africanas”, con sus rasgos abruptos y desfigurados, representan, de esta suerte, el clímax de un *crescendo* expresivo. No obstante, esa erupción de violencia no obedece solamente a las características formales de las figuras, sino a la alusión al continente africano que inevitablemente acarrean consigo.

²⁷ Ibid., p. 242.

Como sugiere Rubin, el lienzo se halla enmarcado por dos tipos de referencias: a la derecha, alude a la obra de Gauguin, e indirectamente, al arte egipcio y a la escultura de la Grecia arcaica; a la izquierda, recurre a fuentes iconográficas de origen africano. Estas dos referencias se inscriben, a su vez, dentro de una doble construcción de lo primitivo. El arte egipcio y en particular la cultura griega eran percibidos por los contemporáneos de Picasso como las bases fundacionales de la cultura occidental. Por el contrario, para la mayoría de la burguesía francesa de la época, África evocaba una imagen de inquietante salvajismo, un mundo oscuro de cultos animistas y fetichistas, de estremecedores sacrificios humanos. Esto puede explicar, en parte, por qué Picasso, consciente o inconscientemente, volvió a pintar el rostro de las mujeres de la izquierda siguiendo el modelo de dos máscaras africanas. Recordemos los términos en los que narra su visita al Trocadero: "Sentí una sensación desagradable (...) Estaba totalmente solo. Quería marcharme (...)". André Salmon describe estas dos figuras en términos muy similares: se trata –afirma– de "lúgubres desnudos, sus rostros deformados por horribles muecas resultan francamente abominables". "Parecen tan inhumanas" –añade– "que nos inspiran una suerte de horror"²⁸.

Además de esta polaridad entre lo occidental (a la izquierda del cuadro) y lo no occidental (a la derecha), *Les Demoiselles d'Avignon* establece una oposición, en palabras de Rubin, entre "las monstruosas y desfiguradas cabezas de las dos prostitutas de la derecha" y "las gráciles cortesanas ibéricas del centro"²⁹. En mi opinión, este contraste puede obedecer a la doble aproximación de Picasso al desnudo femenino, considerado, al mismo tiempo, como símbolo de una sexualidad primitiva y como uno de los problemas centrales de la tradición pictórica occidental³⁰. En efecto, las dos figuras centrales han sido relacionadas por la crítica con el arte

de Goya, Ingres y Manet. Sean cuales fueren sus fuentes iconográficas precisas, estas dos mujeres, con los brazos en alto recogidos detrás de la cabeza, se inspiran, sin duda alguna, en representaciones canónicas del desnudo femenino. Más aún, ambas aparecen cubiertas parcialmente con un paño blanco. En este sentido, habría que señalar, en primer lugar, que este tipo de paños aparecen tradicionalmente asociados al género del desnudo femenino en la pintura occidental; convendría añadir, además, que al enmascarar, ya sea parcialmente, la desnudez de las figuras, Picasso inscribe a estas dos figuras en el espacio de la Cultura (no olvidemos, en efecto, que en el discurso occidental, la polaridad Naturaleza/Cultura se asocia a una serie de oposiciones binarias: lo crudo y lo cocido, lo vestido y lo desnudo, lo femenino y lo masculino, lo salvaje y lo domesticado., etc...)³¹.

Por el contrario, las dos *demoiselles* "africanas", completamente desnudas y claramente expuestas a la mirada del espectador, evocan la imagen de una sexualidad primigenia, "natural" e incontrolada, una imagen que no podía por menos de reforzar, a los ojos de la audiencia francesa de principios de siglo, toda una serie de mitos acerca de la conducta sexual de los negros. Como observa el historiador William Cohen, el desarrollo de la antropología física y la introducción de las teorías de Darwin en el siglo XIX impulsaron una suerte de racismo científico, basado en la idea de que los negros se hallaban más próximos que los blancos a los primates en la cadena evolutiva. De ahí que se les atribuyese una sexualidad frenética y animal. "Los africanos, para el francés medio," –escribe Cohen– "eran seres hipersexuados, sometidos constantemente a los imperativos de su lujuria. El carácter pasional de los negros obedecía, desde esta perspectiva, al mayor tamaño de sus órganos sexuales; se decía que el hombre negro tenía un pene más grande y las mujeres una vagina más amplia que los de los blancos"³².

²⁸ Cit. en Leighton, *op. cit.*, p. 625.

²⁹ RUBIN: "Picasso", *op. cit.*, p. 254.

³⁰ Sobre la importancia del desnudo (y en particular del desnudo femenino) en la tradición artística de Occidente, véase POINTON, M.: *Naked authority. The Body in Western Painting, 1830-1908*. Cambridge, Cambridge University Press, 19 y más recientemente NEAD, L. (1992): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998.

³¹ Sobre este punto, véase MACCORMACK, C. P.: "Nature, Culture, and Gender: a critique", en MACCORMACK, C. y STRATHERN, M. (1980): *Nature, Culture, and Gender*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 1-41.

³² COHEN, W.: *The French Encounter with Africans. White Response to Blacks, 1530-1880*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 245.

En conclusión, la carga erótica de las dos figuras "africanas" de la derecha contribuyó, probablemente, a reforzar ciertas imágenes prevalentes en la Francia de la época sobre la cultura africana: imágenes, al mismo tiempo, de terror primordial y de salvaje animalidad sexual. Esto nos conduce de nuevo al problema del carácter rupturista, tan frecuentemente exaltado por la crítica, del lienzo. Como ya vimos, Rubin considera *Les Demoiselles* como un punto de inflexión fundamental en la historia del primitivismo moderno. Sin embargo, este argumento lleva implícita una contradicción interna, en tanto en cuanto presenta la iconoclastia de Picasso como una continuación del curso "natural" de la evolución artística de la vanguardia: si existe ruptura, es una ruptura que se produce *dentro* de los límites de la propia tradición más que *fuera* de ellos. Para evaluar el poder transgresor de *Les Demoi-*

selles, es necesario preguntarse en qué medida el lienzo de Picasso pone en tela de juicio las concepciones artísticas, políticas y éticas predominantes en la Francia de su tiempo. Si bien, como demuestra Patricia Leighen, la pintura se hallaba dotada de un cierto potencial subversivo, se trata de una subversión relativa, toda vez que la carga política del cuadro se enraiza, parcialmente, en los discursos del colonialismo. Al establecer una oposición entre un mítico pasado occidental y un primitivismo africano terrorífico y eminentemente sexualizado, Picasso recurre a algunas de las imágenes más tópicas del continente negro. Si *Les Demoiselles* constituye un ataque a las convenciones de la ideología burguesa de la época, es precisamente porque pone violentamente de manifiesto algunos de los prejuicios occidentales más arraigados sobre la cultura africana.



Fig. 1. Pablo Ruiz Picasso: *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907).

El duque de Montpensier y la introducción de la estética orientalista en España

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO
Universidad de Granada

Las razones acerca de la recuperación de ciertos valores del pasado hispano-musulmán, que se asientan en el imaginario romántico primero, y en la cultura arquitectónica después, han sido tradicionalmente interpretadas como connotaciones propias del historicismo que acompaña al pensamiento liberal burgués y al auge de los nacionalismos. Junto a la tradición clásica, existía en Europa un interés por la arquitectura gótica y por la de Oriente que fue a su vez acrecentado por el descubrimiento de la arquitectura griega. Al socaire de la recuperación de los valores nacionales enraizados en la Alta Edad Media por parte de franceses, británicos y alemanes, se conseguiría desplazar a Italia y al pasado clásico de la historiografía. España, con un retraso de medio siglo, se incorporaría al debate que pretendía la búsqueda de una arquitectura nacional, oscilando entre el estilo gótico y el hispano-musulmán, hasta que el «descubrimiento» del mudéjar —signo del sincretismo cristiano e islámico— por parte de José Amador de los Ríos relativizase cualquier polémica cerrada.

No obstante, si bien podemos señalar como predominante la corriente autóctona que vio en el arte y la cultura del antiguo al-Andalus el perfecto referente histórico para inspirar desarrollos formales que podemos denominar «neomusulmanes», debemos tener en cuenta procesos paralelos de introducción en

nuestro país de repertorios orientalistas en un sentido menos restrictivo del término, pero siempre circunscritos al mundo islámico, dado que su aceptación estaba asegurada. El japonismo o el neomogol indio no tuvieron más que una muy escasa introducción en España, al igual que el arte chino con manifestaciones limitadas a la moda de la *chinoiserie* durante la primera mitad del siglo XVIII, y siempre destinada a la decoración de interiores. Algo similar ocurriría con el neoejipcio, si bien éste tuvo una mayor aplicación a la arquitectura funeraria. En efecto, entre los estilos considerados como «orientales», sería el adoptado por el mundo islámico el preferido por los arquitectos, decoradores y propietarios españoles a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX. La tradición en el aprecio por lo hispano-musulmán, antes que por el Oriente islámico, hunde sus raíces científicas a partir de la publicación por parte de la Academia de San Fernando de las *Antigüedades Arabes de España* (1787), durante la segunda mitad del Setecientos, en lo que ha sido considerada como una de las empresas ilustradas de mayor repercusión en la teoría artística de la época. El aprecio por parte de artistas y literatos extranjeros hacia los testimonios de época musulmana conservados en el país, así como las continuas denuncias acerca del estado de abandono y deterioro en que se hallaban, movió el interés de las autoridades encargadas de su cus-

todia que vieron en la recuperación de este legado la superación de su negativa imagen y un potencial económico de primer orden. Al mismo tiempo, desde los cenáculos literarios del Romanticismo y desde la Academia de San Fernando se prestó una especial atención a “ese precioso género de arquitectura que se ha anatemizado sin conocerlo”¹.

A partir de la década de 1840 la práctica arquitectónica adoptó las formas procedentes del amplio repertorio hispano-musulmán de una forma creciente y siempre orientada hacia el decorativismo, su valor más apreciado. Para ello, se contaba con dos obras esenciales como *Choix d'ornements Moresques de l'Alhambra* (1842), de Girault de Prangey, y *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (1842-1845), de Owen Jones y Joules Goury, y cuyas excelentes cromolitografías lograron transmitir unos principios de verismo y exactitud hasta entonces no logrados, convirtiéndose en manual de obligada consulta para arquitectos y diseñadores. De este modo, el diletante del Ochocientos encontraba nuevos medios de formación autodidacta con lecturas desinteresadas, tan dispersas como convencidas; con una dimensión abierta a los entusiasmos y a los descubrimientos, sostenida por la libertad de elección y sobre todo por la libertad mental. La información abierta de un autodidacta se basaba en la lectura y el comentario de todo tipo de textos, desde tratados eruditos a otros didascálicos, divulgativos, populares: de los opúsculos y de las historias locales, de las postales conmemorativas, de las escenografías a las litografías que acompañaban los libros de viajes, desde los álbumes a las exposiciones universales. Elemento básico de la formación autodidacta era la curiosidad propia del artista ecléctico, no sólo en cuanto excéptico respecto a los modelos únicos y autorizados, sino en cuanto investigador científico, a su manera². Además, no es ya sólo amante coleccionista, sino también activo constructor, «experimentador-artesano»³. Si a este perfil in-

cluimos la necesidad del viaje iniciático a Oriente nos encontramos ante la poderosa y sugestiva figura de Don Antonio de Orleans, duque de Montpensier, uno de los principales promotores de obras historicistas e introductor en España de las formas del *islamic revival*.

Antonio de Orleans-Borbón, hijo de Luis Felipe y de María Amelia de las Dos Sicilias, pasaría su niñez en Neuilly, donde naciera en 1824. Tras un período inicial de formación dirigido por su madre, sería el propio Luis Felipe quien habría de controlar los progresos de su hijo. Como consecuencia adquirió pronto el sentido del gobierno de Estado, especialmente a partir de 1830 cuando se convirtió en príncipe tras ser proclamado Luis Felipe rey de los franceses. Con diez años ingresaría en el Liceo de Enrique IV en París, contando a partir de este momento con la instrucción y el asesoramiento del docto Antoine de Latour, hasta fomentar su personalísimo gusto por las artes y la delicadeza de espíritu propia de los Orleans. Su aprendizaje militar quedaría probado en las campañas del Líbano y Argelia, tomando contacto con la cultura oriental, que tanto influjo ejercería en su conciencia artística. Tras su periplo como embajador de la monarquía orleanista, en compañía de Latour, el Duque de Montpensier casaría con la infanta María Luisa Fernanda, hermana de la reina Isabel II de España, en las llamadas «bodas españolas», un hecho que marcaría la política exterior europea y el futuro de la monarquía hispana⁴.

EL VIAJE A ORIENTE

El conocimiento y la formación humanística, en su más amplia expresión, pasaba necesariamente por el trazado de un itinerario a través de tierras y pueblos de acentuada diferencia cultural respecto a la del viajero, lo que normalmente concluía en el desarrollo de un discurso emocional de extraordinario interés, difundido con vehemencia mediante la literatura de viajes. Su necesidad e importancia, contemplada dentro del debate estético ilus-

¹ J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid 1845, p. VI.

² Cfr. A. GRISERI, R. GABETTI, *Architettura dell'elettismo: Un saggio su G.B. Schellino*, Torino 1973, p. 73.

³ Cfr. R. WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*, London 1958.

⁴ Cfr. V. GONZÁLEZ BARBERÁN, “Los Montpensier de Sevilla”, en V. LLEÓ CAÑAL, *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla 1997, pp. 221-242.

trado planteado en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, sería retomada por la sensibilidad romántica como reacción al racionalismo con que hasta entonces se acometía «The Grand Tour» por parte de los viajeros franceses y británicos, fundamentalmente. De este modo, “el viaje ya no se concibe desde una *mirada* de autosuficiencia, el viaje comienza a tener algo de evasión de un mundo conocido que empieza a ser despedido: un cierto aire de nomadismo nostálgico preside este nuevo tipo de desplazamiento”⁵. Coincidente con la crisis política y formal de los valores normativos del Clasicismo y de su imposición académica, se produce una mirada a Oriente desde Europa que se convierte en un nuevo ideal estético, configurado como imagen moral y material de una humanidad reencontrada. El proceso de retorno a la religión, iniciado por Rousseau, culminaría en *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand. El originalismo, junto al sentimiento elegíaco, vería en el mundo islámico la plasmación contemporánea de ese cristianismo de los orígenes al que los románticos intentan regresar mediante el viaje iniciático⁶.

A este esquema se ajusta perfectamente el recorrido por el Mediterráneo oriental del Duque de Montpensier y Antoine de Latour, realizado entre los meses de julio y septiembre de 1845. El propio príncipe declararía cómo trataba de recorrer con detenimiento aquellas regiones que durante sus campañas militares no terminó de percibir en su esencia. No obstante, las verdaderas razones de su particular viaje iniciático se hallaban comprendidas en la vuelta al cristianismo, si no de los orígenes, sí al coincidente con el período de mayor gloria espiritual de Francia como fue la época de San Luis. De esta forma, la visita a los enclaves relacionados con el Santo rey resultaba una primera justificación perfectamente válida teniendo en cuenta la formación intelectual y humanística de Don Antonio de Orleans. Pero al mismo tiempo,

Luis Felipe aprovechaba para enviar a su propio hijo como gesto de buena voluntad y acercamiento político de Francia con los países islámicos de la cuenca mediterránea, dado que “puissante patronne des populations chrétiennes, ou généreuse alliée des nations musulmanes, la noble fille de la France de saint Louis est encore, en Orient, le refuge et l’espérance de tous”. El acercamiento sería posible porque “el nombre de Francia es tan grande, tan amado en Oriente como nunca lo fuera”⁷.

Los detalles de este viaje los conocemos a través del minucioso relato *Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis en Égypte, en Turquie et en Grèce* (1847), para el que Latour aplicaría el género epistolar iniciado a finales del siglo XVIII. El secretario del príncipe aclararía en el prólogo cómo la intención de publicar esta obra era la de exponer “cette fleur de première émotion” causada por los lugares visitados en el alma de tan “augusto personaje, y que por ahí entraría toda esta poesía en el horizonte de la historia contemporánea”, al tiempo que advertía cómo “qu’il nous soit permis enfin d’ajouter que si ces lettres avaient encore une certaine valeur, elles la devraient surtout au fait important qu’elles mettent en si vive lumière, à savoir que le nom de la France est aussi grand, aussi aimé en Orient qu’il l’ait jamais été”⁸. La ruta política trazada por Luis Felipe coincidiría con la iniciática siguiendo las huellas de

⁷ A. DE LATOUR, *Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis en Égypte, en Turquie et en Grèce*, Paris 1847, p. 4. Antoine Ténant de Latour, hijo del bibliófilo Jean-Baptiste Ténant de Latour, nació en la ciudad francesa de Saint-Isseix en 1808. Finalizados sus estudios en la École Normale, impartió docencia en los colegios Borbón y Enrique IV, entrando más tarde al servicio de la Casa de Orleans como preceptor del hijo menor de Luis Felipe, el Duque de Montpensier, en 1832, hasta que en 1843 fuera nombrado secretario primero de aquel príncipe. Recién llegado a Andalucía entabló una duradera amistad con la escritora Fernán Caballero, pronto integrada en la sevillana «Corte de los Montpensier», quien le introdujo su afición a las cosas de España. Se inició en la traducción de las *Prisiones* (1833) de Silvio Pellico, y antes de sus libros de viaje por Oriente y España dedicó estudios a Lutero y a temas literarios franceses e italianos. Fallecería en Sceaux en 1881, tras una vida completamente dedicada al servicio de los Duques de Montpensier, y al estudio del paisaje y de la cultura españoles, expresada a través de su extensa obra literaria. Cfr. J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, “España y Oriente: Visiones del paisaje en la obra de Antoine de Latour”: en *Actas del Congreso «Visiones del Paisaje»*, Priego de Córdoba 1998 [en prensa].

⁸ *Ibidem*, pp. I-II.

⁵ A. GONZÁLEZ TROYANO, “Los viajeros románticos y la seducción «polimórfica» de Andalucía”, en AA.VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga 1987, p. 15.

⁶ Cfr. I. HENARES CUÉLLAR, “Viaje iniciático y utopía: Estética e Historia en el Romanticismo”, en AA.VV., *La imagen romántica del Legado Andalusi*, Barcelona 1995, p. 19.

San Luis por el Mediterráneo y el conocimiento de los orígenes del clasicismo. Precisamente ante las ruinas de Cartago se produciría una de las primeras experiencias historicistas del noble personaje, a la vista de la capilla erigida por su padre en memoria de Luis IX de Francia, en estilo gótico, de tal manera que la tendencia hacia el sincretismo que siempre demostró Montpensier se ve aquí sublimada en una síntesis clásica, gótica e islámica:

“Après avoir visité la chapelle et félicité l'architecte du goût avec lequel il a su fondre quelques détails de l'art arabe dans les formes de l'architecture gothique, le prince a parcouru le jardin qui entoure la chapelle et dans lequel ont été disposés çà et là quelques belles colonnes trouvées dans la terre, un remarquable torse de statue en marbre, une belle mosaïque ingénieusement placée au fond d'un bassin d'eau limpide”⁹.

Tras visitar El Cairo, el punto culminante se alcanzaría ante los Santos Lugares de Jerusalén, continuando por Estambul y Atenas, donde se produciría el definitivo reencuentro con la cultura clásica. Dos meses después de iniciado se daba por concluido este periplo por el Mediterráneo oriental, todo un éxito diplomático por cuanto señaló el interés de Francia por estrechar los vínculos con una serie de países recientemente emancipados del dominio otomano, y cuyo influjo político y económico se disputaron las potencias europeas durante todo el siglo XIX. El hijo de Luis Felipe se estrenaba en las relaciones exteriores al tiempo que completaba su formación como príncipe:

“Ce n'a été un temps perdu ni pour la France ni pour Elle que celui qu'Elle a consacré à ce beau et lointain voyage. En échange du trésor de souvenirs et d'enseignements que le jeune prince rapporte de l'Orient, il y a ravivé cette pensée que la France, fière de son glorieux partage, ne convoite la dépouille de personne; mais aussi que son désintéressement lui donne bien le droit d'y soutenir les causes justes, comme l'amour persévérant des populations chrétiennes lui impose le devoir, chaque jour plus étroit et mieux compris, de continuer à les défendre”¹⁰.

Una vez instalado en España, en 1849, se publicó la edición española de los *Voyages de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier...* dedicada a la infanta Luisa Fernanda de Borbón, significándose como la primera actuación de carácter culturalista planificada por Don Antonio para darse a conocer en el reino a cuyo trono aspiraba.

LA EVOCACIÓN ORIENTAL EN ESPAÑA

Efectivamente, la llegada a España de Don Antonio de Orleans coincide con su casamiento el 10 de octubre de 1846 con la infanta Luisa Fernanda, princesa de Asturias, en una doble ceremonia celebrada en la iglesia de los Jerónimos de Madrid donde también la reina Isabel desposaba con Francisco de Asís de Borbón. Las «bodas españolas» culminaban un arduo proceso político de alianzas nacionales en las que participaron las principales cancillerías europeas. Las especiales circunstancias que rodeaban a la nueva pareja, y en especial a las conocidas aspiraciones al trono español por parte de Montpensier, justificaría su instalación en París hasta el estallido de la Revolución de febrero de 1848 que motivó un breve exilio en Inglaterra y el definitivo asentamiento en España en los primeros días del mes de abril. El Gobierno de Narváez aconsejó la conveniencia de que los Príncipes de Asturias se alojaran fuera de Madrid, en el palacio de Aranjuez, como huéspedes de la Reina. Tras los malogrados intentos por parte de Montpensier de adquirir una residencia en Madrid, fueron obligados a instalarse lo más distante posible de la Corte, allí donde los manejos del Duque no amenazaran la estabilidad del trono. No obstante, Isabel II le otorgó el grado de capitán general de la Armada, pero sólo a efectos honoríficos, pues cuando se declaró el conflicto bélico con Marruecos (1859-1860) se le impidió tomar parte. A la búsqueda del asiento propicio, los Duques recorrieron el sur peninsular, hasta recalar definitivamente en Sevilla¹¹. Don Antonio conocía las

⁹ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 222.

¹¹ La Infanta Luisa Fernanda (1833-1897) permaneció fiel a su marido durante toda su vida, acompañándole en cuantos infortunios acaecieron en la familia. Ferviente cristiana y sincera encarnación de la caridad, Antoine de Latour dividió su devoción a partes iguales entre el Duque y la Infanta, dedicando la

abundantes referencias literarias que la Europa culta había difundido de Andalucía como patria del espíritu romántico, calidad que habría de servir a la perfección a sus intereses políticos. Su ilustrado carácter resplandecía ante la visión de un paisaje y unos monumentos que le evocaban su viaje oriental, a través de una serie de concomitancias -en buena parte forzadas y excesivamente literarias- de las que dio buena cuenta su fiel secretario Antoine de Latour en obras como *Études sur l'Espagne: Seville et l'Andalousie* (1855), *La Baie de Cadix* (1858) o *Tolède et les bords du Tage* (1860), entre otras. Éstas han de resultar así un continuo homenaje a la tierra de la infanta María Luisa Fernanda y la continuación de sus labores preceptivas, no ya sólo sobre Don Antonio de Orleans, sino también sobre todos sus vástagos:

“Donde con mayor se celebra la memoria de los grandes hombres es, precisamente, en la misma tierra por la que pasaron y ante las ruinas ocasionadas por el tiempo, cuando gusta de representarse erguidos los monumentos medio derrumbados”¹².

Dada la estrecha vinculación entre Montpensier y Latour no es difícil, por tanto, imaginarse esas primeras impresiones que el paisaje español causara en el carácter abierto y curioso del primero:

“Mientras más avanzaba hacia Castilla más me sorprendía la enorme analogía entre España y Oriente. A cada paso hacía las mismas observaciones, recibía las mismas impresiones. En el campo, la misma incultura; en las ciudades las mismas calles tortuosas, la misma despreocupación por levantar las murallas caídas. Como el árabe, el español construyó palacios; pero sean palacios o chozas, siempre deja después al azar la conservación de su obra. Existe, sobre todo, esa gran semejanza que las circunstancias de la vida común hacen que, a distancia, tomen un reflejo poético. (...) La gran analogía de la que hablé antes es, sobre todo, exterior. En

Oriente el hombre y la tierra están gastados: aquí ocultan sus riquezas, el tesoro está escondido; bajo una tierra estéril en apariencia, tesoro de trigo nutricional; bajo los harapos del castellano, tesoro de valor, de paciencia, de sobriedad”¹³.

Por otra parte, y ello resulta indudable, Andalucía representaba para el Duque “esa fuerza imaginativa” que antes viera en Oriente; una atracción sincera que le permitiera comparar Santa Sofía con la Mezquita de Córdoba y la Catedral de Sevilla, incorporar el Guadalquivir -después del Tajo- “a la lista de ríos gloriosos de cuyas aguas había disfrutado: el Nilo, el Eurotas, el Simois”, hasta que finalmente “todos los genios de Oriente le mostraran la Alhambra”¹⁴. De nuevo huéspedes de la Reina, los Duques se instalaron desde su llegada el 8 de mayo de 1848 en los aposentos altos del Real Alcázar de Sevilla, escenario predilecto para los delirios orientalistas de Montpensier. Dadas las relativas condiciones de habitabilidad y confort del antiguo alcázar, de la Tesorería Real se invirtieron crecidas sumas de dinero en su conveniente aderezo, acometiéndose primero “la conservación cuidadosa de lo que existe, luego la reparación de lo que pueda ser reparado con exactitud histórica”¹⁵, en una de las primeras operaciones abiertamente patrimonialistas emprendidas por la Corona, y bajo la dirección de Narciso Pascual Colomer, arquitecto mayor de Palacio, y de Valentín de Cardenera, pintor de Cámara. Las obras de restauración, que pasaban por el desencalado de las yeserías y la reposición de ornatos, se ejecutaron con especial diligencia hasta el traslado de los Duques a San Telmo, y en ellas hubo de participar activamente el propio Montpensier, hasta el punto de conseguir una consignación para obras de 25.000 reales, frente a los 10.000 que percibía la Alhambra:

“Établi d'abord dans l'Alcazar de Séville, le Prince vit et déplora l'abandon où était laissé ce précieux monument, et, si depuis l'Alcazar a été l'objet d'une restauration intelligente, on le doit en partie l'initiative du Prince, à ses cons-

Vida de D. Miguel de Mañara (1862), a “quien prefiere sin embargo á todos sus títulos, el de sierva de los pobres”. Su papel en la difusión de las formas orientalizantes debió ser muy limitado, si exceptuamos la construcción del llamado «Costurero de la Reina» en los jardines de San Telmo, poco tiempo después de la muerte de su esposo.

¹² A. DE LATOUR, *Études sur l'Espagne: Seville et l'Andalousie*, París 1855, p. 16.

¹³ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵ *Archivo Histórico de la Alhambra (A.H.A.)*, leg. 243.

tantes réclamations, à un appui de tous les jours et qui jamais ne s'est lassé"¹⁶.

Durante dos veranos consecutivos, los de 1848 y 1849, los Montpensier visitaron Granada, y se alojaron en la Alhambra a pesar de las recomendaciones en contra del general Narváez y del marqués de Miraflores. Durante varios días se rememoraron los fastos con que la Real Maestranza de Caballería agasajó algunos años antes a los infantes Don Francisco de Paula y Doña Luisa Carlota. De este modo, el Duque entró en contacto directo con las obras de restauración estilística que se estaban llevando a cabo en la Sala de las Camas bajo la dirección del malogrado arquitecto Salvador Amador, llegando a conocer materiales y procedimientos de ejecución de vaciados como los que aparecen en su palacio de Sanlúcar. Tal fue la conmoción que el conocimiento de Granada y la Alhambra causó en su imaginario que intentó establecerse en ella, pero el carácter excesivamente provinciano de la capital andaluza, la ausencia de una burguesía emprendedora y lo desmesurado de algunas de sus empresas como la adquisición del Generalife a los marqueses de Campotéjar, o la conclusión del Palacio de Carlos V para convertirlo en residencia de su familia, le hicieron desistir definitivamente¹⁷.

Sevilla sería, no obstante, la gran beneficiaria de la instalación de los Infantes, pasando de ser una ciudad de rudas costumbres a sede de la llamada «Corte chica», donde se celebraban idénticas ceremonias, recepciones y festejos a los que se realizaban en Madrid, incluso con una nada despreciable nómina de proveedores oficiales de Sus Altezas Reales; de esta forma, la capital hispalense saldría "de la vida indolente, y se sacudiría su languidez oriental"¹⁸. Para ello era indispensable abandonar el regío Alcázar e instalarse en una nueva residencia fuera del al-

cance de Isabel II. A este efecto, el palacio de San Telmo, antigua Escuela de Marina Mercante, subastado por el Estado en 1849 y escriturado en abril de 1850, resultaba perfecto a los usos de un aristócrata que había sido educado para ser rey de España y que mantendría como residencia oficial hasta finales de siglo. Latour, siempre solícito a alabar el gusto de su protector, es generoso a la hora de referir las analogías orientistas de Sevilla con Estambul, Esmirna, El Cairo o Túnez:

"Le Prince trouva dans sa volonté, dans son imagination, dans ces souvenirs, dans ses collections, toutes les ressources dont il avait besoin, et aujourd'hui Séville possède un palais et des jardins qui font l'admiration des étrangers: mieux que cela, elle a des exemples, qu'elle peut suivre, des modèles qu'elle peut imiter, et ses riches habitants pourront, dès qu'ils le voudront, transformer leurs demeures et les rendre à la fois plus splendides et plus commodes"¹⁹.

Al mismo tiempo, los Montpensier fueron pioneros en imponer la tradición del veraneo, pasando el riguroso estío sevillano en zonas circundantes de clima más agradable. Tras las primeras estancias en Granada y en el Puerto de Santa María, Don Antonio descubrió, en el verano de 1851, la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda, a orillas del mar y de óptima comunicación siguiendo el curso del Guadalquivir hasta su desembocadura. El cabildo sanluqueño, sabedor de las intenciones del Infante y de los beneficios que para la localidad reportaría el que se afincaran temporalmente tan ilustres huéspedes, puso a su disposición el solar más apetecible²⁰. Manteniendo la antigua

¹⁹ *Ibidem*.

¹⁶ A. DE LATOUR, *À mes amis d'Espagne*, Paris 1860, pp. 35-36.

¹⁷ A.H.A., leg. 250-16. La influencia orleanista habría de ser decisiva en la restauración del patrimonio hispano-musulmán, especialmente tras la comisión del Museo de Versalles que en 1837 sacó vaciados en escayola de los arabescos de la Alhambra. A partir de este momento, los artesanos españoles aprendieron la técnica de reproducir y renovar esos maltrechos adornos (cfr. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La restauración monumental de la Alhambra: De Real Sitio a monumento nacional*, Granada 1997, pp. 110-111).

¹⁸ A. DE LATOUR, *À mes amis...*, p. 37.

²⁰ Sanlúcar era a mediados del siglo XIX una ciudad cómoda y agradable, "en general hermosa y alegre, con calles anchas y regularmente alineadas, especialmente en su parte baja que tiene menor caserío, siendo la figura de esta parte cuadrilonga y la de la alta en semicírculo". Sus condiciones geográficas y ambientales la convertían en punto adecuado para pasar el período estival; "colocada entre mar y tierra, se goza de un clima sumamente agradable, porque en el verano los cálidos vientos de tierra son neutralizados por los frescos del mar, y por el contrario en el invierno". Además, "el oxígeno que continuamente se desprende del inmenso arbolado que rodea la población, cuyo gas purifica y embalsama el aire, del que circulan gruesas columnas por las espaciosas calles de la ciudad, limpia la atmósfera de los gases nocivos, y la dotan de las buenas cualidades que disfrutan los habitantes de Sanlúcar" (F. GUILLAMAS Y GALIANO, *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid 1858, p. 50).

concesión de agua que disfrutaba el lugar, los Montpensier adquirieron el antiguo Colegio Eclesiástico fundado en 1767 por Tomás Wading y María Astlhey, su esposa; el palacio de la familia Páez de la Cadena, el antiguo convento y huerta de la Merced, y varios locales de la calle del Baño. El reconocimiento del conjunto corrió a cargo de Antonio Gutiérrez y Joaquín Ríos, levantándose un edificio de nueva planta que demuestra "los mil recursos de su espíritu y la rara fecundidad de su imaginación", una de las primeras y más acabadas obras neomusulmanas llevadas a cabo en España. Todo este lenguaje historicista es desarrollado en el exterior con una libertad asombrosa en cuanto a la utilización de referencias concretas, lo cual se contrapone con la decoración interior donde hallamos influencias del barroco francés, egipcias y chinescas. Además del cuerpo principal primitivo, se adicionaron al palacio una nave o pabellón llamado "de los Barbadillo", y en locales separados casas para la servidumbre y conserjería, biblioteca, cocheras y caballerizas. Su interior atesoró durante casi un siglo gran cantidad de obras de arte y objetos preciosos procedentes del palacio de San Telmo, de la casa de la condesa de París y del palacio de Galliera en Bolonia. Sobre la huerta de los mercedarios Mr. Lecolant, jardinero de los Infantes, trazó un parque a la inglesa, es decir, un jardín pintoresco donde se alternaban frondosos parajes con ruinas y pabellones de estilo gótico o de inspiración oriental. Para 1858 la obra estaba prácticamente concluida, de modo que su efecto final es elogiado por Latour:

"Posee Sanlúcar agradables riberas donde sería fácil construir un gran palacio como el Louvre o El Escorial. Cuando el príncipe buscaba un lugar, todos decían: No sé dónde el Infante construirá su palacio, pero yo el mío lo pondría aquí (...). Gracias al sistema adoptado, apropiado al sitio y al clima, el príncipe pudo a veces imaginarse en Oriente. Su palacio tenía el extraño aspecto y la singular belleza de las moradas de aquel país de genios. Allí donde hace varios años sólo se veían casas vulgares con algunos raquíuticos olivos, dos o tres higueras, algunos naranjos marchitos, se vio surgir de repente un gran palacio rodeado de magní-

ficas palmeras, hermosos cipreses, y verdes araucarias, todo mezclado con atrevidas terrazas, puentes colgantes, torres y quioscos árabes, murallas almenadas, ruinas y arcadas góticas que la yedra ha revestido rápidamente con la poesía del tiempo; y para que este abigarrado conjunto de techos y jardines se asemeje todavía más a los palacios de Oriente, una elevada muralla lo oculta de las miradas (...). En ella se encuentra a cada paso un recuerdo de Egipto, una imagen de Argelia, de Túnez, Constantinopla o Granada"²¹.

El resultado es por consiguiente una aportación única y original a lo que pronto sería una corriente decorativa en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una construcción cuyo exterior, neomusulmán, es de ladrillo agramillado con aplicaciones cerámicas, rematada por un almenado de merlones escalonados y semicirculares, ventanas de disposición asimétrica con arcos de herradura, de herradura apuntado, polilobulados y festoneados, algunas con antepechos cerámicos; ventanas geminadas con columnitas nazaríes y albanegas de yesería o de cerámica; y el característico fajado bicolor de influencia oriental. Las referencias son un cúmulo de motivos del Mediterráneo islámico, desde la Granada nazarí al Egipto fatimí, elaborados por sugerencia del promotor y ejecutados en distinto tiempo por Balbino Marrón y Juan Talavera de la Vega, arquitectos de Montpensier²². La construcción del palacio de Sanlúcar trajo consigo, en décadas sucesivas, la extensión del modelo orientalista a viviendas unifamiliares o de pisos, que copiaban a aquel o derivaban un estilo peculiar, destacando el Cortijo del Maestre, propiedad de la familia Orleans; la casa de la Infantona, construida por el duque de Galliera para su amante; el Recreo de Ridruejo, o la Villa Santa Cruz. En efecto, se

²¹ A. DE LATOUR, *La Baie de Cadix: Nouvelles études sur l'Espagne*, Paris 1858, pp. 143-144.

²² Cfr. F. GUILLAMAS Y GALIANO, *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid 1858, p. 196; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Viaje de Sus Majestades a Andalucía": *La Ilustración Española y Americana* 9 (1882) pp. 147 y 156; P. BARBADILLO DELGADO, *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Cádiz 1942, pp. 662-663; AA.VV., *El Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Sanlúcar de Barrameda 1989; J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La arquitectura «neoárabe» en España: El neomedievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada 1997, pp. 272-275.

adaptaría el neomusulmán, con referencias directas al palacio Orleans-Borbón, así como a elementos de tradición hispánica, y siempre para fincas de recreo próximas al mar. La plaza de toros, construida en 1900 por el arquitecto sevillano Antonio Arévalo Martínez, combina la tradición constructiva citada, amén de la adecuación del neomusulmán a un edificio para espectáculos taurinos.

El espíritu del Duque de Montpensier era esencialmente historicista, como corresponde a un destacado miembro de la familia Orleans; mientras que en materia religiosa era volteriano y escéptico. La memoria histórica, por vivencia y por formación, pesa notablemente en su conciencia, pero una historia de la que él también es protagonista al promover su recuperación. Y es así como todas y cada una de las iniciativas para la reconstrucción de monumentos señeros que marcan lo hispánico deben ser interpretadas en clave política, publicitando su figura y legitimando su papel en el gobierno del país. Esta actuación culturalista obedece a un programa perfectamente diseñado para ensombrecer en lo posible la figura de Isabel II. Tras las experiencias restauracionistas en el Alcázar de Sevilla y el intento fallido de adquirir el Palacio de Carlos V en la Alhambra para su conclusión, Montpensier recibió en mayo de 1851 la visita del arquitecto Andrés Hernández Callejo, responsable de la primera restauración promovida por el Estado en la iglesia de San Vicente de Ávila (1849), con la intención de mostrar al Duque sus proyectos "como protector de todo lo que pueda contribuir al engrandecimiento de las Bellas Artes y la Gloria de la Nación"²³. Cada año, en las procesiones de San Fernando, en la catedral hispalense, el Duque portaba la espada del Santo rey; e incluso se mostró interesado en adquirir la que perteneció a Garcilaso de la Vega. Guiado por el marqués de Mirabel, hijo del marqués de Malpica, Montpensier visitó el monasterio de Yuste, mandando ejecutar un re-

portaje fotográfico del mismo. Análogas intervenciones e importantes donaciones se hallan en la iglesia del Salvador de Sevilla, en las ermitas del Rocío y de Torrijos, en Valencia, Elche, Oropesa, Sagunto, y en Covadonga, cuya basílica neogótica contribuyó a levantar.

Un argumento religioso interpretado por el Gobierno en clave política fue el de la reconstrucción del desamortizado santuario de Nuestra Señora de Regla, en la vecina localidad de Chipiona. En 1851, los Duques, sabedores de la profunda devoción sanluqueña hacia la Virgen de Regla, decidieron tributar su culto a la venerada imagen, visitando al mismo tiempo el arruinado monasterio e iglesia, y de donde salió el compromiso de su restauración. A la cabeza de una suscripción pública, los Duques pudieron vencer la oposición administrativa, costeando el retablo mayor de la iglesia y afrontando el gasto del traslado de Nuestra Señora de Regla desde la iglesia parroquial de Chipiona y de la solemne función religiosa, concelebrada en septiembre de 1852, por el arzobispo de Sevilla y los obispos de Córdoba y Guadix.

La desamortización propició también la ruina del convento de la Rábida en Huelva, estrechamente vinculado a la epopeya colombina, así como vanos fueron los intentos de la Comisión Provincial de Monumentos para destinarlo a refugio de veteranos marinos retirados, hasta el punto de disponer el Gobierno una Real Orden en 1851 por la que se mandaba la demolición del conjunto y la venta de sus materiales. Impedido el cumplimiento del mandato por el gobernador de la provincia la situación de abandono se mantuvo hasta la visita que los Duques efectuaron al convento en marzo de 1854, por indicación del célebre deán de la catedral de Sevilla, Manuel López Cepero. Éstos abrieron una suscripción encabezada por la reina María Amelia, y por el Duque de Nemours y el Conde de Eu, y a la que más tarde se sumó el propio Duque de Veragua, descendiente de Cristóbal Colón. Los Infantes aportaron 7.000 reales, además de la donación del retablo mayor de la iglesia y de buena parte de los objetos de culto, que junto a los 11.000 reales del Gobierno salvaron el conjunto, hasta el punto de recibir una de las

²³ *El Porvenir*, 20 de mayo de 1851; citado por V. LLEÓ CAÑAL, *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla 1997, p. 71. Sobre la restauración de la iglesia de San Vicente por Hernández Callejo, vid. I. ORDIERES DÍEZ, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid 1995, pp. 115-116.

primeras declaraciones monumentales de España en febrero de 1856²⁴.

El concepto de restauración monumental se nos transforma en rememoración histórica cuando llegamos al palacio de los Montpensier en la localidad sevillana de Castilleja de la Cuesta. En efecto, poco era lo conservado de la casa que fue del jurado Alonso Rodríguez, gran amigo de Hernán Cortés, donde éste falleciera en 2 de diciembre de 1547. Montpensier, en una demostración más de celo patrio, dedicaría la reconstrucción del conjunto a la memoria del conquistador de México, creando un museo iconográfico de su memoria y de otras figuras destacadas en la carrera americana²⁵. El edificio, concluido en 1852, era un castillo neomusulmán de ladrillo visto, con un cuerpo central flanqueado por dos torres en las que se abren ventanas simples o geminadas de arcos de herradura y arcos polilobulados, de inspiración almohade, y remates almenados de merlones escalonados. La idea primitiva pasaba por convertir el lugar en residencia estival de la familia, para lo que encargó a Balbino Marrón un proyecto de ampliación en forma de *chalet suisse*. Sin embargo, los palacios de Sanlúcar y Villamarique de la Condesa cumplían mejor la función citada, de ahí que el palacio de Castilleja quedase limitado a una función museográfica. Sirva al efecto la descripción que Latour ofrece del palacio:

“Passant un jour à Castilleja de la Cuesta, à une demi-lieue de Séville, le Prince s'arrêta devant une maison pour lire au-dessus de la porte une inscription où il était dit que là était mort Fernand Cortes. La maison n'était plus guère qu'une ruine, habitée par de pauvres gens. Après s'être assurée de l'authenticité du fait, le prince achète la propriété: il isole et raffermite ce qui reste de la maison primitive, il fait creuser le sol pour retrouver et mettre à nu les fondations de ce que le temps a détruit, il recon-

naît et répare les vieilles clôtures de l'antique domaine. (...) Une façade, avec un écusson aux arms des Cortez, est ajoutée à l'édifice dégapé. Une inscription plus développée remplace l'ancienne, et au-dessus est placé un beau buste en bronze dû au talent d'un sculpteur distingué, M. Mercier, que le prince avait connu en France et qu'il n'avait point oublié”²⁶.

Una novela publicada por Fernán Caballero bajo el título de *La familia Albareda* (1856), proporcionó a Montpensier el argumento de su próxima restauración, la ermita de Nuestra Señora de Valme en Dos Hermanas, un lugar de honda significación histórica y religiosa por cuanto en ese lugar la intercesión de la Virgen hizo surgir un manantial que salvó al ejército de San Fernando de perecer de sed. Cuando el Duque, acompañado de Latour, llegó al lugar ambos hallaron las ruinas de una modesta ermita y el célebre pendón del Santo rey en la iglesia de Dos Hermanas, muy deteriorado. Así se concibió el proyecto de reconstrucción del edificio, consagrado el 9 de noviembre de 1859, y la restauración del estandarte en el propio palacio de San Telmo. El proyecto de 1853 presentaba una planta de tres naves longitudinales de anchura decreciente, con la sacristía flanqueada por la capilla y las habitaciones del sacristán, además de una serie de elementos extraídos de la tradición almohade como arcos de herradura apuntados enmarcados con alfiz y los merlones escalonados. La obra final es más simple, con la capilla de entrada adintelada, sobre la que aparece una lápida conmemorativa, una ventana geminada de arcos de herradura califales y espadaña; y anexa una pequeña dependencia para sacristía. El trasfondo político de esta operación era tan evidente que el acto de inauguración fue silenciado por la prensa de Madrid y Sevilla, de manera que como contrarresto Fernán Caballero se encargó de la edición de un libro titulado *Noticia del origen de la capilla de Valme labrada por el rey Fernando el Santo en 1248 y de su restauración, hecha por SS.AA.RR. los Serms. Sres. Infantes Duques de Montpensier* (1859).

²⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.A.S.F.), leg. 2-55/1; A.A.S.F., leg. 2-55/4; A.A.S.F., leg. 164-2/5. Cfr. A. DE LATOUR, *À mes amis...*, p. 39. Vid. también, I. ORDIERES DÍEZ, *op. cit.*, p. 401.

²⁵ Don Antonio de Orleans fomenta en España la tradición francesa de atesorar objetos de hombres ilustres. El palacio de San Telmo poseía una importante colección de retratos de personajes históricos españoles, vinculados a Sevilla, y en sus jardines aparecían estatuas de sevillanos ilustres.

²⁶ A. DE LATOUR, *A mes amis...*, p. 37. Cfr. F. CABALLERO, “La casa en que murió Hernán-Cortés en Castilleja de la Cuesta”: *La Ilustración Española y Americana* 14 (1877), pp. 241 y 244-247; vid. también, V. LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, pp. 76-81.

Las evocaciones orientales de Don Antonio eran suficientemente expresivas y, sobre todo, llamativas desde el exterior, a pesar de que todo el desarrollo orientalista del palacio de Sanlúcar quedara restringido únicamente a las fachadas del jardín, mientras que a las vías públicas asomaran estructuras perfectamente «ortodoxas» con el caserío circundante. Señalaba G. Bachelard cómo la casa soñada puede ser un simple sueño de propietario, la concentración de todo lo que se ha estimado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciable para los demás. Debería satisfacer entonces el orgullo y la razón, términos irreconciliables²⁷. La situación de enmascaramiento de la arquitectura impedía la creación de nuevas perspectivas, y los arquitectos utilizaban los estilos en función del gusto de los clientes. El sentido de diferenciación social que acompaña a la arquitectura neomusulmana es ortodoxamente aplicado a construcciones de recreo, donde el relajo vacacional es enmarcado en un ámbito lleno de exotismos y rarezas formales, y donde la tópica evocación de lujo y sensualidad remite forzosamente a paraísos del Oriente islámico. Tradición cultural, gusto social y evasión son tres de los valores que aparecen como claves en la elección del neomusulmán. Si al exterior los edificios citados mantienen una cierta coherencia estilística y unidad formal en torno a la aplicación de formas extraídas de códigos musulmanes, no ocurre lo mismo cuando se trata de su arredo interno. Tanto en el palacio de Sanlúcar como en el de Castilleja, sus interiores son la más alta expresión del eclecticismo decorativo, sin coherencia estilística alguna. Tibores y porcelanas chinas se mezclaban con armarios de frontones triangulares, armaduras medievales, alfombras turcas, jarrones de Sèvres, piezas arqueológicas, veladores neogóticos... y la afamada colección pictórica. Se conservan algunos de los diseños que artistas franceses realizaron de mobiliario y decoración para los citados palacios, advir-

tiendo, por ejemplo, un proyecto para una chimenea «morisca» (1862) de Paul Gelobart, o los zócalos de azulejos a imitación de alicatados para Sanlúcar realizados en las fábricas trianeras de Manuel Soto y Tello y de los hermanos José y Miguel Jiménez Izquierdo.

La expulsión de los Montpensier coincidiría con la *Gloriosa* que depuso a Isabel II en septiembre de 1868, y con ello el inicio del fin de todo interés culturalista por parte del Duque. Tras un exilio primero en Lisboa y más tarde en París, los Infantes regresaron a su palacio sevillano con motivo de la Restauración borbónica. En los jardines de San Telmo, trazados igualmente por Lecolant, se alternaban estructuras arquitectónicas como el templete de la Isleta de los Patos siguiendo formas neomusulmanas de inspiración califal²⁸. A la muerte del Duque, la infanta Luisa Fernanda encargó a Juan Talavera de la Vega la construcción de un pabellón de esquina anexo al palacio de San Telmo, conocido popularmente como el «Costurero de la Reina» (1893), donde predominan los rasgos neoalmohades, sobre el característico fajado bicromo de ladrillo agramilado que aparecía en Sanlúcar.

La emoción vivida en su iniciático viaje a Oriente siempre acompañaría la memoria de Don Antonio de Orleans, buscando esa imagen evocadora de paraísos soñados, escudriñando en el pasado heroico de los pueblos. Una imagen que contribuiría a forjar con su enérgica determinación en lugares como Sanlúcar de Barrameda, cuya visión desde el Guadalquivir, en palabras de Latour, aparece jalonada por el imponente castillo de Santiago, el palacio de los Duques de Medina Sidonia, sus conventos, las cúpulas y torres de sus iglesias, y la inmensa palmera que se balancea en uno de los extremos de la ciudad, como joya de los jardines de los Orleans, «la cual infunde a este cuadro su carácter medio morisco que es siempre, de alguna forma, el de las ciudades de Andalucía».

²⁷ Citado por T. RODRÍGUEZ FRAILE, «La vivienda soñada: Una investigación sociológica»: *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda* 12 (1987), p. 46.

²⁸ Cfr. E. MARTÍNEZ DE VELASCO, «Vista del estanque y el kiosko de los jardines de San Telmo en Sevilla»: *La Ilustración Española y Americana* 1 (1878), pp. 3 y 5; V. PÉREZ ESCOLANO, «El Parque de María Luisa de Sevilla»: *Fragmentos* 15-16 (1989), pp. 106-122.

BIBLIOGRAFÍA

A. JOUBIN (ed.), *Eugène Delacroix. Viaje a Marruecos y Andalucía*, Barcelona, 1984.

Café Pasaje de Oriente de Sevilla, inaugurado en 1859.

F. M. TUBINO, *La Corte en Sevilla. Crónica del viaje de SS.MM. y AA. RR. a las provincias andaluzas en 1862*, Sevilla, 1862.

Juan Bautista Vivaldi, pinta en 1850 el techo del Salón de Armas de San Telmo y otras estancias, y los salones del palacio de los marqueses de la Motilla en la plaza del Duque, y el techo del salón de sesiones de la Diputación Provincial, o los salones madrileños del palacio de la condesa de Montijo (*El Provenir*, 11 de diciembre de 1854 y 22 de marzo de 1866).

Palacio de la princesa de Anglona, en Sevilla, inaugurado en 1856 con un baile y descripción de los salones (*El Provenir*, 8 de febrero de 1856). O la renovación del decorado del palacio del duque de Osuna en Sevilla (Biblioteca Capitular Colombina, fondo Gestosos, vol. X, pp. 442 y ss.).

J. GONZÁLEZ MORENO, *La Casa de Pilatos en el siglo XIX*, Puente Genil, 1983.

J. GESTOSO PÉREZ, *Sevilla monumental y artística*, vol. III, Sevilla, 1892. Sobre la decoración del palacio de Dueñas.

J. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986.

Inauguración del palacio de Sanlúcar (*El Provenir*, 8 de junio de 1854).

V. GONZÁLEZ BARBERÁN, *Epistolario de la reina Mercedes con su padre, Antonio de Orleans, Duque de Montpensier. 30 de diciembre de 1877-15 de mayo de 1878* [publicado privadamente].

Retrato del deán Cepero en el cuadro de grupo *El bautizo de la infanta María Isabel de Orleans y Borbón* (1849) de José María Romero [en V. LLEÓ CAÑAL, *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997, p. 163 y en AA.VV., *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*, Madrid, 1991, láms. 215-216].

J. CASCALES MUÑOZ, *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*, Toledo, 1929, vol. I.

Personajes taurinos del escultor granadino afinado en Madrid Pedro Antonio Hermoso (L. TORO BUIZA, *Sevilla en la historia del toreo*, Sevilla, 1947, láms. 2 a 6).

Para San Telmo, Sanlúcar y Villamanrique, Montpensier encargó cerámicas a las fábricas trianeras de Manuel Soto y Tello y a los hermanos José y Miguel Jiménez Izquierdo. Soto hizo obras azulejos para Eduardo VII de Inglaterra, y la obra de los Jiménez Izquierdo decoró residencias sevillanas, españolas y de Cuba, México y Argentina (J. CASCALES MUÑOZ, *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*, col. II, pp. 121 y ss.).

N. GLENDINNING, "Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England": *The Burlington Magazine* 1031 (1989).

J. BATICLE, C. MARINAS, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848)*, París, 1981.

M. RODRÍGUEZ MARIBONA, *El Ducado de Sevilla. Un duelo que cambió la historia*, Madrid, 1992.

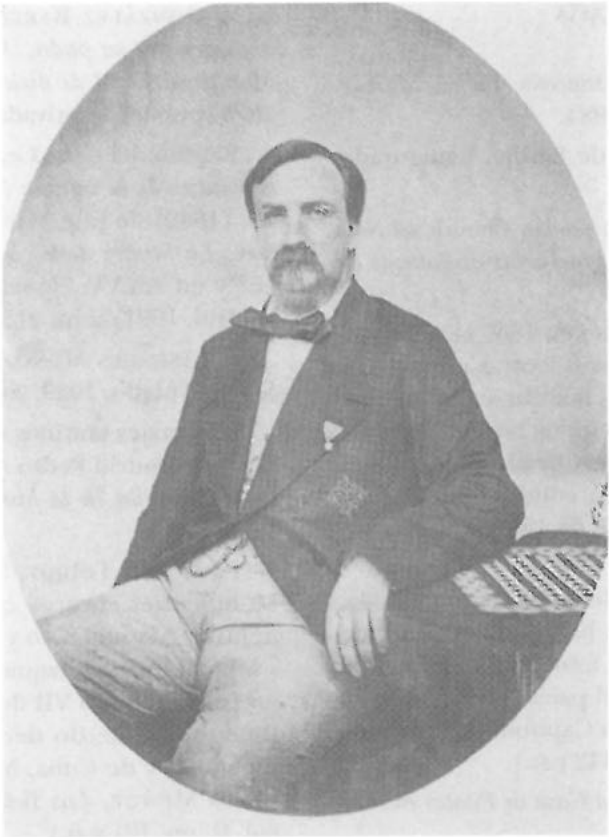


Fig. 1. CONDE DE VERNAY: *Retrato de Don Antonio de Orleans, duque de Montpensier* (ca. 1853).
Colección descendientes de los Duques de Montpensier.



Fig. 2. Palacio Orleans-Borbón (ca. 1854-1858). Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

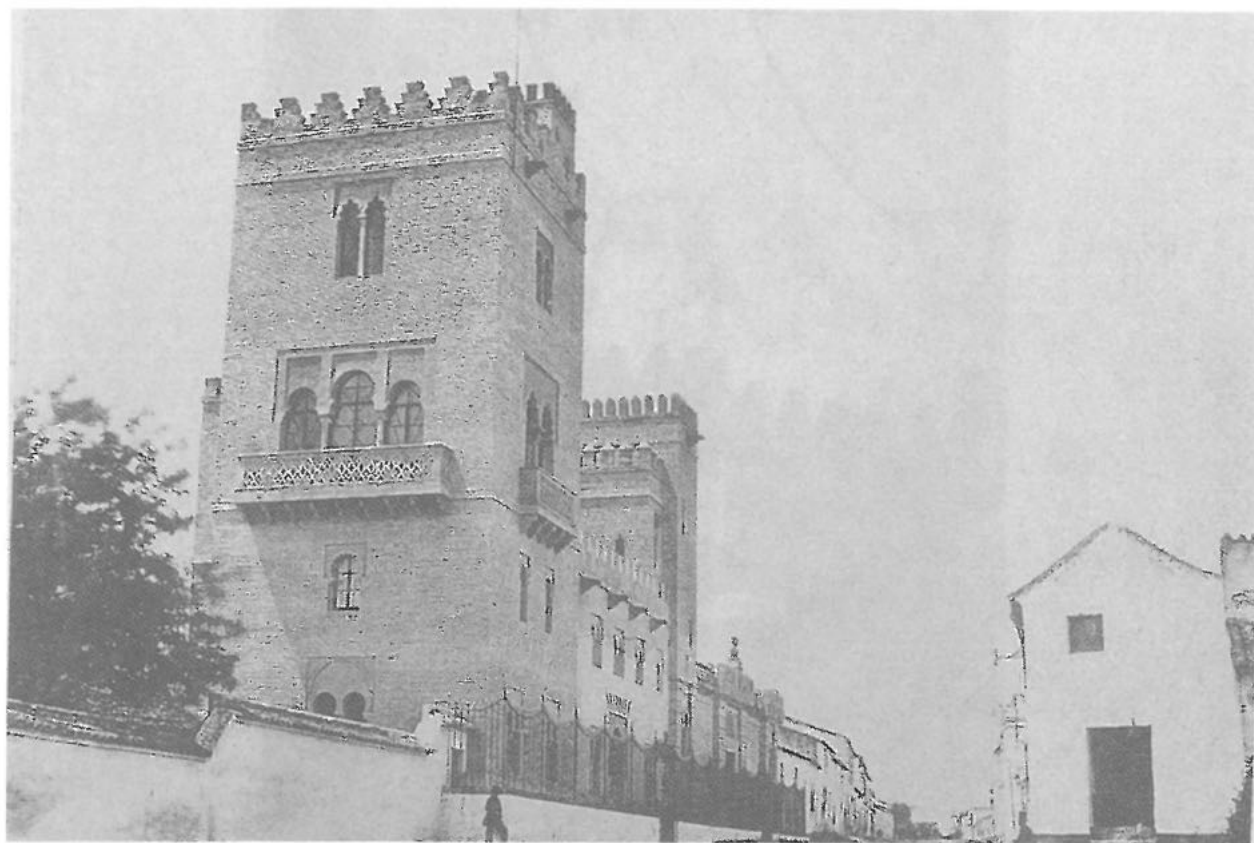


Fig. 3. Palacio de Hernán Cortés (1852). Castilleja de la Cuesta, Sevilla.

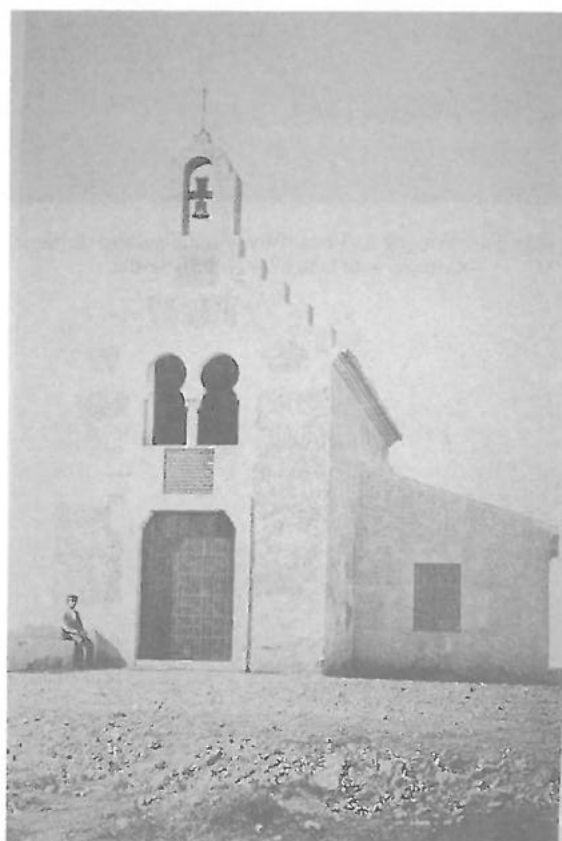


Fig. 4. Ermita de Nuestra Señora de Valme (1859). Dos Hermanas, Sevilla.



Fig. 5. JUAN TALAVERA DE LA VEGA: Pabellón del palacio de San Telmo
-Costurero de la Reina- (1893). Sevilla.

En torno al uso de los modelos orientales en Orihuela durante el siglo XVIII

INMACULADA VIDAL BERNABÉ

Universidad de Alicante

El incremento de los contactos e intercambios de la Europa Moderna con Extremo Oriente, no hizo sino facilitar la irrupción en Occidente de temas ornamentales relacionados con el mundo oriental. Durante el siglo XVIII fue en las artes decorativas donde con mayor fuerza se dejó sentir ese influjo. El gusto por lo exótico, tan característico de esa época, hizo que porcelanas, tejidos, mobiliario y otras muchas manifestaciones artísticas, se decorasen con motivos inspirados, sobre todo, en temas chinos poniéndose de moda este tipo de ornamentaciones a base de chinerías, que alcanzaron una gran difusión¹.

España no se sustrajo a la utilización de temas chinescos y, si en el ámbito de la loza y la porcelana fue donde alcanzaron mayor desarrollo, no por eso dejaron de aplicarse en otros ámbitos. Es lo que ocurrió en la ciudad de Orihuela (Alicante) donde, a partir de 1733, se puso de moda este tipo de ornamentación aplicada, como estofas pintadas o grabadas, a mobiliario litúrgico del tipo retablos y cajas de órgano, pero también a muebles de carácter civil².

En la recepción de esos modelos orientales en tierras alicantinas debió jugar un papel im-

portante la circulación de grabados y libros con ilustraciones, al margen de otro tipo de objetos, decorados con chinerías. En ese sentido, conviene tener presente que las tradicionales relaciones comerciales y artísticas con Francia e Italia hicieron posible la llegada, a lo largo del siglo y a través del puerto alicantino, de un buen número de obras de la más variada índole, entre las que cabría mencionar elementos para la decoración de interiores tales como mármoles para chimeneas, cornucopias, marcos, espejos, arañas de cristal y otra serie de mobiliario³ que, sin duda, debió influir en el medio artístico local, contribuyendo no sólo a la innovación de temas y fórmulas decorativas sino también en la conformación y evolución del gusto.

EL MARCO PARA EL RETRATO DEL REY FELIPE V

La primera obra conocida en la que se emplearon motivos chinescos en Orihuela fue el desaparecido marco para el retrato del monarca Felipe V.

Se ha puesto de manifiesto la gran preocupación artística que existió, en la España Moderna, por los marcos. Es sabido que en el diseño de estas obras participaron destacados

¹ JARRY, M., *Chinoiserie. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII et XVIII siècles*, Friburgo, 1981.

² Para el tema de las chinerías en mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orihuela, véase: VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, Universidad-Caja de Ahorros Provincial, 1990, pp. 31-32, 50, 131-134, 208-210.

³ VIDAL BERNABÉ, I., *Escultura decorativa del barroco alicantino*, (Tesis Doctoral inédita), Madrid, UNED, 1987, pp. 1304-1305.

arquitectos y escultores y, por otra parte, la construcción de un marco constituía una de las piezas obligatorias para alcanzar la maestría en el madrileño gremio de carpinteros. Sin embargo, son pocos los ejemplares que han llegado hasta nosotros si los comparamos con la abundancia de noticias documentales que hay al respecto⁴.

Tampoco se ha conservado el referido marco para el retrato de Felipe V en Orihuela pero, afortunadamente, sí ha llegado hasta nosotros uno de los dos diseños que se hizo y que, ahora, damos a conocer⁵.

La decisión de confeccionar esta obra data del 20 de junio de 1733. En esa fecha el cabildo municipal de Orihuela acordó la realización del marco con objeto de que el retrato de Su Majestad, que había en el Ayuntamiento y se utilizaba, además, "en las funciones de fiestas públicas", "estuviera... con la hermosura y desencia que corresponde". A tal efecto, el cabildo nombró comisarios a D. Juan Francisco Viudes y a D. Miguel Azor, y los facultó para que "formen capítulos y hagan el remate de dicho marco a la mayor satisfacción de la ciudad"⁶. La diligencia de los comisionados en el cumplimiento de su cometido fue proverbial, ya que al día siguiente, 21 de junio, los capítulos o condiciones según los cuales había de realizarse el marco, estaban redactados⁷. Previamente los comisarios habían encargado los diseños del marco o guarnición para el retrato del rey a dos artistas locales: Antonio Perales y José Poyo.

Con el fin de dilucidar cuál de los dos proyectos presentados sería más conveniente llevar a cabo, los comisarios llamaron a Jacinto Perales para que evaluase el costo que podía tener el marco diseñado por su hermano Antonio. Jacinto calculó la realización de la obra en 60 libras. Preguntaron entonces a José Poyo el coste que podría tener el marco diseñado por él, y el pintor respondió que 28

libras⁸. Una diferencia de coste tan notable entre ambos diseños tenía que pesar en la decisión final. De hecho se eligió el diseño realizado por José Poyo. Sin embargo el factor económico no fue lo determinante. Hubo otras consideraciones, como se verá.

Las razones por las que se prefirió elegir el marco diseñado por el pintor José Poyo se expresan con claridad: "*así por ser de la moda que oy se practica como el ser de menor coste y mas usual para el manexo de dicho retrato*". Frente a esto, el dibujo de Antonio Perales fue rechazado porque "*a más de ser de mucho coste, parese será mucha la pesades del*"⁹.

Como puede observarse, las frases son reveladoras y ponen de manifiesto el cambio de gusto que se había producido por esas fechas en Orihuela. A la luz de los documentos, da la impresión de que el marco diseñado por Antonio Perales debía ser mucho más recargado, solemne y aparatoso en lo decorativo que el diseñado por José Poyo y que, en definitiva, debía responder a una estética plenamente barroca. Por contra, el dibujo realizado por José Poyo es sencillo, resulta ligero y también innovador por los temas chinescos que incorporó al mismo. De hecho, y mientras nuevas evidencias documentales no prueben lo contrario, los motivos decorativos a base de chinerías aparecen, en zonas geográficas próximas, varios años después que en Orihuela. En Alcora, por ejemplo, ese tipo de ornamentación se inició en 1736, cuando era director de la fábrica José Olerys, a quien se atribuye la introducción del género de chinescos¹⁰, en tanto que, en la vecina Murcia, sólo aparecen esas decoraciones a finales de la década de 1760 y en la siguiente, en los retablos¹¹.

EL DIBUJO PARA EL MARCO Y LOS CAPÍTULO- LOS DE CONSTRUCCIÓN

Los capítulos o condiciones para la confección del marco se redactaron de acuerdo con

⁴ AGUILÓ ALONSO, M.^a P., *El mueble en España, siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC-Ed. Antiquaria S.A., 1993, p. 152.

⁵ Sobre el particular ya adelanté algunos aspectos en mi libro sobre los retablos, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁶ A(rchivo) M(unicipal) de O(rihuela), *Remates 1732-1734*, Arm. X, n.º 562, f. 272.

⁷ *Ibidem*, fols. 273-273v.

⁸ *Ibidem*, f. 274.

⁹ VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos...*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ GUAL ALMARCHA, E., *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora. De la primera escuela de Fontainebleau y Francisco I, a la primera época de Alcora y el Conde de Aranda*, Castelló de la Plana, Univ. Jaume I - Diputació de Castelló, 1998, p. 93.

¹¹ DE LA PEÑA VELASCO, C., 1785, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, 1992, p. 88.

el dibujo proyectado por José Poyo, de ahí que exista una perfecta correspondencia entre el texto y su versión gráfica. Como suele ser habitual, en los capítulos se recogen todos los aspectos que atañen a la realización de la obra con la particularidad de que, es este caso, no sólo aparecen perfectamente redactados por el escribano sino que también figuran, completos, a manera de borrador, en el propio dibujo. Este va numerado con un "2", elemento que sirvió para distinguirlo del dibujo de Antonio Perales, que llevaría el número 1.

Las dimensiones del marco debían ser: once palmos valencianos de alto por siete y medio de ancho, y estar bien trabajado "...según buen artífice y conforme la moldura va dibujada en el diseño", extremo este último en el que se insiste en varias ocasiones más y que pienso se refiere, concretamente, al perfil o sección del marco que será la figura que aparece representada en la zona inferior izquierda del dibujo.

Los capítulos que ofrecen mayor interés son los que se refieren al adorno del marco, que según especifican "ha de ser de charol azul verlino (*sic*), con los medios y esquinas blancos y *pintadas algunas flores o otra cosa que sea a la chinesa*", las molduras de oro fino dentro y fuera, y algunos ramos sueltos, según mejor pareciere".

En efecto, en los ángulos se dibujaron flores de dos tipos diferentes que, en cualquier caso, se adaptan al lugar que ocupan en las esquinas. En los espacios libres hay bosquejadas figurillas de extrañas y exóticas aves y un chino. Ciertamente lo representado en el dibujo se adapta bien al concepto de chinería ya que se trata de una evocación o imitación occidental del arte chino¹² interesándose, en este caso en particular, por cuestiones formalistas referidas a la temática en sí misma. Todo ello restaría solemnidad a la obra pero por contra le proporcionaría cierto aire de ligereza, de *divertimento*, muy en consonancia, por otra parte, con el uso que hacen del oro combinado con la policromía en azul y blanco, tan del gusto del rococó.

Prosiguiendo con los capítulos, se especifica que debía emplearse oro fino y se añade que el marco debe hacerse "...de relieve, antes como está el oratorio del sacriste desta Santa Yglesia". Para mayor fuerza y duración de la obra el artífice que la arrendase debía ponerle cuatro hierros o "xafas" a las cuatro esquinas.

La conclusión del marco estaba prevista para el día 16 de julio de 1733. El artífice cobraría, en principio, la mitad del total en que se hubiese rematado la obra y tras haber otorgado la correspondiente escritura de obligación y fianza. El 50% restante lo cobraría una vez entregado el marco.

El resto de las condiciones son las habituales en estos casos: corría de cuenta del artífice pagar al perito por la visura o tasación, así como al escribano y al pregonero y, además, debía pagar cinco reales a quien ha "formado el expresado diseño y capítulos", siendo éste uno de los poquísimos casos en que se conoce al autor: el pintor José Poyo.

El 28 de junio se procedió a subastar la obra. El propio Poyo pujó, ofreciendo hacer el marco por 28 libras. A continuación intervino el tallista Jacinto Perales y rebajó dicha cantidad en 4 libras. Al no intervenir nadie más en la subasta a la baja, esta se remató en Jacinto Perales, como mejor postor, quien se adjudicó la realización del marco por 24 libras¹³. El tallista presentó como fiadores a su hermano Antonio y a José Carrasco, cantero de profesión, y otorgó la escritura de obligación¹⁴.

Concluido el marco en la fecha prevista, el 19 de julio de 1733, el pintor José Soler actuó como perito y declaró que la obra estaba ejecutada conforme a los capítulos y que lo trabajado por Jacinto Perales excedía en algunos aspectos —sin aclarar más— respecto a lo capitulado¹⁵.

A partir de esta fecha, el empleo de las chinerías, como motivo ornamental, no dejó de utilizarse en Orihuela. Por el contrario, cuan-

¹² FLEMING, J. y HONOUR, H., *Diccionario de las artes decorativas*. Versión española y adaptación de M.^a Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1987, pp. 219-221.

¹³ Jacinto Perales fue uno de los tallistas más destacados del siglo XVIII, del que se conservan importantes obras en tierras alicantinas y murcianas. En cambio José Poyo es un pintor apenas conocido. Véase al respecto mi libro *Retablos alicantinos...*, op. cit., pp. 49 y 50.

¹⁴ AMO., *Remates 1732-1734*, Arm. X, n.º 562, fols. 274v-275.

¹⁵ *Ibidem*, f. 275v.

do en 1744 se emprende la construcción de la caja de órgano del templo de Santiago, se indica que "al frente del piso o gordo se hayan de poner unos tableros que le adornen buscando aquéllas porciones cóncavas y rectas que demuestra la ignografía (*sic*) oriental", y, posteriormente en 1767, en el retablo de la Sagrada Familia, en el mismo templo,

debían ir "trabajados chinescos, conforme manifiesta el diseño para mayor realce, a donde corresponda"¹⁶. En ambos casos se trata de obras que corresponden ya, plenamente, al rococó.

¹⁶ VIDAL BERNABÉ, I., *Escultura decorativa...*, *op. cit.*, p. 1711. Además: *Idem*, *Retablos alicantinos...*, *op. cit.*, pp. 154-157 y 266.

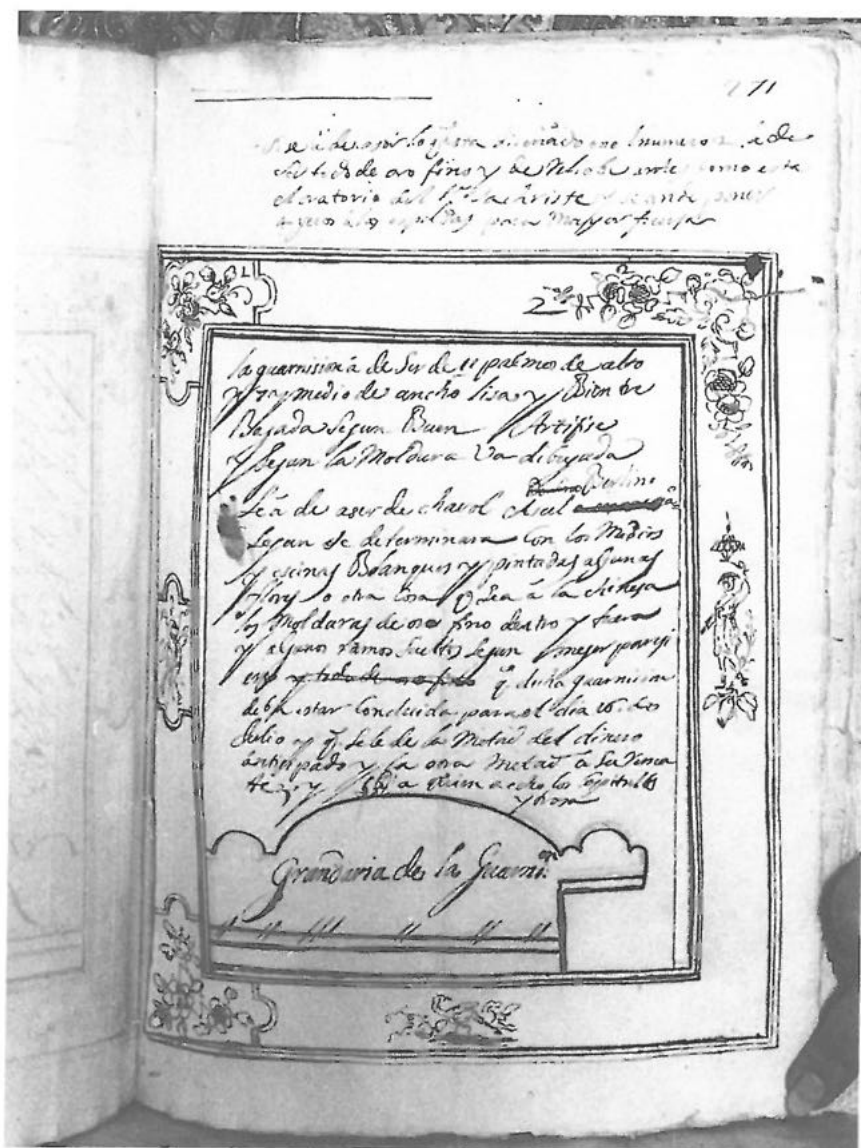


Lámina 1. Diseño del marco para el retrato de Felipe V, por José Poyo (1733).
 Fotografía de Inmaculada Vidal Bernabé.

SECCIÓN II

EL ARTE Y LA ESPAÑA DEL 98. IDENTIDADES Y DESASTRES

La Exposición de 1889 y la búsqueda de una identidad estética en las repúblicas hispanoamericanas

CARMEN ADAMS FERNÁNDEZ

Universidad de Oviedo

El papel indiscutible de las exposiciones universales, e incluso de las de carácter nacional o sectorial, como vehículos de difusión de los últimos avances tecnológicos o científicos y de las corrientes más novedosas o en ocasiones hegemónicas, aparece en las páginas de las revistas de finales del siglo XIX de forma inequívoca. Así, las publicaciones periódicas de la época actúan como medio de difusión de las tecnologías más avanzadas y del gusto estético ofertado en estas muestras. Pero, además, algunas de ellas, como *La Ilustración Española y Americana*, editada en Madrid, divulgarán los contenidos de las grandes exposiciones europeas en las nuevas repúblicas americanas, ávidas de ello, que dispondrán así de información de primera mano para su intento de emulación de la vieja Europa. La revista presta gran atención, dedicando multitud de imágenes y artículos, a este tipo de eventos.

La importante presencia, en la muestra internacional celebrada en París en 1889 para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa, de las recién nacidas repúblicas del sur y del centro de América hace patente tanto el reconocimiento internacional a las mismas, como el intento de éstas de mostrar los frutos de su desarrollo independiente. De hecho, será la primera vez que se concedan pabellones a los países sudamericanos en una Exposición Universal.

La muestra incluye una galería de máquinas, concesión a tiempos de cambios, a los nuevos

inventos, al interés creciente de la burguesía por el progreso, por los nuevos sistemas industriales, fuente de su propio enriquecimiento. *La Ilustración Española y Americana* muestra en un grabado la sala, repleta de gentes que observan con gran atención el funcionamiento de motores y máquinas, pero también la revolución espacial que permiten las estructuras férreas. No hay que olvidar que esta galería, obra de Cottancin, junto con la torre Eiffel levantada con ocasión del mismo evento, suponen las dos realizaciones más importantes no sólo de esta exposición, sino también lo más maduro de lo creado en hierro hasta el momento. Tal como señala Chueca Goitia¹, la Galería de Máquinas supera todo lo realizado hasta la fecha, logrando una luz de 114 metros, cuando lo máximo alcanzado hasta entonces habían sido los 74 metros de la estación londinense de St. Pancras (1864).

De los exponentes americanos, llama la atención, que muchos países, entre ellos los más desarrollados del momento como Chile o Argentina, acudan a arquitectos franceses para la realización de sus pabellones, que en general seguirán el gusto ecléctico, aunque con concesiones a las nuevas estéticas del hierro y el cristal, tan vinculadas desde Paxton a este tipo de eventos. En este sentido, hemos

¹ CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX. De la revolución industrial al Racionalismo*. Dosat bolsillo. Madrid, 1984, pp. 34-35.

de recordar esa admiración de las nuevas repúblicas por lo francés, como lo nuevo, frente a lo español caduco y ligado a la colonia y al Barroco.

Por otra parte, estados como México buscarán artífices locales sin renunciar al empleo de los nuevos materiales. Otros, como Guatemala, se inclinarán por la madera pero, en lugar de acudir a sus propias raíces constructivas, escogerán modelos del norte de Europa para su diseño, con resultados sorprendentes.

Destaca el pabellón de Chile, realizado en ladrillo, metal (hierro, zinc y acero) y cristal, y en cuyo interior se podían observar productos agropecuarios, minerales, objetos artísticos, y materiales de instrucción pública².

El edificio constaba de dos pisos, y es definido como de *estilo renacimiento* en la publicación española. En realidad, de renacentista tiene más bien poco, y desde luego, el aspecto escasamente se relaciona con este estilo o con cualquier otro de impronta clasicista. Sí aparecen elementos vinculados a esta estética, como columnas jónicas, pilastras con *candelieri* o frontones, pero como algo meramente anecdótico. El conjunto es en realidad ecléctico, siguiendo la línea de los nuevos modelos surgidos con la utilización del hierro y el cristal. Además, en la fachada lateral asoma un balcón cubierto por tejaro, con más relación si cabe con modelos populares, que con una galería del renacimiento italiano.

La "clásica arquitectura de la portada", a la que se refiere el cronista, resulta más un cúmulo de elementos clasicistas que propiamente un conjunto articulado de esta estética. Columnas jónicas, pilastras con una decoración que recuerda el *candelieri* es lo más renacentista que ofrece la fachada. Tampoco parece clara, ni en el grabado publicado por *La Ilustración Española y Americana*, ni mucho menos en un acercamiento directo al edificio, la *severidad* a la que se hace mención.

Se trata más bien de una construcción de aspecto pintoresco, con grandes cristaleras, combinadas con hierro y cuya cúpula central, junto con los mástiles verticales que rematan

cada ángulo, recuerda productos bizantinos, en un primer golpe de vista.

El edificio, que aún hoy se conserva en la Quinta Normal de la capital chilena, destinado a centro cultural, llama la atención por su policromía —rojo, azul y mostaza— y esbeltez, así como por la modernidad de su concepción. Diseñado por el arquitecto francés Henri Picq, fue trasladado a Santiago tras la Exposición y rearmado en 1894 en su actual emplazamiento. Durante el último cuarto de siglo albergó el Museo Nacional de Aeronáutica³.

Junto a la valoración de los aspectos estéticos del conjunto del pabellón chileno, el cronista elogia también unos contenidos de indudable valor económico, como son los preciados minerales de este país del cono sur. Así, se hace referencia a la muestra de mineral de oro y plata procedente de Atacama, al cobre de Copiapó al norte de Chile (de donde se subraya que se exporta cerca de la mitad de todo el que se consume en Europa) o al carbón de Coronel y de Lota.

Además de la importancia mineral chilena, el pabellón mostraba al visitante, junto a una variada muestra de los vinos y licores locales, una extensa gama de productos agrarios: frutas, cereales, pasas, cervezas, cueros, zalea, lana de vicuña, miel, algodón, cera, forrajes, madera, tabaco, aceite o plantas textiles.

Pero no sólo se ostentaban los recursos económicos del país. Como era habitual en este tipo de muestras, los elementos artísticos son parte importante, que revela o pretende hacerlo, la capacidad de la nueva república para el cultivo de las artes y la cultura. Así, en el centro del pabellón se alza un grupo escultórico que representa *El descendimiento de la cruz*, original del escultor chileno Virginio Arias⁴, del que se resalta que participó en el Salón de París de 1886 y fue premiado. De he-

³ La idea de reutilizar el pabellón surgió ya desde el principio. En los momentos de la celebración universal, Carlos Antúnez, ministro plenipotenciario de Chile en Francia afirmó: "El edificio, construido de materiales metálicos —hierro, acero y zinc— y sobre planos calculados para facilitar su transporte, podrá, terminada la exposición, ser conducido a Chile para ser consagrado a algún fin público".

⁴ El escultor chileno Virginio Arias nació en 1855. Trabajó como aprendiz con Francisco Sánchez y en 1874 se trasladó a París con el fin de ampliar sus estudios.

² *La Ilustración Española y Americana* (8-6-1889, 22-6-1889).

cho, obtuvo medalla de primera clase en 1888 en la capital francesa. Arias consiguió también primer premio tanto en esta Exposición Universal de 1889, como en la de Buffalo de 1905, y segundo premio en la de Liverpool celebrada en 1895. El grabado de esta muestra escultórica es un dibujo del natural de Luis Jiménez⁵. Se trata de una de las pocas ocasiones en que la revista, por estos años, ofrece una imagen no realizada a partir de fotografías, sin que esté de algún modo presente la Monarquía en el acontecimiento, o se pretenda exaltar el poder peninsular. Junto al trabajo de Arias, el pabellón mostraba obras de otros artistas chilenos, como Valenzuela Puelma, Celia Castro, Pedro Lira o Carlos Lagarrigue.

En la ilustración se observa el interior del pabellón chileno, y se destaca lo concurrido que está y el interés que suscita. Se muestran los esbeltos pilares cuadrados que sostienen el techo, la gran escalera, y las pilastras clasicistas que articulan el paramento. Si bien los elementos sustentantes aún acuden a los planteamientos tradicionales, al coronar en capitel; no ocultan su factura dejando a la vista, incluso ornamentalmente, clavos y otros elementos. Así, lo evidencia una visita al interior del pabellón, en la que sorprende el trabajo de yesería de la cubierta, y la decoración de las vidrieras.

Destaca la modernidad del tratamiento de la escena en la revista, sobre todo en la pareja de la derecha, parte de la cual queda fuera de la imagen. Este encuadre cortando las figuras ya lo había elegido Goya en alguna ocasión y llegará a su máximo apogeo con los impresionistas, quizás por influencia de la fotografía. En este sentido podemos recordar obras como *Bailarina basculando* (1877-1879) de Degas, donde esa fragmentación de la imagen, casi en un intento de reproducir una instantánea, se hace notoria.

La escultura de Arias aparece representada de modo somero, sin ningún tipo de detalle, a

excepción de la delimitación de los cuatro cuerpos que componen la estructura piramidal del conjunto.

El pabellón chileno, de 2.400 metros cuadrados de superficie, cuyo coste ascendió a 200.000 francos, fue inaugurado sin ostentación según señala nuestra revista.

Entre otros países americanos que participaron en la Exposición Universal de París de 1889 estaba Argentina, cuyo pabellón, obra del arquitecto e ingeniero francés Ballu⁶, estaba realizado con hierro y tierra cocida⁷ y es calificado por Eusebio Martínez de Velasco como "verdadero palacio regio". El inmueble había costado 1.200.000 francos y el cronista destaca que "el lujo desplegado en él atrae la atención de franceses y extranjeros". Suponemos que tal apreciación habrá hecho estremecerse de gozo a los argentinos del momento, que habrán visto premiado sus esfuerzos de contar con el reconocimiento europeo, especialmente el de esa Francia por la que sentían romántica devoción. De hecho, es importante tener en cuenta que éste será el primer pabellón concedido a un país sudamericano en una Exposición Universal, y Argentina no escatimará en lujos para celebrarlo.

Se trata de un edificio de grandes dimensiones, de estética ecléctica, y vocación monumental, que estaba previsto desmontar al término de la exposición para ser instalado en Buenos Aires, dándole un uso oficial, como de hecho se hizo. No hay concesiones aquí para lo pintoresco: así la revista destaca que "no tiene carácter alguno exótico" y se elogia el que su arquitecto no hubiera caído en la tentación de reproducir monumentos del país como en la sección argelina, ni tampoco se hubiera sujetado a una arquitectura característica del género. El afrancesamiento del inmueble sólo aparece contaminado de americanismos, revelando su nacionalidad, con escasos elementos decorativos copiados de dibujos indígenas conservados en museos argentinos. Éstos se

⁵ En una reseña que *La Ilustración Española y Americana* publica sobre la Exposición de Bellas Artes de París de 1889, se destaca la participación de Luis Jiménez, que según se señala "permanece fiel al Modernismo, que ha renovado sus triunfos y rejuvenecido su talento". Se le califica, además de "el pintor de todas las elegancias de antaño, de las mansiones suntuosas, de los señores satinados y de las damas empolvadas"; aunque se destaca que en esta ocasión presenta a la muestra un cuadro de ambiente campesino, sin relación con sus temas habituales.

⁶ Se refiere a Alberto Ballu, ya que su padre, el también arquitecto Teodoro Ballu, había fallecido en 1885. Alberto Ballu, nacido en 1849, realizó obras como el Palacio de Justicia de Charleroi (Bélgica), la restauración de la iglesia de Esnandes, la sacristía de Nuestra Señora de Lamballe y la restauración de esta misma iglesia.

⁷ *La Ilustración Española y Americana* (8-6-1889, 30-6-1889).

ubicaban en el pasamanos de la escalera principal y en las puertas de hierro forjado de la entrada principal⁸.

El pabellón, cuya superficie era de 1.600 metros cuadrados, presentaba una fachada principal a la que se accedía por una escalera de grandes dimensiones, alcanzando una portada, dividida en tres tramos y dos cuerpos en altura. El cuerpo superior se estructuraba en una galería y en la hornacina central se disponía un grupo escultórico. El pórtico aparecía coronado por gabletes, lo que le confería a éste un sabor goticista.

Los paramentos estaban horadados por ajimeces de grandes dimensiones, que lograban estructurar los muros y crear una impresión de liviandad y esbeltez. La cubierta era a dos aguas, alzándose en el centro una gran cúpula sobre tambor flanqueada por otras cuatro de menores dimensiones. En las esquinas del inmueble, cuatro torretas adosadas remataban en grupos escultóricos.

Se destaca en la revista la calidad de la ornamentación, de pinturas y esculturas, obra de artistas franceses como Gervex, Bernard, Robert-Fleury, Carmon, Merson, Favre, Duffer, Montenard, Duez, Jules Lefebvre, Leroux, Roll, Turecu, Hughes, Pépin o Carlos Gauthier. Las mayólicas eran de Parvillée, los barros cocidos de Loebnitz y los mosaicos de Facchina. Las figuras en bronce representando a la Fama, la Agricultura y el Comercio fueron realizadas por el escultor Ernesto Barrias (1841-1905), autor también del *Espartaco* del Jardín de las Tullerías, del *Monumento a Víctor Hugo* y del reloj monumental de la Biblioteca Nacional. Por su parte el afamado acuarelista británico Hughes-Stanton se encargó de la alegoría de *La República dirigiendo los trabajos de la Agricultura*. En la decoración interior participaron Turcau, Lefebvre, Pépin y Gauthier. La gran vidriera de la fachada posterior, que representaba la República Francesa y la ciudad de París acogiendo a la República Argentina en la Exposición de París de 1889, fue diseñada por Ch. Toché. Las pinturas que ornamentaban el pabellón fueron todas obras de

artistas franceses como: Lefebvre, Gervex, Saint-Pierre, Luc Olivier Merson, Dufair o Cormon⁹.

La Ilustración Española y Americana reseña que tanto en el interior como en el exterior del edificio se manifiesta la riqueza y el fasto de la República Argentina. La revista no oculta su admiración por este pabellón:

“piedras preciosas y faïences bellísimas incrustadas en los barros cocidos; vidrios de colores de un sistema absolutamente nuevo, empleados en mosaicos; esculturas decorativas coronando los cuatro grandes pilares de los ángulos y la entrada principal, y adornando las pechinas de la cúpula central, en la que, como en las cuatro laterales, han hecho primorosas labores los artistas mencionados. Todo el pabellón está revestido de porcelanas, mosaicos, esmaltes, cristales de colores, piedras escogidas, revelando la riqueza y el lujo del país al que pertenece”.

El inmueble se iluminaba por la noche por medio de más de 900 focos de luz eléctrica, evidenciando junto al lujo burgués la importancia de las novedades tecnológicas.

En el interior del edificio se mostraban productos naturales argentinos, fundamentalmente en relación con carne y cuero; aunque también maderas, granos, metales y rocas. Se exponía igualmente una gran máquina frigorífica para conservar carne fresca por largo espacio de tiempo, auténtica revolución y garantía para las exportaciones.

El pabellón, a raíz de la crisis socio-política y económica que sacude a Argentina en 1890, se intentaría vender a Francia, que declina la oferta. Se decide entonces su traslado a Buenos Aires, donde se reconstruye íntegramente, aunque muchas pinturas se pierden durante el viaje. Desde 1893 queda instalado en la capital argentina, en la calle Arenales, frente a la Plaza de San Martín, y se utiliza para todo tipo de actividades socio-culturales, aprovechándose incluso por la Asociación Patriótica Española en 1898, como sede de fiestas celebradas para recaudar fondos con vistas a la adquisición del crucero Río de la Plata. Posteriormente, en 1910, servirá para la Exposición

⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, pp. 474 y ss.

⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, pp. 474 y ss.

Internacional de Arte del Centenario. Cuando ésta concluye, y hasta 1931 acogió la colección del Museo Nacional de Bellas Artes¹⁰.

Paraguay presentó al encuentro un pabellón de 200 metros cuadrados, obra del arquitecto Moreau, cuya cuarta parte estaba ocupada por jardines de vegetación autóctona¹¹. De este edificio se dice que “es uno de los más lindos de su clase”. Igualmente, se destaca que resultaba fácilmente desmontable, lo que propiciaba su transporte a Asunción, una vez finalizada la exposición, a fin de servir en la capital de Paraguay como sala de Exposiciones Regionales. Junto a ese jardín tropical, el país sudamericano ofrecía una selección de productos locales como maderas, pieles, cueros, animales y minerales.

El edificio estaba compuesto por tres partes: un paralelepípedo de una planta con cubierta a cuatro aguas, llevando en el vértice un lucernario; yuxtapuesto se ubicaba un recinto de planta poligonal, de mayor altura que el anterior y con cubierta a modo de chapitel baido; además se elevaba una aérea torre, cuyos amplios vanos la convertían en una estructura totalmente abierta. En el paralelepípedo central se abrían puertas-ventana con remates ornamentales. El aspecto global del pabellón era de dinamismo y juego volumétrico, dentro de una estética alejada del eclecticismo burgués afrancesado en boga.

Ecuador también es objeto de atención en *La Ilustración Española y Americana*¹². Esta república presentó a esta Exposición Universal una muestra de sus recursos naturales e industriales, en el interior de un edificio que reproducía un templo solar inca, cuya realización fue ejecutada bajo la dirección de M. Chedame.

Según se explica en la crónica, la instalación de este pabellón fue una de las más costosas. El cronista destaca la muestra de productos de factura industrial, y se fija en la abundancia de trabajos textiles exhibidos, y en el lujo extraordinario del mobiliario.

Asimismo, se deja constancia del gran número de expositores, entre los que se encontraba el propio presidente de la república, Antonio Flores.

Algunos estados centroamericanos, presentes en el Campo de Marte en 1889, también son objeto de atención para esta revista española de difusión americana, como México, Guatemala, Nicaragua o El Salvador.

Del pabellón salvadoreño, realizado por el arquitecto Pector (que era entonces presidente de la Sociedad de Americanistas de Francia) se dice que es “lindísimo”¹³, al tiempo que se hace referencia a El Salvador como uno de los estados más ricos e industriales de América Central. En el interior se exponían los productos característicos del país: plantas, minerales, madera, café.

El edificio, según el cronista E. Martínez de Velasco, estaba realizado en un “estilo arquitectónico especial, que participa del doble carácter árabe y español, da una idea bastante precisa de las construcciones del país”. También la ornamentación le parece “especial”, al respecto se refiere a la utilización como motivos decorativos de los signos y jeroglíficos del idioma sagrado Nohualt.

El pabellón, según muestra el grabado que la revista ofrece en la portada del número correspondiente al 30 de junio de 1889, poco o nada parece tener de árabe, al menos en la perspectiva que se ofrece. Es un edificio de dos plantas, con un gran ajimez de tres vanos rematados con arco apuntado en la superior, a modo de galería. La decoración se ejecuta a base de rosetones con motivos vegetales circundándolos, panoplias o escudos y rejerías en las ventanas del piso bajo, al modo de las casas andaluzas —algo muy habitual en el Caribe—. En un lateral, se aprecia una pequeña logia. El pabellón remata con una cúpula esquifada, elevada sobre ménsulas, a modo de tejado pluvial, lo que le confiere ascensionalidad y livianidad. Es decir, se trata de una estética ecléctica, que en nada recuerda al mundo árabe.

Como “pabellón completamente original, de estilo azteca” se define al de México en *La*

¹⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, pp. 473 y ss.

¹¹ *La Ilustración Española y Americana* (22-6-1889).

¹² *La Ilustración Española y Americana* (22-6-1889).

¹³ *La Ilustración Española y Americana* (30-6-1889).

*Ilustración Española y Americana*¹⁴. El inmueble fue trazado y construido por dos arquitectos mexicanos: Antonio Anza y Luis Salazar. Se trata de un edificio de hierro y acero, con lo que se logra un aspecto de piedra ennegrecida para muros y cubierta. La ornamentación, en su mayor parte de zinc, era obra del escultor mexicano Jesús Contreras¹⁵, quien obtuvo Medalla de Bronce por dos mármoles. Contreras realizó, además, los bronceos del pabellón, obteniendo por ello Medalla de Plata.

De la importancia que México concedió a su participación en esta Exposición Universal es prueba el que el Parlamento haya aprobado un gasto de un millón de francos para este fin, destinado tanto a la parte material como de representación. Además, es preciso resaltar que ocupaban las instalaciones mexicanas en el Campo de Marte una superficie de 2.154 metros y estaban integradas por dos pabellones laterales y uno principal, cuyas dimensiones eran de 40 x 20 metros¹⁶.

El pabellón principal, según apreciamos a través de las imágenes que nos brinda *La Ilustración Española y Americana*, resalta por su horizontalidad, a la que apoya la articulación de

los paramentos a base de frisos decorados en un primer cuerpo, que sostiene otro horadado por hornacinas que acogen esculturas. El remate, también por medio de bandas o frisos horizontales acentúa la sensación de solidez, de bloque del conjunto. Sin embargo, todo esto se rompe en la portada que se aprecia en la imagen, cuyas escaleras, de gran verticalidad, confieren una ascensionalidad que evoca la de las pirámides precolombinas en que se inspira. Se logra así un interesante efecto dinámico, de contraposición de intenciones y juego óptico.

Los principales productos que México exponía eran: mapas y atlas geográficos y geológicos, objetos de decoración y mobiliario, fotografías, libros, minerales, productos agrícolas, etcétera.

Guatemala, país del que se alaba su prosperidad, participa en la Exposición de París de 1889 con un pabellón realizado por el arquitecto Gridaine, que tal como se destaca "no reproduce un tipo de arquitectura local, indígena, sino que forma un conjunto de agradable aspecto armónico"¹⁷. Según se explica: "a fin de evitar la menor pérdida de terreno, todo el pabellón es de madera, y consta de un cuerpo central bien decorado, con dos grandes miradores de cristal en las terrazas laterales; rodéale un bonito jardín de plantas y flores de país, entre las cuales hay varias de matices delicadísimos, y algunas trepadoras de admirable efecto".

El inmueble, que reproduce en un grabado *La Ilustración Española y Americana*, tal como señala la crónica, no acude a modelos indígenas. Es más un chalecito pintoresco, de volumetría dinámica y tejados de acusada inclinación, que recuerda modelos propios del norte de Europa en su núcleo central. No obstante, las galerías laterales evocan muebles de caña y bambú, atardeceres en la torridez del trópico y modos de vida no europeos.

Con respecto a los productos expuestos, como es habitual en los pabellones americanos, destacan los naturales como la colección de fauna y madera, el tabaco, cochinilla, índigo, etcétera. Junto a ellos, otros de origen in-

¹⁴ *La Ilustración Española y Americana* (22-6-1889).

¹⁵ El escultor mexicano Jesús Contreras gozó de gran prestigio durante esta época. Además de obtener medallas en esta muestra, lograría una de oro en la de París de 1900. En 1893 creó la *Fundación Artística Mexicana*. Desempeñó el cargo de profesor de la Escuela de Bellas Artes y de la de Artes y Oficios de su país. Se trasladó a París, donde murió en 1902. Jesús F. Contreras, que obtuvo Medalla de Honor en el certamen escultórico de la Exposición de 1900, había sido pensionado por el Gobierno mexicano en 1886 cuando era alumno de la Escuela de Bellas Artes, para acudir a Europa. Allí permaneció cuatro años, siendo discípulo de Bartholdi, Hotto y Colibert. La pensión le había sido concedida como premio a la estatua que corona el monumento a Cuauhtémoc en el paseo de La Reforma en México. Tras realizar trabajos escultóricos para la Exposición de París de 1889 y obtener una medalla de plata y una de bronce, fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes y de la de Artes y Oficios. A su iniciativa se debió la Fundación Artística Mexicana, inaugurada en 1893, de la que fue director técnico. Esta sociedad empezó sus trabajos con un capital social de 100.000 pesos y la mayoría de los monumentos mexicanos del momento fueron fundidos en la misma. Contreras organizó también la Sociedad Artística y Literaria de México. Fue regidor, concejal y diputado en el periodo 1893-1897. Representó, en la Exposición de París de 1900, a los estados de Coahuila y Aguas Calientes; siendo además comisionado por el Gobierno del Estado de Puebla para estudiar los reglamentos y organización de las Escuelas de Artes y Oficios. En 1900 le había sido amputado el brazo derecho por prescripción médica, pero continuaba esculpiendo con la izquierda.

¹⁶ *La Ilustración Española y Americana* (15-8-1889).

¹⁷ *La Ilustración Española y Americana* (8-6-1889 y 22-6-1889).

dustrial y una exposición de esculturas en madera y bronce.

La pequeña república de Nicaragua participa en la muestra internacional con "un pabelloncito, que todo inspira por dentro exotismo americano, aunque su construcción se haya ajustada al estilo europeo del Renacimiento"¹⁸. La construcción era obra del arquitecto Esteban Sanvestre, y en su interior albergaba una exposición de maderas, aves tropicales, cacao y minerales.

En realidad, tal como se aprecia en el grabado realizado a partir de fotografía que *La Ilustración Española y Americana* publica¹⁹, estamos ante un edificio ecléctico, de pronunciado tejado pluvial rematado en pináculos y con un juego ilusionista de tinte manierista en las ventanas que rompen las aguas de la cubierta. Todo ello, y dadas las dimensiones, con un regusto pintoresco innegable.

Hay que tener en cuenta que Nicaragua había experimentado desde mediados de siglo un desarrollo basado en la plantación de café, coincidiendo con el establecimiento de la capital en Managua. A partir de los años 70 se refuerza esta capitalidad, con importantes obras: el primer banco del país (1871), alumbrado público de gas (1872), primera oficina telegráfica (1876), primera biblioteca nacional (1881), se edifica el hotel Lupone (1891), se construye la Cámara de Comercio (1882), se construye el ferrocarril Managua-Masaya-Granada (1884-1888), se fundan las escuelas de Derecho, Medicina y Farmacia y el Museo Nacional (1895), la primera arborización ornamental de la ciudad (1899)²⁰ ...En suma, que Nicaragua hace un esfuerzo para que su capital se sume a la corriente modernizadora que en estos años afecta a las grandes urbes hispanoamericanas.

Bolivia es calificada por *La Ilustración Española y Americana* como la república americana más atrasada de las presentes en la Exposición Universal de 1889. De su pabellón se comenta que el trazado se realizó siguiendo el

modelo de las "construcciones modernas del país". En el interior se exhibían productos de la tierra, minerales, muestras zoológicas y antropológicas²¹.

Vemos así cómo la muestra internacional celebrada en París en 1889 servirá de acto de reconocimiento europeo a las nuevas repúblicas, que participarán masivamente. Apreciamos aquí cómo los pabellones de los estados hispanoamericanos no siguen un modelo homogéneo. Algunos se adscriben a las pautas europeas en boga, contratando incluso arquitectos franceses; ya sea acudiendo a modelos eclécticos como en el caso de Argentina o a la utilización de nuevos materiales como el hierro combinado con cristal, en el pabellón chileno. Otros, como ocurre en los pabellones paraguayo, nicaragüense o guatemalteco, acuden a lo pintoresco, en una clara indefinición de identidad. Interesante resulta la apuesta de México por sus arquitectos locales, que aun escogiendo los nuevos materiales como el acero, el hierro o el zinc, se inclinan por el pasado precolombino, lo mismo que Ecuador. Por su parte, El Salvador acude a elementos ornamentales indígenas. Vemos así que la Exposición de 1889 servirá para que las nuevas repúblicas muestren al mundo sus planteamientos estéticos, que parecen buscar una identidad nacional por distintas vías.

En su interior, todos los pabellones hispanoamericanos coincidían al mostrar sus principales recursos, sobre todo naturales; pero también avances tecnológicos para comercializarlos como en el caso de Argentina, que exhibía una gran cámara frigorífica que permitía conservar la carne destinada a la exportación. De esta forma, se demostraba que eran estados dinámicos y en vías de progreso.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

La Ilustración Española y Americana

CALVO TEIXEIRA, Luis: *Exposiciones Universales*. Editorial Labor. Barcelona, 1992.

CASTELO, Leopoldo: "La arquitectura, siglos XIX y XX", en *Gran Enciclopedia de España y América* (tomo IX). Madrid, 1983, pp. 296-297.

¹⁸ *La Ilustración Española y Americana* (22-6-1889).

¹⁹ *La Ilustración Española y Americana* (15-10-1889).

²⁰ FERNÁNDEZ FIGUEROA, Enrique Juan De Dios: *La historia como condicionante de la ordenación del territorio. Nicaragua*. Madrid, 1993, pp. 43-66.

²¹ *La Ilustración Española y Americana* (22-6-1889).

CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX. De la revolución industrial al Racionalismo*. Dossat bolsillo. Madrid, 1984, pp. 34-35.

FERNÁNDEZ FIGUEROA, Enrique Juan De Dios: *La historia como condicionante de la ordenación del territorio. Nicaragua*. Madrid, 1993, pp. 43-66.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, pp. 473-475.

Las Exposiciones Universales. Cátedra de Urbanística I. Curso 1984/85. ETSA de Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Colección Cátedras, número 8. Madrid, 1986.

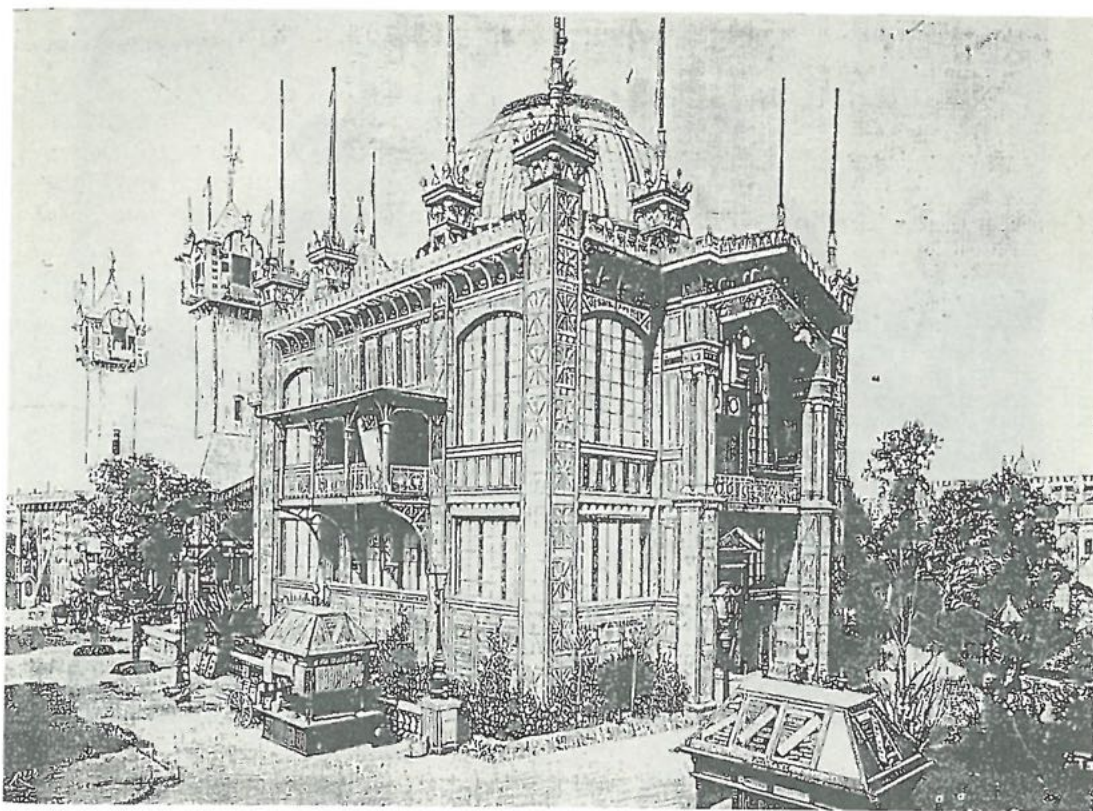


Fig. 1. Pabellón de Chile.

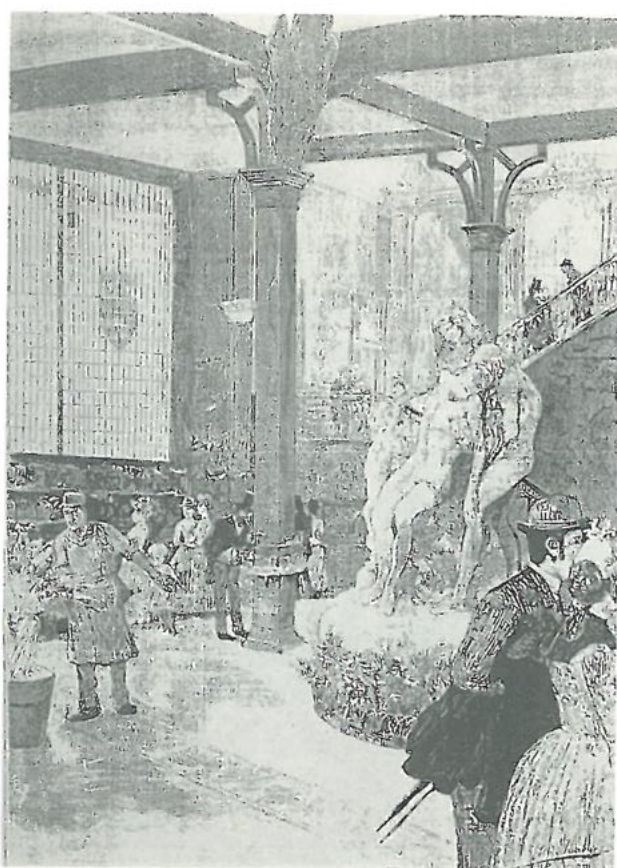


Fig. 2. Pabellón de Chile (interior).

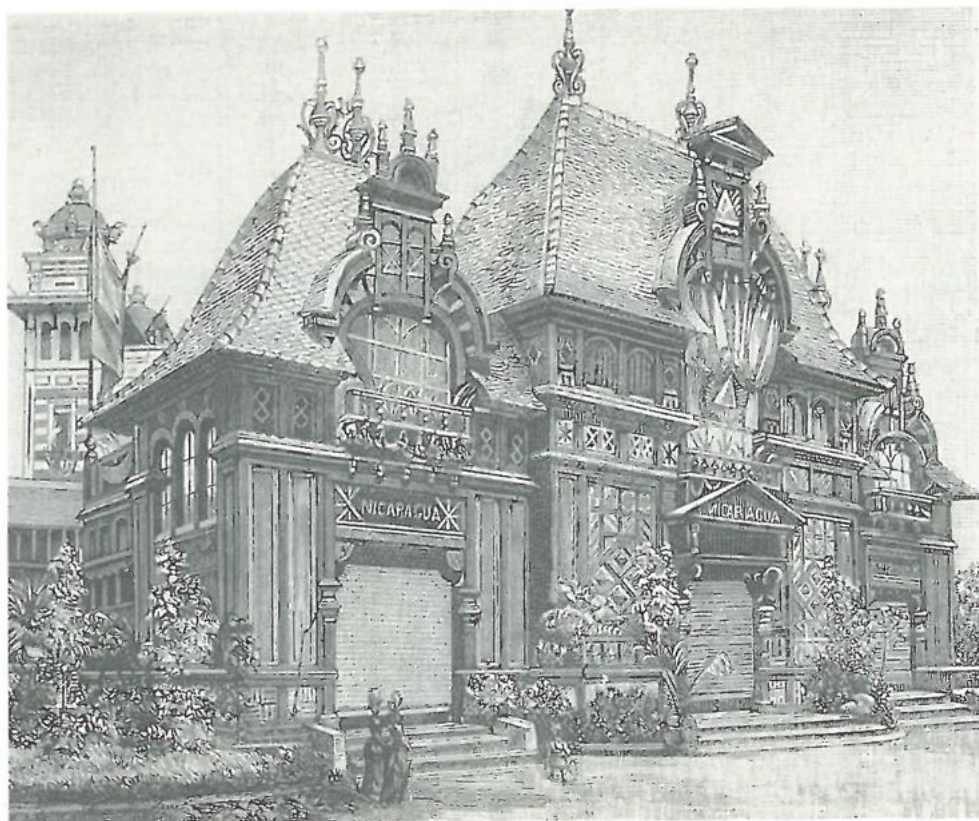


Fig. 3. Pabellón de Nicaragua.



Fig. 4. Pabellón de México.

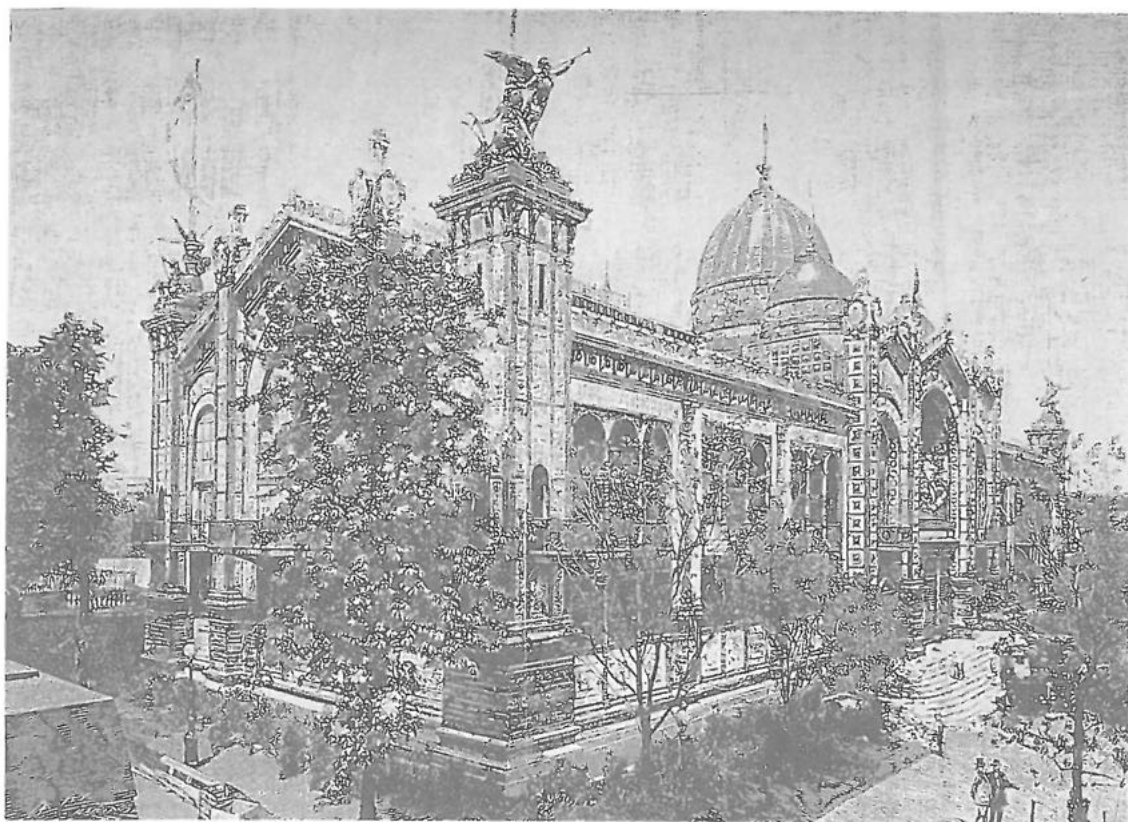


Fig. 5. Pabellón de Argentina.

La Tía Tula: un personaje del 98 en el cine de los 60

MARÍA ISABEL BARRIOS DE JUAN

Universidad de Murcia

ANÁLISIS DE LA NOVELA

Unamuno publicó *La Tía Tula* en 1921 y él mismo aludiría en ocasiones a que el éxito que tuvo se lo debió a los lectores. Tula es retrato de la mujer del XIX, de la mujer-modelo que el tradicionalismo del XIX transmitirá al franquismo en el XX. Tula cumple como arquetipo la mayor parte de ideas del propio Unamuno sobre la mujer y de las mentes más cerradas de esa época y posteriores.

El siglo XIX, pese a sus diversas oleadas revolucionarias y múltiples cambios científicos y tecnológicos, conservará una mentalidad retrógrada en lo que al papel de la mujer se refiere. En el caso de España se une a tal mentalidad general la influencia de la Iglesia Católica y tenemos como resultado un retrato-robot de mujer que la ve como "ángel del hogar", "guirnalda" y, en definitiva, ser sumiso y carente de inteligencia.

Se la quiere coqueta; pero sin excesos. El justo límite que le permite atraer la atención del varón y llegar al culmen de su carrera vital: el matrimonio. De tales pensamientos deriva el que la educación de la mujer consista, (cuando se le da), en una educación de "adorno" impartida por colegios de religiosas como el de Niños Nobles de Nuestra Señora de Loreto, Las Salesas, Las Hijas de Jesús o Las Esclavas de Cristo Rey¹. Tal educación consistía

en mínimas nociones de gramática, geografía, historia, aritmética y francés. Pero era importantísimo el bordado, el baile y la declamación.

No se quería una mujer "marisabidilla" porque ello le restaría atractivo a la hora de cazar marido. Estrella de Riego² cita a Mobe llán de Casafiel, quien en una obra titulada *Rosa la solterona* explica como causa de la soltería de la protagonista el hecho de que tocarse el piano, dibujase, etc.; pero no tuviese excesivas nociones sobre "enseñanzas del hogar" que era lo que le convenía. Todo lo demás servía para ahuyentar maridos.

Las oportunidades que el final del XIX y principios del XX en España ofrecía a la mujer para salir del reducto hogareño y divertirse iban desde las visitas, (a las amistades, a los/as familiares), hasta el teatro o los bailes organizados por diversas instancias sociales desde lo popular hasta la aristocracia. Pero, eso sí, no debía ir sola a ninguna parte siendo soltera. Podía estar abonada al Teatro Real, al Liceo o al Apolo, dejarse ver y observar, (más que atender a lo que ocurriese en el escenario). El teatro, como los paseos dominicales por determinadas zonas de las poblaciones eran un modo de mostrar el status y buscar pareja si no se tenía³.

² *La mujer en el Arte del siglo XIX*, p. 126.

³ Recuérdese (Rosa y Ramiro se hacen novios tras verse en el paseo).

¹ *Historia de las mujeres*, tomo IV, p. 605.

La mujer del 98 y principios del XX ha abandonado el polisón en sus vestidos; pero sigue usando corsé porque el cuerpo femenino ha de tener perfil en S y lucir estrecha cintura y pecho rutilante, aunque, eso sí, sin escotes cuando se va ataviada "de diario".

Seguirá llevando diversas capas de ropa interior y si lleva manga corta se impone que luzca guantes para no enseñar brazos desnudos. Se peinará con altos moños que alarguen su cuello y den la sensación de mayor altura. Será en definitiva un ser mitad hada, mitad virgen que es lo que se espera que sea.

No tendrán mayoría de edad hasta los veinticinco años; pero si es que para tal edad aún no se han casado el estigma de "solterona" les será connatural.

Habrà quizás más represión cuanto más se suba en la escala social. Las campesinas o las mujeres de las clases populares aunque disponiendo de menos "toilettes", (de mañana, té, o soirée), dispondrán de mayor libertad a la hora de asistir a verbenas o a bailes populares.

Unas y otras, sin embargo, saben que, una vez en el hogar su destino es salir de él lo menos posible, traer hijos al mundo, (esperando que sobrevivan a las múltiples enfermedades infantiles, la mala alimentación, falta de higiene, etc.) y llevar luto casi de por vida si se sucedían las defunciones familiares.

La Tula de Unamuno no encajaría en el estereotipo decimonónico de solterona que llega a serlo porque todos los trenes que la llevarían al matrimonio se le han escapado. Tula es, más bien la virgen que, sin dejar de serlo, quiere ser madre. Es la madre por antonomasia salvo en el concebir por el acto amoroso y el dar a luz.

Unamuno nos transmite en el personaje de Tula sus propias ideas sobre la Virgen-madre, protectora de hombres adultos que, sin embargo siguen siendo niños. Tula es la tía soltera de tantas familias españolas; pero es hermana de la madre de familia, no del padre. Esa distinción es muy importante ya que en el contexto familiar, le da, si se quiere, una mayor autoridad. Está más próxima a sus sobrinos que si fuese hermana del padre, es como si, de algún modo, ella hubiese participado en el acto de traerlos al mundo. Además, Tula no depende económicamente de su cuñado.

Unamuno especifica que ella y Rosa, al morir los padres de ambas habían quedado herederas de unas buenas ventas que les permitían vivir sin agobios. Es Ramiro el que viene un tanto de prestado en esa casa que no es la suya. Es toda la familia la que ha de adaptarse a esa voluntad sin fisuras que representa Tula.

Lo mismo que Unamuno, según Amando de Miguel⁴ era una especie de "clérigo secular, un pastor de una secta puritana a la que sólo él pertenecía y, que no pretendía, reunir prosélitos", Tula también ejerce una mezcla de sacerdocio dedicado a la diosa maternidad, a la maternidad sin participación del hombre. Es Diosa-madre sólo a falta de fecundación porque desprecia en el hombre su instinto sexual. Sólo lo considera un semental, en definitiva, un ser brutal.

Ella, creyéndose absoluta manifestación de la pureza, se convierte en un ser reprimido incapaz de darse realmente, tan perfecta, que no puede amar las imperfecciones de los demás.

Tula dirige el inicio de las relaciones entre Rosa y Ramiro ejerciendo de carabina y a la par de Celestina. Tiene claro que el matrimonio es una de las opciones "profesionales" de la mujer, (la otra es el convento). Llegará el matrimonio de Rosa y Ramiro, llegarán los hijos de ambos. Rosa, de delicada salud apenas podrá ejercer de madre; pero ahí está Tula, la fuerte frente a los débiles.

A la muerte de Rosa, Tula ya podrá ejercer en plenitud de diosa-madre, la vida de todos estará en sus manos. Pero una diosa no puede acceder a los primarios deseos carnales de Ramiro, ella está por encima de esas bajas pasiones. Aunque se queme por dentro, demostrará ser de hielo. Provocará que Ramiro seduzca a la criada, la deje embarazada y sea obligado por la propia Tula a casarse con ella. Tula, que podría haber sido esposa, coloca en ese puesto a otra, otra que es todavía más débil que Rosa porque une a su débil constitución el tremendo complejo de seguir siendo la criada aunque ya sea la señora de la casa.

El nuevo ser que nazca, será otro hijo más para esta Madre-Tierra que todo lo abarca con su dominio.

⁴ *El sexo de nuestros abuelos*, p. 160.

Tula es, (como le confiesa a su director espiritual cuando éste le dice que no se engañe a sí misma), un armiño que por no mancharse de lodo deja que se hundan en él aquéllos a quienes ella debería haber salvado.

Descubrirá sus sentimientos más profundos y siempre ocultos ante un Ramiro moribundo. Lo lanzó a los brazos de Rosa primero y de Rosario después por su miedo a los hombres, a todos los hombres, en los que sólo veía al bruto.

Tratará de inculcar a sus sobrinas sus mismas ideas, las querrá madres; pero castas, cumpliendo con el oficio de mujer sin salir demasiado de sí mismas ni de casa.

Ella, en sus últimos momentos se confesará a la hija de Rosario que la va a suceder como otra "Tula" tía-madre mientras juega con su vieja muñeca y como hablando sólo para sí, dirá: "Muñecos todos...". Ella había sido la madre que convirtió en muñecos a cuantos estaban a su alrededor.

LA TULA CINEMATOGRAFICA

Miguel Picazo realizó una película que responde a los parámetros del Nuevo Cine español surgido tras las Conversaciones de Salamanca. Aunque, Fernando Méndez Leite (padre)⁵ no debía haber cambiado el tiempo en el que se sitúa la película transplantándola a los años 60 de este siglo, lo cierto es que ésta tuvo mucho éxito porque reflejaba perfectamente el ambiente represivo de una ciudad provinciana de la época.

La película supone, (y el mismo Méndez Leite así lo reconoce), una de las mejores actuaciones de su protagonista, Aurora Bautista. Tras papeles de mujer fuerte de la Historia: Agustina de Aragón o Juana de Castilla, (en "Locura de Amor") o de frívola arrepentida como la Currita de "Pequeñeces", la actriz vuelve a ser mujer fuerte; pero variadas las circunstancias históricas, temporales y personales.

La película se inicia, (sobre los títulos de crédito⁶) con un entierro: el de Rosa. La pe-

queña Tulita, toda de negro, porta una corona de flores para su madre muerta. Muerte y luto será lo primero que nos muestre el film en un ambiente que ya empieza oprimiéndonos.

Tula entra en escena organizando la vida de la familia tras el entierro de su hermana. Es el alma de la casa frente a un cuñado desmantelado por la pena y la falta de decisión. La Tula de Picazo es tía y madre; pero es, sobre todo manipuladora. Su pureza esconde una sensualidad que amenaza con desbordarse a la menor pérdida de autodominio. Es cálida, casi diría tórrida, pero frente a una Ana Ozores que se dejará llevar por ese calor para poder sentir una pasión, Tula se flagela por dentro y no cede ante su propio yo que le reclama alguna vivencia de la carne. Rechazará compulsivamente el asedio de Ramiro, aunque luego en la soledad de su cuarto, se mire al espejo y éste le refleje la imagen de un ser lleno de vida que desea ser amado; pero que se niega a "mancharse".

Se rodeará de un círculo opresivo, de cerrazón absoluta donde ha de ser blanco y puro, (como el traje de Primera Comuni3n de Tulita).

Su confesor no será en el film un anciano sacerdote como el de la novela. El papel que realiza José María Prada es de los mejores de su carrera, todo lleno de intensidad y matices. Nos muestra a uno de aquellos curas-progres que transmitían a sus feligreses una religi3n post-conciliar menos hipócrita y más real. Le grita a Tula verdades como puños. Esas verdades que Tula quiere esconder: que es una mujer toda fuego; pero se muestra como si en vez de sangre tuviese en las venas agua helada.

Carlos Estrada es un Ramiro de los 60; pero igual de débil que el de Unamuno. Es el niño que llora en plena noche aunque no deje dormir a nadie. Ha de obtener lo que quiere de Tula y al no conseguirlo lo habrá de buscar en otra parte.

Tula tratará que toda la familia respire nuevos aires yéndose al campo a casa de unos familiares. Aquel campo parece permitirle una cierta paz; pero en contacto con la naturaleza tan viva, también sus instintos revivirán.

⁵ *Historia del Cine Español*. T. II, p. 671.

⁶ *La Tía Tula* (1964). Director: Miguel Picazo. Guionistas: José Miguel Hernán, Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero, Miguel Picazo. Fotografía: Juan Julio Baena. Música: Anto-

nio Pérez Olea. Intérpretes: Aurora Bautista, Carlos Estrada, Mari Loli Cobo, Carlos Sánchez, Enriqueta Carballeira. Producción: Eco Film, Surco Films. Duración: 114 min.

La escena del río no tiene desperdicio en cuanto a erotismo. Tula es una señorita de provincias que quiere mantener blanca su piel, (aunque ya hacía años que Coco Chanel había puesto de moda el bronceado); pero se coloca unas gafas de sol y se llena de colonia poniendo en cada gesto un mucho de sensualidad. Hay barroquismo en detalles como el fino pañuelito de encaje que se coloca sobre las rodillas. Toda ella se protege del sol casi protegiéndose de esa vida que corre a borbotones en el agua donde juegan Ramiro, los niños y la prima Juani. Juani (interpretada por Enriqueta Carballeira) representa la mujer del pueblo con menos cortapisas y convenciones sociales que la burguesita que representa Tula. Juani es una naturaleza viva. Cuando conoce a Ramiro se queda deslumbrada con él y al verlo en el río todo su calor interior se une al del ambiente y por ello se baña. Estará así cerca del hombre que desea y entre juego y juego ambos se acercarán mientras Tula parece no enterarse de nada. Ramiro captará esa manera más simple de entender la vida que ella tiene y en las tranquilas siestas de la enorme casa campesina, saciará sus instintos.

A la vuelta de las vacaciones una de las amigas de Tula celebra su despedida de soltera. Picazo nos muestra todo un escaparate de las típicas solteras provincianas a la moda de los primeros 60: faldas estrechas, twin-set, collar de perlas. Todas ellas son como un grupo de palomas en celo; pero sólo una tiene novio y está próxima a casarse. Juegan a compartir sus sueños, se emborrachan un poquito, lo justo para perder las formas. Pero una de ellas, (papel interpretado por Julia G. Caba) sí que coge un buen punto de melopea y le habla a Tula con la sinceridad de los borrachos diciéndole que ambas están a punto de perder el tren que las convierte en mujeres casadas. La escena de la borrachera es todo un alarde de Picazo en la ruptura de buenas formas. Se supone que las señoritas-bien nunca pierden la compostura; pero es tal la hipocresía en la que viven que alguna vez han de dejarse ir y el alcohol ayuda.

Ramiro deja embarazada a la prima Juani y el padre de esta acude a la ciudad a que se arregle el entuerto: Ramiro tendrá que casarse con la chica. Tula ve cómo se cumplen las palabras de su amiga cuando ya casados, Ra-

miro, Juani y los niños se van en un tren a otro lugar; Tula los despide en la estación y sólo se le ocurre decirle a Ramiro que no olvide volver para Todos los Santos a que los niños vean a su madre. Es "su tren", que se va y otra alusión necrófila al final de la película como necrófilas eran las escenas del inicio. No es otra cosa que una muestra de la España negra que parecía ser sólo la de Solana; pero que existía también en los 60.

CONCLUYENDO

Unamuno se encuentra en la generación del 98; pero su personaje, Tula tiene bastante que ver con el prototipo de mujer que proponía en 1896 Pilar S. Juan⁷. Se trataba de una mujer-ángel del hogar con el elevado cargo de ejercer de esposa y madre. Es un personaje encerrado en sí que no quiere saber quién es ni lo que siente por no salirse del marco en el que se supone que debe estar. Transmite a todas sus sobrinas sus propios esquemas para que todas sigan en la misma línea que una mujer "de orden" nunca debe traspasar. En tal sentido la Tula de Picazo es más avanzada que la del rector de Salamanca. También responde al esquema franquista que la Sección Femenina transmitía en escuelas, Institutos, campamentos y Servicio Social; la mujer sumisa católica, que no se educa ya con los hombres⁸ y que trae al mundo y educa a nuevos patriotas.

Pero Tula es algo más, no quiere dejarse llevar por sus instintos; pero los tiene y la película nos muestra que lucha fuertemente contra ellos. Hasta su confesor le muestra que esa lucha no la llevará a nada bueno. Ese cura joven y moderno es un José María Prada que en aquellos oscuros y cerrados años ya había mostrado públicamente su homosexualidad. Es un acto muy valiente el que realiza Picazo al darle el papel de sacerdote. Se enfrenta así a la hipocresía reinante que obligaba a practicar a escondidas rodeándolo de un halo de morbosidad lo que a la luz hubiese sido simplemente una opción de vida.

⁷ Citada en COSTA RICO, Antón; "Guirnalda de la Historia". La construcción cultural y social del género femenino en la escuela del franquismo.

⁸ Una ley de 1938 había prohibido la coeducación por considerarla un camino hacia el pecado.

El vestuario de Tula y sus amigas ya he mencionado que es de los 60; pero no la moda avanzadísima que ya llegaba de Gran Bretaña. No aparecen minifaldas, ni tirantes, ni transparencias: justa medida en las faldas, peinados que casi hubiesen encajado en el siglo XIX, moda atávica y si se me permite cursi. Mientras, ya existía el biquini, las parejas iban al campo en Vespa, (y, hay una escena que lo refleja), las mujeres fumaban y existían los guateques.

Picazo es más del 98 que Unamuno porque al mostrar una España cerrada y provinciana que aún hace guardar largos lutos a los niños y enseña a las niñas a ser sólo suaves y dulces, está mostrando una realidad que choca con la de un mundo en avance. Muestra lo que no le gusta porque quiere que ese oscurantismo, (que la mayor parte del público sentía en sus carnes), sea sustituido por un mundo menos cínico, con verdad en vez de doble moral; en definitiva, acorde con los tiempos.

Tula se nos mostrará en esa última escena de la estación como la solterona que pierde su tren hacia el matrimonio; pero ese tren que se aleja es como un guiño del director a todo el país. Quiere decir: que España no pierda también el tren.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, Rafael; *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Edic. Temas de Hoy, Madrid, 1996.

AGULLÓ DÍAZ, M. C.; "Mujeres para Dios, para la Patria y para el hogar. La educación de la mujer en los años 40", en *Mujer y Educación en España, 1868-1975*. Sociedad Española de Historia de la Educa-

ción. Departamento de Teoría e Historia da Educación da Universidade de Santiago, 1990, pp. 17-26.

ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P.; *Historia de las Mujeres: una historia propia*. Crítica, Barcelona, 1991. Vol. II.

CEBOLLADA, Pascual y RUBIO GIL, Luis; *Enciclopedia del Cine Español. Cronología*. (II vols.) Edic. del Serbol, Barcelona, 1996.

COSTA RICO, Antón; *Guimaldas de la Historia. La construcción cultural y social del género femenino en la escuela del franquismo en Mujer y Educación en España 1868-1975*, pp. 112-119.

DIEGO, Estrella de; *La mujer y la pintura del siglo XIX español*. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987.

DUBY, Georges y PERROT, Michelle; *Historia de las mujeres. Siglo XIX*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.

ESLAVA GALÁN, Juan; *Coitus Interruptus. La represión sexual y sus heroicos alivios en la España franquista*. Planeta, Barcelona, 1997.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando; *Historia del Cine Español*. Rialp, Madrid, 1965. II vols.

MIGUEL, Amando de; *El sexo de nuestros abuelos*. Espasa, Madrid, 1998.

TORRES, Augusto M.; *Diccionario del Cine Español*. Espasa, Madrid, 1994.

TORRES, Rafael; *La vida amorosa en tiempos de Franco*. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996.

UNAMUNO, Miguel de; *La Tía Tula*. Introducción de Anna Caballé. Espasa Calpe, Colec. Austral, Madrid, 1995.

V.V.A.A.; *Historia del Cine Español*. Cátedra-Signo e Imagen, Madrid, 1995.

V.V.A.A.; *España fin de siglo. 1898*. Fundación la Caixa, Barcelona, 1998.

V.V.A.A.; *Gran Historia Ilustrada del Cine*. Edit. Sarpe, Madrid, 1984.

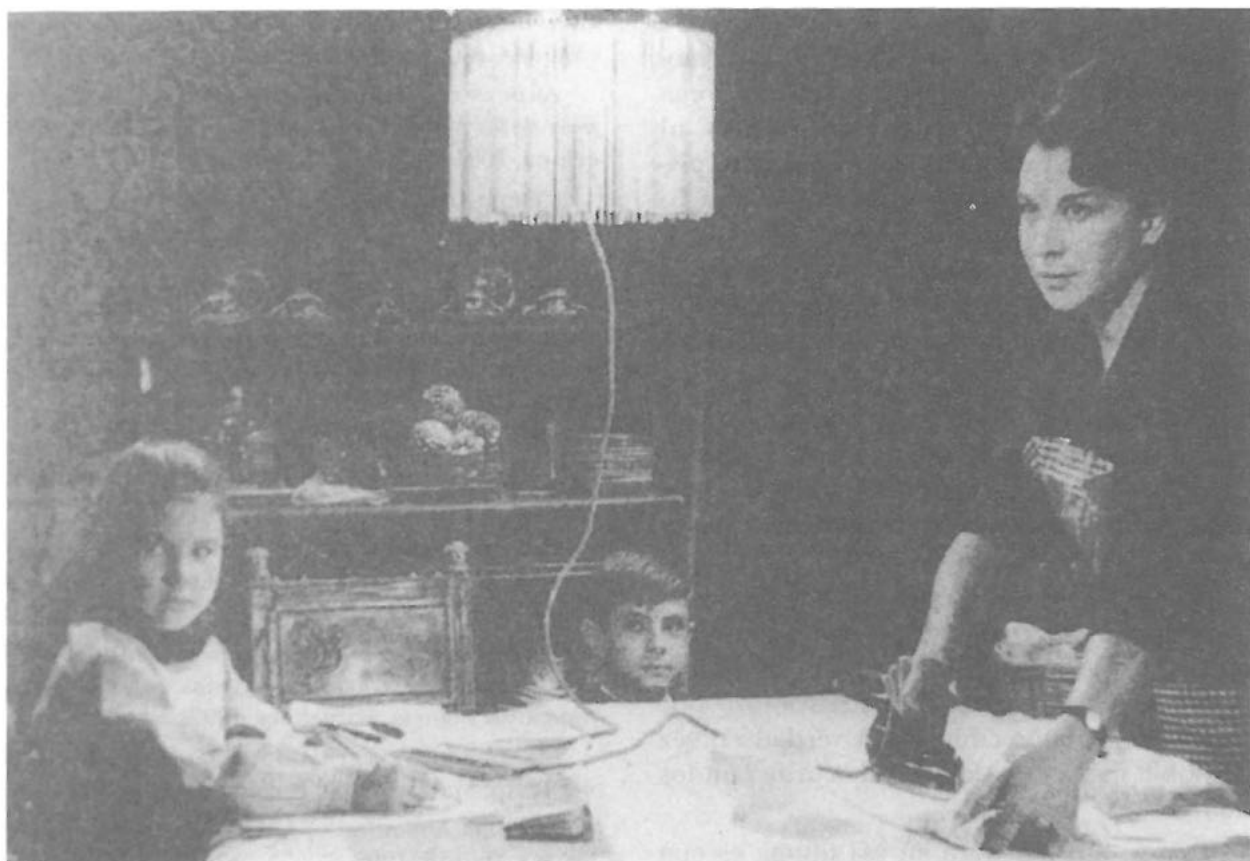


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

Influencia del Krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza en la estética del 98

JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ

En lo que venimos llamando arte de fin de siglo, se produce la confluencia de experiencias artísticas y modas estéticas que parecen responder al concepto de aceleración de la historia por su cantidad, su intensidad y la concentración en un período tan corto de tiempo. El positivismo, el materialismo, la cuestión social, el racionalismo, el idealismo simbolista, el anarquismo, la fe absoluta en la ciencia, todo aquel hervidero del pensamiento europeo tuvo su reflejo en el ámbito español, que en aquellos momentos interseculares, catalizado por el impulso que venía del otro lado de los Pirineos, vivía uno de los momentos más intelectualmente activos de su historia.

Muchos fueron los factores, las ideas y las corrientes de pensamiento, que contribuyeron a la constitución del universo estético que, al acabar el siglo, iban a encontrar los hombres de la generación del 98, empeñados en reinventar el mundo, o cuando menos, reinventar su patria. No se trata ahora sin embargo, de estudiar estas múltiples corrientes desarrolladas en Europa a lo largo de cien años, sino de conocer hasta qué punto el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza influyeron sobre los noventayochistas o tuvieron relación con ellos.

El fenómeno krausista está vinculado, como a tantas otras cosas, al nacimiento de la Universidad de Madrid en 1837, improvisada, como dice López-Morillas, "con los pocos enseres, no del todo inservibles, que se traen de

la caduca Universidad de Alcalá". Poco después, en 1843, Pedro Gómez de la Serna, ministro de la Gobernación, nombra a Julián Sanz del Río (1814-1869) profesor interino de filosofía en la Universidad Central, "bajo condición expresa de que el así nombrado pase dos años en Alemania perfeccionando en las «principales escuelas» sus conocimientos filosóficos". El objetivo no era otro que improvisar, para la nueva y flamante Universidad, un cuerpo de profesores encargados, al mismo tiempo que de formar a la juventud universitaria, de preparar a los futuros catedráticos.

Al parecer, antes de su viaje a Alemania, sus conocimientos filosóficos no debían de ser excesivos; sin embargo, había leído el libro *Cours de Droit naturel* (1837) obra del jurista alemán, establecido en Bruselas, Heinrich Ahrens que en Gotinga había estudiado bajo la dirección del filósofo Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), circunstancia que le impulsó, en el verano de 1843 a visitar a Ahrens. A raíz de las conversaciones que mantuvo con este personaje, Sanz del Río se forjó el firme propósito de consagrarse por entero al estudio de la filosofía krausista, demostrando, a partir de entonces una absoluta indiferencia por toda doctrina no emanada del pensador alemán Karl Krause. El profesor español continuará sus estudios en Heidelberg con dos destacados discípulos de Krause, Hermann von Leohardi y Karl David August Röder hasta fines de 1844. A su vuelta a España se dedicó, du-

rante diez años a elaborar y sistematizar la filosofía krausista, para reintegrarse al trabajo académico a partir de 1854. Desde este momento, su influencia fue extraordinaria, porque, por primera vez, se suscitaban en Madrid concepciones ideológicas y de método, acordes a los nuevos tiempos y en la línea del pensamiento europeo. Aquello equivalía a disponer de las bases para acabar con la España del atraso y de la incultura, con las creencias tradicionales, obsoletas e inútiles para entrar en el amanecer del siglo XX, y con la atrofia espiritual reinante. Así, entusiasmados por aquella nueva forma de concebir la enseñanza, el mundo y la vida, surgirá la primera generación de krausistas españoles.

Esta filosofía del "racionalismo armónico" ejerció una incontestable fascinación sobre los intelectuales españoles, atrayendo a sus filas a figuras tan destacadas como Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo Azcárate, Nicolás Salmerón o Joaquín Costa¹.

En su obra *Ideal de la Humanidad para la vida* (1860), que no es otra cosa que la traducción, ordenación y adición de algunos resúmenes y consideraciones, del libro de Krause *Urbild der Menschheit* de 1811, incluye Julián Sanz del Río un buen número de pensamientos sobre estética.

Para el krausismo, que tiene un fondo panteísta, la obra de arte es el reflejo de la belleza infinita, la revelación de la divinidad entre los hombres —algo parecido a lo que Unamuno verá en el Cristo de Velázquez— y ve en la experiencia estética la esperanza de que la humanidad viva un día en la total armonía entre sus facultades y su relación plena con Dios. La belleza no es otra cosa que la semejanza divina de la naturaleza y de todos los seres infinitos y es a través de la fantasía religiosa, mediante la contemplación de Dios y del mundo de las ideas, como se predispone el espíritu para disfrutar de la belleza. Es por esa razón por la que cualquier elevación religiosa de la humanidad entraña inevitablemente un renacimiento de las bellas artes.

Distingue el profesor español, siguiendo a Krause, tres formas de manifestación artística. Las *Artes fundamentales*, a las que considera artes internas, son las artes aplicadas a desarrollar las fuerzas vivas de la naturaleza, las que estudian sus artes físicas, como la medicina, la química, etc., lo que demuestra otra faceta del pensamiento estético krausista, cual es la íntima relación entre la ciencia y el arte. Las *Bellas Artes*, son aquellas que imprimen en el mundo sensible la idea del espíritu y corresponden a lo bello ideal. Todas ellas, la estatuaría, la pintura, la música, la coreografía, nacen de una fuente común en la poesía original del espíritu, que es la esencia del genio, y encuentran su asunto inmediato y su carácter en la vida del pueblo en que nacen y florecen, lo cual nos remite al unamuniano concepto de la "intrahistoria". Por último, las *Artes armónicas* juntan la intimidad de la vida con la expresión de la belleza, y son las que pueden favorecer la perfección de la humanidad mediante la formación de una sociedad científica y artística; señala entre ellas la construcción civil, el cultivo de las plantas, etc.

Pero la cuestión más importante que aborda la estética krausista es la de la *función social del arte*. Todas las artes nacen de una fuente común y están llamadas a realizar una efectiva armonía artístico-social; partidario a ultranza del asociacionismo, Krause afirma que el arte llama a los hombres a una asociación fundamental, tan extensa como la idea misma del arte, una asociación que, partiendo de cada género artístico, vaya ascendiendo a sociedades superiores, la suprema sociedad artística total, la cual, unida a la suprema sociedad científica, cumplirá la armonía de la ciencia y el arte que habrá de ratificar el triunfo de la humanidad en la tierra. Mirando al porvenir, los artistas deben considerarse constituyentes de una familia humana que camina hacia un destino social, el arte como edificación de la belleza. Para ello, han de franquear los límites que les imponen las escuelas, los pueblos o los estados, eligiendo para vivir el país donde florece su arte preferido, comunicándose libremente y constituyendo una familia supranacional.

Aunque tiene sus raíces en el idealismo alemán, el krausismo también hace alguna concesión al determinismo de Taine, afirmando

¹ El libro de Ahrens, *Cours de Droit naturel*, fue traducido al castellano en 1841 por Ruperto Navarro Zamora, íntimo amigo y condiscípulo de Sanz del Río. Cfr., LÓPEZ-MORILLAS, J. L.: *El krausismo español*, Méjico, 1980, pp. 21 a 30; DÍAZ, Elías: *La filosofía social del krausismo español*, Valencia, 1983, pp. 15 a 26.

que en los caracteres artísticos de los pueblos no sólo influye la disposición interior, el genio, sino también el clima y las demás circunstancias naturales. Pero más importante que la influencia del cielo que vio nacer al artista, es que este encuentre expedito su camino, que reciba la educación que le permita descubrir su genio.

“Las llamadas academias de artes, necesarias y laudables como son bajo otros aspectos, nunca suplen la falta de las escuelas libres, que en la inmediata comunicación y como con natural calor animadas, se forman alrededor de maestros hábiles [...]. Sólo el educado en el trato familiar del maestro que ha elegido y al que ama, porque su estilo congenia con el suyo propio, puede sacar, visitando con él academias y museos, el fruto esencial y por otros medios inasequible que prestan estos institutos”.

Estos conceptos de las escuelas libres y de la existencia de grandes maestros en torno a quienes formar escuelas, que Krause considera imprescindibles, se convertirá en un concepto esencial para los institucionalistas, en su intento de formar a las futuras clases dirigentes del país.

Por último, hay un tema de gran interés en las especulaciones estéticas del krausismo, como es el de las relaciones entre el artista —y el científico— y el Estado. Este atiende a aquellos bajo la perspectiva exterior, no íntima, de la política, con lo cual interrumpe con frecuencia el desarrollo espontáneo de la sociedad científica y artística, cuyos objetivos son interiores, limitando la independencia de estas actividades y distrayendo a sus ejecutores hacia intereses ajenos, pervirtiéndolos en algunas ocasiones. “El Estado, no buscando, y no pudiendo buscar, en la ciencia y el arte más que la relación condicional y la temporal, seca de raíz la idealidad en estas sociedades, con lo cual además se daña el Estado a sí mismo, privándose de la fuerza interna que la ciencia y el arte, constituidos como sociedades fundamentales al lado del Derecho y del Estado, darían a este su fin propio: la *sanción moral* de las leyes”².

² KRAUSE, K. y SANZ DEL RÍO, J.: *Ideal de la Humanidad para la vida*, Barcelona, Orbis, 1985, pp. 80-86 a 89-132 a 134-154 a 163. Sobre la estética krausista cfr., LÓPEZ-MORILLAS, Juan: *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, 1973; KRAUSE, K.: *Compendio de estética*, Madrid, 1883.

Aquellas teorías panenteístas del “Todo en Dios”, aquella corriente filosófica que tenía mucho de religión, que se afirmaba racionalista, no podía verse libre de los ataques de los tradicionalistas y de los antiliberales de la agnizante monarquía isabelina, que culminaría con la destitución de numerosos catedráticos, por parte del ministro Orovio en 1867, entre ellos Sanz del Río. Sin embargo, la revolución de 1868, iniciando el quinquenio liberal, responderá a los catedráticos en sus puestos, y este período de tolerancia propiciará la cohesión de los jóvenes krausistas, Giner, Azcárate, Salmerón, etc. Al producirse la Restauración en 1874, se renovarán los ataques a aquellos intelectuales, pero encontrándoles preparados, se producirá la segunda fase del krausismo español, la llamada generación “institucionista”. De nuevo Orovio tratará de restringir la libertad de cátedra que se había instaurado en la Universidad en 1868, restableciendo por decreto la enseñanza del dogma católico y prohibiendo cualquier magisterio que atacase a la monarquía constitucional o al régimen político establecido. Esta actividad daría lugar a la “cuestión universitaria”, por la que algunos catedráticos que se opusieron a la aplicación del decreto serían apartados de sus cátedras, mientras otros muchos renunciarían a sus cargos, entre ellos Giner y Castelar a los que pronto seguirían Salmerón, Azcárate y Montero Ríos. Ocurrían estos acontecimientos en 1875, y el 29 de octubre de 1876, nacía en Madrid la Institución Libre de Enseñanza en la que, con Giner de los Ríos a la cabeza, se integraban los dimitidos profesores universitarios, Azcárate, Salmerón, Cossío, Costa, Simarro... A partir de este momento la Institución se convirtió en el más fecundo foco cultural del país, a través de nuevas y progresivas organizaciones como el Museo Pedagógico Nacional, la Escuela Superior de Magisterio, la Junta para Ampliación de Estudios, el Instituto-Escuela y la Residencia de Estudiantes³.

La fase “institucionista” dirigida por Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, aunque emanada del krausismo, pre-

³ Cfr., CACHO VIU, Vicente: *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1963; LUZURIAGA, Lorenzo: *La Institución Libre de Enseñanza y la educación en España*, Buenos Aires, 1957.

senta algunas sustanciales diferencias con la filosofía propagada por Julián Sanz del Río, fundamentalmente en la aplicación de la reforma educativa a una tarea de regeneración nacional, buscando por los caminos de España las raíces de su patria, al objeto de redimir-la y devolverla a su destino. En este sentido, la figura de Giner y su Institución se convierten en un antecedente imprescindible para los hombres del 98.

La estética y las artes figurativas tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de la Institución desde sus orígenes, siendo su punto de partida el *Compendio de Estética* de Karl Krause traducido por Francisco Giner, obra en la que se estudia el concepto de la Estética como ciencia filosófica de lo bello y del bello arte, y que distingue dos formas de belleza, la que existe en la Naturaleza, y la de las obras artísticas que produce el espíritu genial y creador del hombre. Estudia también la belleza en su concepto objetivo, pero también subjetivo en relación al hombre como ser que la percibe. Ahora bien, reconociendo que es Dios el Ser todo y orgánico de la Esencia, la belleza no será sino la imagen de la Divinidad, pero aunque se habla de una religión de la belleza y de la belleza en la religión, no hay que confundir a Dios con la belleza, ni a la religión con el arte. Conforme a la filosofía alemana de la época, distingue lo sublime como un todo sustantivo superior a cualquier otro objeto esencial, encontrando en Dios lo sublime, absoluto e infinito.

Respecto a la Naturaleza, considera Krause que no bastaría con definirla como el bello ser que se manifiesta a nuestros sentidos, sino que habría que estudiar la belleza de cada uno de sus atributos y procesos, sus manifestaciones estéticas como las montañas, el mar y las aguas, las piedras, rocas y cristales, la atmósfera y sus meteoros, las estaciones, las horas, los días y las noches, los volcanes, etc. Enseguida se verá hasta que punto influyeron estas ideas en los institucionistas.

Tratando del hombre y su arte, la región íntima en la cual aparece la belleza artística, es el mundo de la fantasía, donde despliega libremente su capacidad poética, es decir, creativa. La esfera de la fantasía es un mundo interior-corpóreo, que determina sus obras en for-

ma de espacio, tiempo y movimiento, y que al trasladarse al exterior se expresa en sistemas como la pintura que representa la belleza del universo sensible en la perspectiva de la luz y de la forma en el espacio, o como la escultura, arte de la figura en el espacio, que se dirige a la vista y secundariamente al tacto, y cuyo objetivo fundamental es la belleza de la figura en reposo. El asunto capital de la *plástica*, como llama Krause a la escultura, es la belleza permanente del cuerpo humano, cuyos elementos no pueden ser apreciados sino cuando aparecen ordenados en un todo, es decir en el desnudo. La posición, el movimiento y la expresión, deben estar supeditados a la belleza de la figura, así como la mímica, y, recordando a Lessing, señala que nunca ha de sobrepasarse la severa medida que exigen la belleza física y la dignidad moral. El género y modo de producirse la manifestación estética dará lugar al *estilo* y la *manera*, que vendrán a su vez condicionados por las distintas épocas, los caracteres nacionales y el genio individual.

Este *Compendio de Estética*⁴, ahora sintetizado, fue publicado en 1837, es decir cinco años después de la muerte de Krause, y a pesar de la feroz crítica de Menéndez Pelayo, tuvo una enorme influencia en España a partir de su traducción al castellano por Giner, que encontraba en aquella obra "una amplitud de concepción y una transcendencia de doctrina" nunca vistas hasta entonces. Por el contrario, don Marcelino, que consideraba a Krause un pensador de tercero o cuarto orden, veía en el *Compendio* poco más que un prontuario en el que "la vulgaridad de los conceptos generales está ampliamente compensada en Krause por la extraña originalidad de los detalles empapados siempre en cierto nebuloso misticismo"⁵.

En cualquier caso, este texto se convertiría en obra de obligada consulta para cuantos trataron de ocuparse de cuestiones de estética en España al tiempo de convertirse, con su filosofía panteísta, en una fuente de ideas y estímulos para Giner y los institucionistas. En 1871,

⁴ Vid., KRAUSE, K.: *Compendio de Estética*, Madrid, V. Suárez, 1883.

⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*, 1974, pp. 261 y 265.

dentro de sus estudios sobre *Arte y Literatura*, incluía un trabajo sobre *El arte y las artes*, en el que recopilaba, reunidas y algo más elaboradas en algunos conceptos, las ideas estéticas de Krause, y acababa haciendo una síntesis en la que reafirmaba la importancia de la belleza en todos los órdenes de la vida.

“Sea el hombre fiel a esta vocación de lo alto, en todas sus relaciones, consigo mismo, con todos los seres del mundo, con Dios, y la belleza florecerá en su vida y sus obras, complaciendo su ánimo en esa grata emoción que, si para el espíritu frívolo constituye un goce efímero y sensual, para el sano y cultivado es uno de los más profundos y serios elementos de la educación racional humana”⁶.

Ahora bien, no hay que caer en el error de pensar que fueron éstas las únicas ideas estéticas conocidas por Giner y sus compañeros. El 28 de marzo de 1878 pronunciaba una conferencia, “Estética con aplicación a las Bellas Artes”, que sería reproducida en *El Globo* entre abril y junio de ese mismo año, cuya más importante aportación era el análisis del origen y las motivaciones del arte estético a través de las teorías de diferentes autores. Para unos, a la cabeza de los cuales sitúa a Kant, el origen del arte estético se encuentra en la tendencia al juego, por no ser aquel otra cosa que el grado superior de ese juego, en tanto que, para otros, dicho origen es consecuencia de la búsqueda de otras necesidades que implica el deseo de que ese producto de la vida espiritual sea bello. A su vez la tendencia kantiana se divide en dos ramas representadas por Schiller y por Froebel; para el primero la belleza y el arte no son sino un juego, mientras que, para Froebel, el concepto del juego expresa el movimiento armonioso en que el espíritu exuberante rebosa fuera del cauce de las necesidades inmediatas, implicando en estas teorías a Vischer y a Spencer que “vio en el juego la satisfacción de un excedente de movilidad muscular y de una necesidad Estética, todo a la vez” y para quien el arte es la más sublime de cuantas inutilidades pueden ocupar el alma humana. En la misma dirección de la escuela positivista, Spencer acepta, al igual que Proud-

hon, que el arte no aparece sino cuando están cumplidas todas las necesidades; sin embargo, se enfrenta al positivismo al no conceder al arte finalidad alguna, mientras que para los seguidores de Comte, el arte tiene una finalidad no en sí mismo, porque es frívolo, sino como vehículo de ideas. Para Spencer, el alma no necesita de lo bello, ya que no puede ser necesario lo inútil, y por ello el arte es lo absurdo y lo irracional. Por el contrario, para los positivistas, cuyas ideas reaccionan contra Baumgartner, padre de la estética, el arte tenía un papel docente o moralizador. Así, frente al arte inútil de Spencer, que daría lugar a las teorías del arte por el arte, estaría el arte intrínsecamente inútil, pero útil por aquello que engendra de Proudhon, argumento justificador del arte docente.

Este debate sobre la función del arte, fue recogido por los hombres del 98 que, como Maeztu y Unamuno reaccionaron airadamente frente a las ideas del arte por el arte, siendo también importante en el propio Unamuno la influencia de Spencer como demuestra en su artículo “Estética montesina”.

Por su parte, Giner, confirmando su apertura a todas las tendencias, comprendió la contradicción entre Krause y Proudhon, asumiendo con entusiasmo la idea del arte como elemento docente y estimulador de todas las facultades del espíritu⁷.

Para el desarrollo de este programa docente basado en el arte, contó Giner con la inestimable ayuda de una publicación de larga vida, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, cuyo primer número apareció en 1877. En dicho *Boletín*, aparecieron buen número de artículos dedicados al arte, en su mayoría firmados por el propio Francisco Giner o por Manuel Bartolomé Cossío, y cuya temática más habitual fue el arte en relación con la Naturaleza y la pintura española como reflejo del espíritu de la nación, aspectos que tuvieron una decisiva influencia sobre las ideas estéticas de los escritores del 98.

⁶ GINER DE LOS RÍOS, F.: “Estética con aplicación especial a las Bellas Artes”, *El Globo*, Madrid, 14 abril, 19 mayo, 4 y 8 junio 1878.

⁷ UNAMUNO: “Estética montesina”, *La Ilustración Española y Americana*, 22-4-1902.

⁶ GINER DE LOS RÍOS, F.: *Estudios de literatura y de arte*, Madrid, La Lectura, 1919, p. 30.

Con relación a la Naturaleza, fieles al pensamiento krausista y a su *panenteísmo*, aunque sin olvidar las concepciones positivistas, no sólo se ocuparon de ella como objeto de la pintura, esto es del paisaje, sino que a través de una intensa actividad excursionista y apoyándose en los conocimientos científicos de eminentes geólogos, aportaron nuevos y objetivos datos que serían a su vez incorporados a su bagaje de conocimientos por aquellos pintores que por entonces daban momentos de brillantez al nuevo género de la pintura de paisaje, fueran sus nombres Carlos Haes, Aureliano de Beruete, Martín Rico o Jaime Morera. Entre estos geólogos representantes del cientifismo positivista, destaca don José Macpherson que publicó interesantes artículos como "La teschenita y otras rocas de la península" (B.I.L.E., n.º 138, 15-XI-1882, p. 245), sin olvidar a otros como S. Calderón o F. Quiroga.

En cuanto a las excursiones, son una constante en la actividad de la Institución, que publica en su Boletín los más importantes trabajos de campo realizados. Especial importancia revestirá en este sentido la creación de la "Sociedad para el estudio del Guadarrama", constituida el 19 de noviembre de 1886 y formando su Junta Directiva los señores Macpherson, Sama, Bolívar y Quiroga y con la que colaboraría intensamente Aureliano de Beruete; sus objetivos quedaban sintetizados en estas frases del artículo publicado sobre su constitución (B.I.L.E., n.º 236, 15-XII-1886, p. 367): "aprender la geología del Guadarrama, sin romper las rocas en sus yacimientos, es igual que juzgar a Velázquez por el Catálogo del Museo". Sólo un año antes, Giner había publicado su artículo "Excursiones geológicas" (B.I.L.E., 1885, p. 131), a partir de las consideraciones tomadas del informe presentado por Mr. Cowhaun del *Training College of Westminster*, lo que demuestra la preocupación institucionista por la puesta al día de sus sistemas, abriéndose a las aportaciones que llegaban de Europa.

Respecto al tono y al estilo que dominaban estos artículos, son buena muestra estos párrafos del artículo de M.B. Cossío "Preparación para el estudio del arte en Toledo" (B.I.L.E., 1897, p. 4).

"El paisaje de Toledo resume los accidentes geográficos más característicos de las altas me-

setas castellanas: la vasta despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la roja tierra de labor (la Sagra), finamente modelada por los grises cerros terciarios y suavemente surcada por el río que avanza tranquilo en clásico meandro, bordeado de huertas y alamedas; y la abrupta y dura sierra arcaica, con sus piedras caballerías, sus encinas, su tomillo y romero, sus colmenares, sus huertas de frutales, donde quiera que se asoma el agua (cigarrales), y a la cual, en llegando, rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo una de las hoces más admirables de la geografía de nuestra península".

Hay, sin embargo, un documento fundamental para comprender la esencia del pensamiento de Giner respecto a la Naturaleza y el paisaje. Se trata de un ensayo que, escrito en 1886, se mantuvo inédito hasta 1915, publicándose ese año en *La Lectura* y al siguiente en el *Boletín*, en un número monográfico dedicado al pedagogo, en el primer aniversario de su muerte. Titulado "Paisaje", es un compendio de la estética institucionista, en el que se funden el idealismo con las concepciones positivistas, y constituye un antecedente incontestable de los planteamientos noventayochistas que a partir de 1901-1902 vendrán a sustituir a los primeros programas de regeneración activa.

Para Giner, el paisaje no se goza sólo por la vista, sino por todos los sentidos: el olor de las plantas y flores, la temperatura ambiente, el ruido del agua, el sabor de las frutas... Igualmente en Azorín el paisaje, impresionista, es casi impensable sin acceder a todos los sentidos. De todos los factores que conforman el paisaje, la atmósfera con sus celajes, el mundo vegetal con sus múltiples formas y colores, un elemento es fundamental entre todos, el suelo, llegando a hablarnos de una "estética geológica", y explicándonos cómo, los fenómenos atmosféricos, actuando sobre los distintos minerales que conforman las rocas, dan lugar a un infinito universo de formas y colores al que se superpone, como un manto, el fastuoso mundo vegetal. Así, espíritu y materia, ciencia y arte, se funden en un todo único y al mismo tiempo diverso.

Surgen de esta manera los íntimos paisajes del Guadarrama, esos paisajes que revelan "una nobleza, una dignidad, un señorío, como los que se advierten en el Greco o Veláz-

quez, los dos pintores que mejor representan este carácter y modo de ser poético de la que pudiera llamarse espina dorsal de España". Aquí están el último Carlos Haes, el Beruete de las sierras madrileñas, el Baroja de *Camino de Perfección*, el Unamuno de las cumbres de la Peña de Francia. Pero además, Giner se adelanta a Unamuno, y aún mucho más a Díaz-Plaja, al considerar este paisaje portador de la nota varonil, masculina, frente a las riberas del Nalón o del Miño, femeninas, donde todo es armonía, proporción y gracia. "Los valles del Guadarrama [...] se sonríen también, pero a su modo: no como los niños de Murillo, sino como los de Miguel Ángel". Siempre la misma dualidad, naturaleza-pintura clásica.

Un último argumento resulta de gran interés en el artículo de Giner. Se trata de su adhesión a las teorías de Taine de la influencia del medio sobre las producciones artísticas, que tuvo una importancia capital en la estética de los hombres de esta generación, y que él expresaba con luminosa claridad al hablar de "esta relación entre la constitución geológica, el relieve del suelo, el clima, el medio natural, en suma, y el hombre, relación que se imprime en la constitución de nuestro cuerpo como en la de nuestra misma fantasía, de donde transcende a nuestros gustos, hábitos, artes, a la obra y modo entero de la vida". Esta opinión, que no dejan lugar a dudas sobre hasta qué punto las teorías positivistas habían modulado el idealismo de partida, eran apoyadas con el ejemplo del traje utilizado por los habitantes de la falda sur de los montes Carpetanos, en el que dominaban despóticamente el negro, el blanco y el pardo, con ligeras pinceladas de rojo y azul oscuro, que acababa apagándose en el negro vestido de los toledanos para irse abrigando después hasta culminar "en el iris espléndido de las andaluzas", fenómeno que se reproducía, hacia el norte, a través de las charras salmantinas, hasta Galicia aunque sin alcanzar las pompas mediterráneas⁸.

⁸ GINER DE LOS RÍOS, F.: "Paisaje", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 671, Madrid, 18 febrero 1916, pp. 54 a 59. Escrito en 1886, y publicado antes en *La Lectura*, Madrid, 1915, Vol. I, pp. 361 a 370. Sobre el tema pintura de paisaje y geología Cfr., PENA, C.: "La nueva estética del paisaje español...", *Actas del II Congreso de H.ª del Arte*, Valladolid, octubre, 1978, pp. 206 a 214.

Otro aspecto de las preocupaciones artísticas de los institucionistas, que tuvo gran resonancia entre los noventayochistas, fue la consideración de nuestra pintura, especialmente la del Siglo de Oro y la del Greco, como reflejo del espíritu de la nación española, y a este respecto es a Manuel Bartolomé Cossío a quien corresponden los más brillantes trabajos pues si bien la tardía aparición, en 1908, de su estudio sobre *El Greco* resta vigencia en parte, a su influencia sobre la generación, ya en 1885 en "Los cuadros más importantes del Museo del Prado" hablaba apasionadamente de este pintor al que presentaba como un precedente indispensable para explicar la génesis de Velázquez, precursor del impresionismo, y el último artista universal del Renacimiento. Además, publicaría algunos artículos en los que por primera vez se planteaba programáticamente la pintura española como reflejo y síntesis del carácter nacional.

Aunque son muchos los trabajos que, sobre la pintura española, aparecieron en el *Boletín* de la pluma de Cossío, el que más interesa a nuestros objetivos es el publicado en diciembre de 1885 sobre la pintura española, en el que desarrollaba las ideas generales que servirían como introducción a los que irían apareciendo posteriormente. Empezaba afirmando que sólo pertenecían a la escuela española aquellas obras que tuvieran "carácter":

"La condición indispensable para dar carta de naturaleza de *pintor español*, no es la de haber nacido o pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el *carácter patrio*. En ello influye el nacimiento, y sobre todo la atmósfera y el medio en que el artista se forma durante aquel período de la vida en que es capaz de imprimir sello a sus obras".

Por ello, consideraba más español al Greco que a Juan de Juanes, que se hizo en Italia.

El desarrollo histórico de la pintura española, no es más que el resultado del desenvolvimiento general del pueblo, y así desde el primer renacimiento italiano podía seguirse la aparición de la verdadera pintura española. Durante el siglo XIV, se hace patente a todo lo largo de la costa mediterránea el influjo de la pintura italiana, la que Cossío llama la influencia "giotesca", mientras que en la zona castellano-andaluza la pintura se vincula, aunque más dé-

bilmente, al estilo flamenco. El predominio absoluto del Renacimiento italiano coincide con la centralización de la vida política en España, lo cual tiene, como doble consecuencia, la centralización de la pintura en la corte, y la victoria definitiva del estilo italiano, que a su vez sigue dos direcciones superpuestas al substrato español, la florentina y la veneciana. En el siglo XVII, sin embargo, se impondrá la verdadera pintura española, desapareciendo las dos corrientes italianas. Cossío explica así este fenómeno: "La individualidad de la pintura española en este tiempo, no puede venir mas que del fondo local, que ha permanecido latente siempre en medio de los influjos extranjeros, ni puede ser otra su causa que la afirmación, más enérgica y clara cada vez de las mismas notas, producto del genio de la raza y del medio ambiente que, aunque de un modo oscuro y vago, se significan desde los primeros tiempos —sin lo cual no hubiera habido pintura española— y que ahora se acentúan con toda la firmeza y el relieve necesarios para poder decir que han alcanzado a constituir una expresión enteramente individual y característica en el arte".

En definitiva, en este siglo XVII, sólo se significará la escuela española allí donde el elemento local se haya manifestado más vivo y más enérgico, en la región lejana al litoral, con menos influjo extranjero, es decir, en Castilla y Andalucía. En consecuencia, para Cossío, en Valencia no hay escuela, en Cataluña no hay pintura.

En el siglo XVIII el arte español vegeta bajo los italianos y más tarde bajo los franceses, y aunque en el siglo XIX, el ideal de la pintura cambia de forma radical, en el primer tercio del siglo la española sigue siendo, francesa, clásica e insignificante. En el segundo tercio cambia la influencia, con los románticos que siguen a Overbeck, y con el ejemplo de los franceses Proudhon, Géricault, Delacroix y Delaroche, se iniciará, en el último tercio, la regeneración de nuestra pintura, poniéndose las bases de la moderna escuela española, que se sitúa técnicamente en uno de los más destacados lugares del mundo, y que tiene una vida independiente, rica y sustantiva, como no alcanzó desde finales del siglo XVII.

La importancia de este artículo de Cossío, en el que se echa de menos la más mínima ci-

ta a la figura de Goya entre el XVIII y el XIX, radica en que además de aportar el concepto de pintura española, da ciertas claves para interpretar un aspecto tan interesante como el de la pintura regionalista, por oposición a la española, en un momento en que este tipo de pintura estaba a punto de tener un auge inusitado, y nos ayudará a comprender fenómenos como el modernismo catalán, el luminismo valenciano, o la escuela vasca, y si tenemos en cuenta que para el grupo noventayochista, formado mayoritariamente por vascos, el vasco era la esencia del castellano, comprendemos también mejor algunos fenómenos, como por ejemplo la cuestión Zuloaga.

Recordemos, para terminar ya con la estética institucionista, otro artículo de Cossío titulado "Preparación para el estudio del arte en Toledo". No tengo constancia de la lectura por parte de Azorín o Baroja de este artículo, pero si consideramos la fecha en que el mismo está escrito, 1897, los conceptos que en él se vierten, la influencia de la Institución en el ambiente cultural de la época, y el hecho de que a raíz de un viaje a esta ciudad por parte de los dos amigos en 1900, comenzará la estética a ocupar un lugar privilegiado, especialmente en el caso de Azorín, no sería arriesgado lanzar la hipótesis de que, al menos, fuese el citado artículo uno de los factores del cambio.

"Toledo es la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que han sido la tierra y la civilización genuinamente españolas. Es el resumen más acabado, más brillante y más sugestivo de la historia patria".

⁹ Vid., Cossío, M. B.: "La pintura española", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 213, 31 diciembre 1885, pp. 375 a 379; "Preparación para el estudio del arte en Toledo", n.º 442, 31 enero 1897, p. 4.

Hay otros muchos artículos de Cossío sobre arte entre los que merecen destacarse, todos publicados en el B.I.L.E., los siguientes: "Algunos vacíos del Museo del Prado" (30-VI-1884); "Los cuadros más importantes del Museo del Prado" (10-IX-1885); "La pintura española hasta el siglo XIII" (15-I-1886); "La pintura española del siglo XIII al XV" (30-VI-1888) y (15-VII-1888); "Primera determinación de la escuela propiamente española de pintura" (15-VIII-1888); "La pintura española en el siglo XVI" (15-IX-1891) y (15-X-1891); "El Greco, Velázquez y el arte moderno" (30-XI-1907) y (31-XII-1907); "Lo que se sabe de la vida del Greco" (20-IV-1914), (31-V-1914), (30-VI-1914) y (31-VII-1914).

Escultura y escultores en el cambio de siglo en Mallorca

MARÍA MAGDALENA BROTONS CAPÓ

Hablar de la escultura del cambio del siglo XIX al XX en Mallorca es hablar de un período en el que todavía conviven tradiciones heredadas del barroco, sobretodo en lo que a imagineria religiosa se refiere, o bien de lenguajes eclécticos, mezclas de las corrientes neoclásica, neogótica, o neogriega, que se da sobretodo en la escultura aplicada a edificios. Con este breve estudio intentaré demostrar cómo las nuevas corrientes europeas de esta época llegan a Mallorca de la mano de escultores (y sobre todo de arquitectos) catalanes, y no será hasta por lo menos una década posterior cuando los escultores locales adopten el estilo modernista. La excepción sería el escultor mallorquín Llorenç Rosselló, con un trabajo muy influenciado por corrientes europeas de finales del XIX, ya que su formación y desarrollo artístico se producen fuera de la isla.

Decíamos antes que el modernismo llega a Mallorca de la mano de arquitectos catalanes: tal es el caso de Antoni Gaudí o Domènech i Montaner. De este último destacaremos una obra de 1903, el Gran Hotel de Palma. Situado en pleno centro de la ciudad, su fachada es un claro ejemplo de la ornamentación de las arquitecturas de Domènech i Montaner: decoración floral, heráldica, ninfas, animales fantásticos de reminiscencias góticas... parece ser que para este edificio colaboró con el escultor catalán Eusebi Arnau¹, quien hizo las escultu-

ras que coronan el ángulo superior del edificio. Este autor hizo también la decoración de otras obras de Domènech como por ejemplo el Palau de la Música Catalana.

Otro de los escultores catalanes que trabajó en Mallorca fue Josep Llimona, quien realizó algunas de las obras más interesantes de este cambio de siglo en Mallorca, como es el caso de sus intervenciones en el cementerio de Sóller, en la Parroquia de San Bartomeu del mismo pueblo o en el Monasterio de Lluch, obras que analizaremos más adelante.

Empezaremos hablando de tres escultores que colaboraron en uno de los proyectos más ambiciosos de finales del XIX en Mallorca: la remodelación de la fachada de La Seo, reconstruida tras un terremoto sufrido el 15 de mayo de 1851. Del proyecto se encargan los arquitectos Juan B. Peyronnet² y posteriormente Pavía, quien modificará el primer proyecto de Peyronnet³.

Peyronnet deja intacta la puerta y la corona con un arco de ornamentación trebolada. De Pavía son la corrección de los torreones centrales y el frontón. Tanto A. Llabrés⁴ como J. M. Quadrado, al hablar de esta obra no dejan de criticar la distribución de la ornamentación

² ALONSO, A. y SEBASTIÁN, S., *Arquitectura Mallorquina Moderna y Contemporánea*, Gráficas Miramar, Palma, 1973, p. 163.

³ CANTARELLAS, C., *La arquitectura Mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Institut Estudis Baleàrics, Palma, 1981, p. 414.

⁴ LLABRÉS Y SALVÀ, A., *El Neogótico en Palma*, a BSAL XX-XIII, núm. 206, Palma, 1970, pp. 205-210.

¹ FARRÉ I SANPERA, Carme, *Passat i present del Gran Hotel*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1993, p. 9.

de la fachada, que no tiene ninguna relación con la distribución interna del edificio⁵.

Koska⁶, Navascués⁷ y Quadrado⁸ están de acuerdo en que la calidad artística de este proyecto la dan las obras escultóricas de Guillem Galmés, Lluís Font i Marcos Llinas, realizadas posteriormente al trabajo de Pavía.

Las imágenes de Ramón Llull, y la beata Sta. Calalina Tomás, de 1879, así como las de San Pedro y San Pablo de 1888 son obra del escultor *Guillem Galmés Socías* (1845-1927), (Fig. 1).

"La figura más importante de la tendencia neogótica que imperaba a finales del siglo XIX"⁹ según Miquel Pons. Este escultor es autor también de la copia¹⁰ que hoy sustituye la imagen original de alabastro de la Virgen con el Niño, (escultura gótica custodiada hoy en el Museo Diocesano) que preside el Portal del Mirador de La Seo.

De su extenso trabajo en el campo de la imaginería religiosa destacan el retablo de San José, las imágenes que forman parte de la capilla del Sagrado Corazón (1886) y San Ambrosio en la capilla de San Bernardo, de la Catedral de Palma. Trabaja también en la iglesia parroquial de Artá, en la que realiza una imagen de San José, el santo titular, del año 1887¹¹, y en la Parroquia de San Bartolomé de Sóller las imágenes de San Pedro en la capilla del santo, obra de 1911, y la posterior imagen de San Antonio Abad (1919) en la capilla del mismo nombre¹².

Galmés realizó otras muchas obras dentro del campo de la imaginería, pero quizás la

que tuvo mayor fortuna fue la ya mencionada imagen del Beato Ramon Lull para la nueva fachada de la Catedral de Palma, imagen que tuvo oportunidad de repetirse varias veces, coincidiendo con una corriente historicista que reivindicaba la imagen de Lull en todos los campos.

La imagen de Ramón Lull se expuso en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y fue premiada en la Exposición de Ferias y Fiestas de Palma de 1881¹³.

Según C. Cantarellas Galmés, junto con Llorenç Ferrer, son algunos de los escultores que introducen una cierta innovación en el campo escultórico, introduciendo elementos de gusto romántico en la escultura, hasta entonces totalmente integrada en el clasicismo. De todas formas señala que "resulta impropio hablar de una escultura romántica en sentido estricto. Sólo caben referencias a producciones eclécticas con cierto halo romántico"¹⁴.

Volviendo a la fachada de La Seo, encontramos la obra de otro escultor, *Marcos Llinàs*, quien realiza un alto relieve situado en la parte superior del edificio. Representa un grupo de Apóstoles alrededor del sepulcro vacío de la Virgen, el cual está sostenido por un ángel. De formato redondo, no es fácilmente apreciable ya que está colocado a 60 metros de altura. Autores como E. Koska o P. Navascués coinciden en que su formato es poco apto para una obra que intenta imitar los antiguos constructores de La Seo¹⁵.

Marcos Llinàs trabajó también en el interior de la Seo, en la capilla del Santo Cristo, en la que, junto con su hermano Jaume, realiza el sepulcro de Fray Julián Font i Roig (muerto el año 1613), según un proyecto de Fausto Morell, en el año 1900. Es un sepulcro de estilo ojival, enmarcado por dos pilaretes rematados por pináculos. En la parte central, la estatua del difunto.

El tercer escultor que trabaja en la fachada de este edificio es *Lluís Font i Martorell*, autor

⁵ QUADRADO, J. M., PIFERRER, P., "La fachada nueva de La Seo", *Islas Baleares*, Ed. Mallorca Francisco Pons, Palma, 1949, T. III, p. 212.

⁶ KOSKA E., *Las nuevas esculturas de la fachada de La Catedral*, BSAL, T. II, núm. 53, Palma, pp. 36-37.

⁷ NAVASCUÉS P., "La fachada nueva de La Seu 1852-1888", *La Seu de Mallorca*, Olaneta Ed. Palma, 1985.

⁸ QUADRADO, J. M., PIFERRER, P., 1949. *Op. cit.*

⁹ PONS, M., "Pintura y escultura", en *Cien años de historia de las Baleares*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares/Salvat Ed., Estella (Navarra), 1982, p. 161.

¹⁰ MATHE MULET, P. A., M.I.D. *Palma de Mallorca monumental*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 18.

¹¹ BSAL, T. XXXII, Palma, any LXXX, 1961-67, pp. 292-293.

¹² MORELL GONZÁLEZ, J. A., *La Paròquia de San Bartomeu de Sóller. La Catedral de Muntanya*, Ed. Parròquia de San Bartomeu de Sóller, Sóller, 1993.

¹³ BSAL, T. II, núm. 77 i 78, Palma, 1886, p. 10.

¹⁴ CANTARELLAS, C., 1981, *Op. cit.*, p. 283.

¹⁵ KOSKA AGUILÓ, E. *Op. cit.*

NAVASCUÉS PALACIO, *Op. cit.*

de la Virgen en Ascensión que remata la fachada en su punto más elevado. Ya en la época de su construcción se destacó la dificultad que supuso para el artista representar una obra situada a una altura tan considerable, y en actitud de ascensión a los cielos.

Otras imágenes de Font que debemos destacar son una Santa Magdalena en la parroquia de la santa, colocada el día 22 de julio de 1877¹⁶, y una custodia para el altar mayor en la parroquia de San Jaime, ambas iglesias de Palma.

De Font hemos podido saber que murió en 1904¹⁷.

Pasaremos ahora a ocuparnos de otro edificio en el que colaboran varios escultores: el edificio de la antigua sede de la Diputación Provincial de Palma, hoy Consell Insular, situado en la calle Palau Reial. La mayoría de trabajos de decoración son obra de *Llorenç Ferrer*, escultor del que hemos podido conocer muchos datos de su vida gracias a una biografía escrita por don Pedro Ventayol. Así sabemos que nació en Alcúdia el año 1854, hijo primogénito de don Antoni Llinàs y doña Catalina Martí. De pequeño trabajó como molinero, lo que le impidió frecuentar la escuela. Fue pues la casualidad la que le permitió a su padre conocer la dotes artísticas de Ferrer¹⁸.

Estudia en Palma bajo la dirección del escultor Antoni Vaquer (del que hablaremos posteriormente), y en la escuela de Bellas Artes de Palma. Posteriormente estudió en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde recibió una medalla de oro por una escultura de San Juan Bautista.

Cuando vuelve a Palma era la época en la que Vaquer trabajaba en la decoración del edificio del Banco de España. Ferrer colabora con él como auxiliar. Cuando Vaquer muere, establece su taller en Palma.

En el artículo antes citado de don Pedro Ventayol, encontramos una lista de la mayoría de las obras realizadas por Ferrer. No tratare-

mos de todas ellas, pero sí destacaremos la antes mencionada decoración escultórica de la fachada del antiguo edificio de la Diputación Provincial, que empieza el año 1892, ejecutando un proyecto del entonces arquitecto provincial Joaquín Pavía, continuado a partir de 1885 por Juan Guasp. La fachada presenta un alzado con cuatro torres ortogonales sobre las que se sitúan figuras zoomórficas que sostienen los escudos de Mallorca, Menorca, Ibiza y Formentera. Los motivos heráldicos del primer piso corresponden a las poblaciones de la comunidad autónoma con el título de la ciudad, y ornamentan la fachada diferentes motivos, tales como pináculos, molduras, arcos ciegos y figuras zoomórficas y vegetales. El conjunto, enmarcado en la tendencia neogótica, se inspira en otros edificios del gótico mallorquín como La Seo o La Lonja.

A. Llabrés¹⁹ hace una dura crítica a la decoración de esta fachada ya que, según él, el exceso de ornamentación da confusión y monotonía al conjunto. En cambio, para Santiago Sebastián²⁰ es un edificio de fina decoración si lo comparamos con otros de este período.

Posteriormente realizará la escalera monumental del interior del edificio (1919).

Otras obras de Ferrer son diversas intervenciones en la Parroquia de Alcúdia, en la que trabaja desde 1903 hasta 1910, la restauración de la Virgen de piedra, llamada la "Bonanova" y la realización de un dosel gótico que cubre la Virgen, en el portal del oratorio de Santa Ana de este pueblo de Mallorca²¹; el grupo escultórico para la fachada de la iglesia parroquial de Pollença²² (Fig. 2), y la posible realización de los relieves escultóricos del Teatro Principal de Palma, según diseño de Ricardo Anckermann.

También destacaremos una imagen de Ramón Llull. La estatua está situada sobre un basamento octogonal, desde donde parte una columna prismática sobre la que se sitúa la imagen de Llull, modelada por Ferrer²³.

¹⁶ LLABRÉS, J., *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*, S. XIX, T. V, 1871-1880, Societat Arqueològica Lulliana, Palma, 1971, p. 438.

¹⁷ PONS, M., *op. cit.*, pp. 161-162.

¹⁸ P. VENTAYOL, *op. cit.*, p. 331.

¹⁹ LLABRÉS Y SALVÀ, A., 1970, *op. cit.*, pp. 210-215.

²⁰ SEBASTIÁN, S., 1973, *op. cit.*

²¹ BSAL, T. XXII, Palma, julio-agosto, 1929, p. 332.

²² BSAL, T. I, núm. 38. Palma, 25 de julio de 1886, p. 8.

²³ BSAL, T. II, núm. 76-77, Palma, abril 1888, p. 4.

Juan Antonio Gaya Nuño, en una cita reproducida por Vidal Isern, recuerda que Ferrer fue profesor de Tomás Vila²⁴.

Miquel Parera Saurina destaca: "Y aún mayor es el mérito de los retratos que en bien acabados bustos salen de su taller"²⁵.

De este autor es la lápida que nos informa del lugar de nacimiento del beato Ramón Llull, situada en la plaza mayor de Palma, donde antes había una capilla derruida con motivo de la construcción de la plaza. La Sociedad Arquelógica Luliana patrocinó esta placa, que Ferrer ejecutó según un diseño de Bartolomé Ferrà, el año 1887²⁶.

Llorenç Ferrer muere el día 6 de mayo de 1928.

Volviendo al edificio de la antigua sede de la Diputación Provincial, debemos hablar del escultor *Antoni Vaquer*, quien realizó el escudo en piedra de Sanyanyí situado sobre el portal²⁷. De este escultor nacido en Felanitx no hemos encontrado muchas referencias biográficas. La más importante es la que nos refiere C. Bauzá en su *Historia de Felanitx*,²⁸ de donde hemos podido saber que nació el año 1837, hijo de "los consortes Antonio y Apolonia, como me han asegurado, en la calle del Campet"²⁹.

Sabemos que se interesó ya desde muy joven por el arte de la escultura, y fue discípulo del arquitecto Miquel Rigo y Clar, bajo la dirección del cual realizó la decoración del edificio del Banco de España, tal y como nos indica Miguel Parera Saurina³⁰.

C. Cantarellas³¹ hace una lectura de la fachada de este edificio en la que señala que el mismo Rigo reivindica el estilo adoptado, definiéndolo como "Un renacimiento griego, tendiendo al... pompeyano".

Comparando la decoración del Banco de España (Fig. 3) con la antes comentada de la antigua Diputación Provincial, podemos observar que aquí el conjunto es más homogéneo, con un uso de detalles decorativos de tono más organicista: guirnaldas, acróteras, detalles florales, pequeños rosetones que ocupan toda la ménsula, columnas jónicas con las volutas acabadas en forma de flor... llenan la fachada con ligereza.

El trabajo de Vaquer fue elogiado en su momento, tal y como podemos leer en una noticia de "El Ancora", del día 7 de octubre de 1885³² "Felicitamos sinceramente a la Comisión especial encargada de la dirección y al artista que ya se nos dió a conocer en las nunca bastante ponderadas obras del ex-Banco Balear".

En la ya citada biografía de Llorenç Ferrer, P. Ventayol dice que este escultor fue alumno de Antoni Vaquer, y lo ayudó en los trabajos de decoración de este edificio "Para aquel artista Ferrer fue considerado no como discípulo sino más bien, como compañero y auxiliar suyo, y al efecto le nombró su oficial primero estando al frente de la brigada para dirigirlos en sus ausencias"³³.

Destaca también Bauzá otras obras realizadas por Vaquer, como la restauración de los ventanales de sa Llonja³⁴ y un gran número de capillitas, panteones funerarios y sarcófagos en los cementerios de Palma y Felanitx.

Se casó con doña Antònia Abencia, de quien tuvo un hijo, Enric, que se dedicó al grabado.

Muere en Palma, en la calle de San Elias, el día 15 de abril de 1915, a los 78 años.

Tomás Vila (1893-1963), trabajó también en la decoración del Salón de Sesiones del edificio de la Diputación Provincial de Palma, aunque en época más avanzada, junto con Sebastià Alcover, en 1919.

En La Seo también podemos notar la mano de este escultor: realizó el tornavoz del púlpito de la Epístola, situado en el ámbito de la Capilla Mayor, según un proyecto de Gaudí, y dirigido por Rubió i Bellver. Presenta el "Ag-

²⁴ GAYA NUÑO, Juan A. y VIDAL ISERN, *La escultura mallorquina en el siglo XIX*, p. 19-20, 1957.

²⁵ PARERA SAURINA, M., *op. cit.*, p. 143.

²⁶ BSAL, T. II, *op. cit.*, pp. 202-202 i lām. XLV.

²⁷ LLABRÉS J., T. V, *op. cit.*, p. 124.

²⁸ BAUZÀ I ADROVER, C., *Hª de Felanitx*, T. IV, Imprenta B. Reus, Felanitx, 1923, pp. 370-371.

²⁹ BAUZÀ, C., *op. cit.*, p. 371.

³⁰ PARERA SAURINA, M. *Mallorca Artística, Arqueológica y Monumental*, Reprod. facsímil de la 2ª ed. de 1904, J. J. de Olañeta Ed. Palma, 1991, p. 131.

³¹ CANTARELLAS, C., 1981. *Op. cit.*, p. 493.

³² BSAL, T. I, núm. 19, Palma, 1885, p. 8.

³³ BSAL, T. XXII, *op. cit.*, p. 332.

³⁴ BSAL, T. II, núm. 39, Palma, 1885, p. 7.

nus Dei", anunciado por los profetas. En la Iglesia de Santa Eulalia de Palma realiza un sagrario neogótico.

Según Miquel Pons la escultura de Vila se puede definir como "dentro de una línea clásica y tradicional y en cierta manera paralela al estilo catalán"³⁵.

Trabajó el mármol, la piedra de Santanyí, el bronce, etc., dentro de una temática eminentemente religiosa, aunque también podemos destacar la que seguramente es su obra más conocida "El darrer vestit al ample", de temática popular.

Como ya se ha comentado anteriormente, el caso de *Llorenç Rosselló* es un caso atípico en la Mallorca de la época a la que nos referimos, pues su producción se puede incluir en la corriente europea de finales del XIX.

La causa por la que su trabajo es contemporáneo a los movimientos europeos es porque se formó en Italia y París. De esta manera su obra no puede ser incluida dentro de la escultura producida en la Mallorca de finales del XIX, que como hemos visto hasta ahora, exceptuando algunos casos muy concretos es todavía una escultura muy ligada a la tradición del barroco, en el caso de la escultura religiosa, o a corrientes neoclásicas o neogóticas, en el caso de la decoración de edificios.

Rosselló nace en Alaró el año 1868. Tiene antecedentes familiares dedicados a las bellas artes: por parte de madre al campo de la arquitectura y su padre, que fue su primer maestro, era marmolista.

Su padre emigra a Perú, donde funda un taller de marmolista en el año 1870. Llorenç queda en Mallorca donde cursa estudios de Bellas Artes, hasta que a los quince años parte para Lima, iniciándose en el campo de la escultura.

El año 1884 va a Carrara para seguir sus estudios. Allí trabajó con el maestro Silvio Nicolini, y obtiene el número uno de su promoción. Durante estos años pasados en Italia, frecuenta Mallorca en el verano.

El año 1887 regresa a América, aunque antes visita París, ciudad que lo deja gratamente sorprendido, y decide regresar allí para per-

feccionar sus estudios. Pero de los años pasados en Perú, de 1887 a 1892, destacaremos la obra "La conquista del Perú", grupo escultórico que conmemora la colonización española de Perú. De él dice Joan Riera: "El conjunto de la composición es muy armónico, y el tema está, en gran medida, idealizado"³⁶.

Como ya hemos adelantado, vuelve a París el año 1893, ciudad en la que prosigue sus estudios. Feliu Elias nos informa de quienes fueron sus maestros: "Dionisio Puech, francés nacido el año 1854 que en la exposición de París del año 1900 obtuvo uno de los "Grand Prix", y también con Paul Landowsky, escultor muy ligado a la escuela de Bellas Artes de París. Roselló decía que en el taller de sus maestros esculpió completamente obras que éstos firmaron"³⁷.

En París quedó gratamente impresionado por la obra de Rodin, y su influencia se dejó notar en la producción de Rosselló, por ejemplo en la que según Joan Riera es la mejor obra de este escultor, "Desolación", (Fig. 4) obra realizada el año 1894 para el Salón des Champs Elysées, donde fue elogiada por la crítica de la época. Transcribimos uno de los comentarios surgidos en los periódicos franceses de la época, concretamente el de "La Presse" de París, del día 15 de abril de 1894. El comentario se ha recogido del artículo *L'escultor Llorenç Rosselló* escrito por Joan Riera: "M. Rosselló, joven artista español, tiene mucho talento. Su "Desolación" está muy bien y no le faltarían consoladores si fuera de carne y hueso"³⁸.

Feliu Elias compara esta obra a las mejores de Josep Llimona, y si realmente nos fijamos en la fecha de realización de "Desconsol" que ganó el premio de honor en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1907³⁹, no podemos dejar de pensar que Llimona conocía la obra del escultor mallorquín.

"Desolació" se expuso años más tarde en Barcelona y Palma (en sa Llonja, antes Museo Provincial de Bellas Artes), y posteriormente

³⁶ RIERA, J., *L'escultor Llorenç Rosselló*, "Randa" núm. 12, Ed. Curial, Barcelona, 1981, p. 67.

³⁷ ELIAS, F., *L'escultura catalana moderna*, vol. II, Ed. Barcino, Barcelona, 1926, p. 187.

³⁸ RIERA, J., *op. cit.*, pp. 61-72.

³⁹ CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán*, B. Aymà Ed., Barcelona, 1951, p. 157.

³⁵ PONS, M., *op. cit.*, pp. 161-162.

realizó la pieza en mármol de Carrara, presentada en Madrid el año 1897, aunque fue arrinconada en un ángulo de la sala de exposiciones y no recibió ningún premio ni mención, por considerar escandalizador el desnudo femenino.

Marià Benlliure defendió la obra en un artículo publicado en "El Imparcial" del día 16 de julio de 1897⁴⁰. La obra participó en 1900 en la Exposición Universal de Bellas Artes, ganado la medalla de plata.

Destacaremos otra obra de Rosselló, de la que podemos ver una versión en "s'Hort del Rei" de Palma, el "Foner Balear", obra que obtuvo la Medalla de Plata en la Exposición de Bellas Artes e Industria de Barcelona de 1898.

Parece ser que contemporáneos del escultor como Benet Pons i Fàbregues, Joan Estelrich o el pintor Antoni Fuster, lo influenciaron a la hora de realizar una escultura sobre el tema del hondero balear.

Rosselló realizó dos versiones de esta escultura. La que hoy podemos contemplar en Palma es la primera versión, y la segunda, expuesta primero en los jardines de Raixa y adquirida después por el coleccionista Deering, fue destruida durante la Guerra Civil.

Otras obras de Rosselló son el proyecto no realizado para un monumento a Ramon Llull, titulado "Retorn al bon camí", una gran cantidad de bustos, medallas y medallones, o por ejemplo la obra "Mediterrania", de la que se conserva el yeso en el Ayuntamiento de Palma.

El año 1898 se casó con Catalina Simonet Homar, con la que tuvo dos hijos. Pero desgraciadamente el autor enfermó en París. Vuelve a Mallorca el año 1901, ya muy enfermo, y muere el 15 de octubre del mismo año, a la edad de 33 años.

La presencia de *Josep Llimona* en Mallorca hace que podamos hablar de una escultura modernista porque, como ya hemos repetido varias veces, los escultores que trabajan en Mallorca en este período no se pueden insertar en este movimiento de principios de siglo.

Llimona nace en Barcelona en 1864. Estudió en la escuela de La Lonja con los pintores Lorenzale y Martí Alsina, y los escultores Ve-

nanci Vallmitjana y Rosendo Nobas. En el taller de este último trabajó desde los catorce hasta los dieciséis años. Gana un premio que le permite estudiar en Roma con su hermano Joan, y cuando vuelven fundan el "Círculo Artístico de San Lluç", en Barcelona, para la defensa de un ideal artístico. Viaja a París donde conoce la obra de Rodin y Meunier, escultores que le influyen profundamente. Poco a poco Llimona llega a un lenguaje propio, personal, creando un tipo de héroe de un fuerte contenido moral colectivo, que representa la figura del forjador de hierro que preside el "Monumento al trabajo" de Montjuïc.

Quizá sus imágenes más famosas son las figuras femeninas que, en palabras de Cirici Pellicer, eran del tipo escuálida e inteligente, pero siempre misteriosa⁴¹. Precisamente en el cementerio Municipal de Sóller podemos ver algunos monumentos funerarios de Llimona, como el perteneciente a la familia Morell, que representa a la Virgen, santa María Magdalena y San Juan, que lloran el cuerpo de Jesucristo⁴².

También hizo algunas intervenciones en la Parroquia de San Bartomeu de Sóller, realizando las imágenes del Corazón de Jesús, de 1909, y un San Marçal, de 1910, los cuales forman parte de dos retablos situados respectivamente en las capillas del Corazón de Jesús y del Nombre de Jesús⁴³.

Uno de los conjuntos escultóricos más bellos del período que nos ocupa es el grupo de los Misterios de Lluç, realizado por Llimona.

El entonces Obispo Campins, en motivo del XXV Aniversario de la Coronación Pontificia de la Virgen de Lluç decide proyectar varias reformas en el monasterio, como la ampliación de la hostería para los peregrinos, algunas reformas en el interior de la iglesia, y la construcción de un Via Crucis para que los fieles pudieran venerar los siete Misterios del Rosario, recorriendo el camino que les llevaría a la parte superior de un montículo situado detrás del Monasterio, y desde donde se puede contemplar todo el valle⁴⁴.

⁴¹ CIRICI PELLICER, A., 1951, *op. cit.*, p. 157.

⁴² V.V.A.A., *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, Promomallorca, Palma, 1989-96, pp. 381-382. Hay una ilustración de esta escultura.

⁴³ *Gran Enciclopedia de Mallorca, op. cit.*, vol. XVI, p. 402.

⁴⁴ GASPAR MUNAR M.SS.CC., *Historia del Santuari de Lluç*, "Lluç", núm. 621, diciembre de 1972, p. 28.

⁴⁰ RIERA, J., *op. cit.*, p. 71.

Campins, en su deseo de realizar una obra de gran importancia, no solo religiosa sino también artística, encarga el proyecto a los arquitectos catalanes A. Gaudí y J. Rubió, y al mallorquín G. Reynés, entonces arquitecto diocesano y provincial, encargados de la restauración que se estaba llevando a cabo en la Catedral. Parece ser que fue finalmente Reynés quien llevó a cabo el proyecto, asesorado por Gaudí⁴⁵.

Las obras empiezan el 7 de enero de 1909 bajo la dirección del ingeniero Carbonell, y se acabaron el 8 de agosto del mismo año, aunque la fecha final de la colocación de los Misterios fue el 7 de octubre.

Algunas noticias de la época nos hablan del proyecto y de las dificultades de su realización, de cómo será la vía y del tamaño de los relieves, que deben ser de bronce⁴⁶.

Periódicamente, y a medida que se van colocando los Misterios, aparecen comentarios en la revista "Lluch", que edita sus primeros números en aquella época, en la que se cita también el nombre de los pueblos que costean la realización de cada uno de los Misterios, para que cada uno de ellos refleje la devoción de los diferentes pueblos de Mallorca. Aparecen también comentarios del efecto que causaba la colocación de cada nuevo misterio, razón por la que a menudo se celebraba una peregrinación⁴⁷.

Los Misterios están colocados en grupos de tres, en diversas paradas a lo largo del camino, por orden según las diversas artes del Rosario. Algunos están aislados, como es el caso del primero y el último; el segundo y el cuarto están adosados a la roca, y el tercero parece surgir de la enorme roca que le da protección.

⁴⁵ SEGÚI, M. i MURRAY, M., *El modernismo y su tiempo. Arquitectura y decoración en las islas*. J. J. de Olañeta Ed., Palma, 1989, p. 86.

⁴⁶ "Lluch", *op. cit.*, núm. 4.

⁴⁷ "Lluch", núm. 20, *Un altre Misteri*, Palma, 10 de noviembre de 1909, p. 3. Encontramos periódicamente información sobre las colocaciones de los Misterios en los números 11 (6 de marzo de 1909, p. 2-3), 12 (31 de marzo de 1909, p. 4), 13 (30 abril de 1909, p. 4), 19 (7 de septiembre de 1909, p. 3), 25 (8 de septiembre de 1914, p. 2) de la revista "LLuch".

Según Santiago Sebastián, los Misterios constituyen la única aportación constructiva en piedra de tradición local, junto con algunos edificios de Sóller del mismo período.

Destacaremos algunos de ellos por su especial belleza y por la perfección en el tratamiento del bajo y alto relieve: el de Jesús rezando en el huerto de Getsemaní en el primer Misterio, el Martirio de Jesús en el tercero, (Fig. 5) o el de Cristo en la cruz del quinto. Parece ser que ayudaron a Llimona algunos escultores locales en la realización de estos bronce, como es el caso de Antoni Arcas.

Señalar también la expresividad de las figuras, en especial el tratamiento del rostro y la composición que, al estar situados en un espacio tan reducido, es de gran calidad. Otro aspecto a destacar es la situación de los relieves, elevados sobre el punto de vista del espectador, dando una mayor sensación del grandezza, ya que, más cercanos al visitante, resultarían quizás algo pequeños delante del espléndido paisaje que los contiene.

En todos ellos aparece la marca del fundidor, Esteban Barberi d'Olot, aunque en algunos difícilmente apreciable.

Una de las obras más conocidas de Llimona es sin duda "Desconsol", figura femenina recostada sobre una roca, realizada en 1907, de la que hoy podemos ver una copia en el Parque de la Ciutadella de Barcelona. Muchos ven influencias de la obra "Desolació" de Llorenç Rosselló, como ya hemos comentado anteriormente al hablar del escultor mallorquín.

Llimona muere en Barcelona, el 27 de febrero de 1934.

En palabras de Cirici Pellicer, "Estéticamente fue él quien llevó más lejos los ideales de fusión, de modelado por masas en movimiento, por valores corpóreos que se unen mediante velos de modelado vago, imperceptible, entre la luz y la penumbra"⁴⁸.

⁴⁸ CIRICI PELLICER, *op. cit.*, p. 157.



Fig. 1.



Fig. 2.

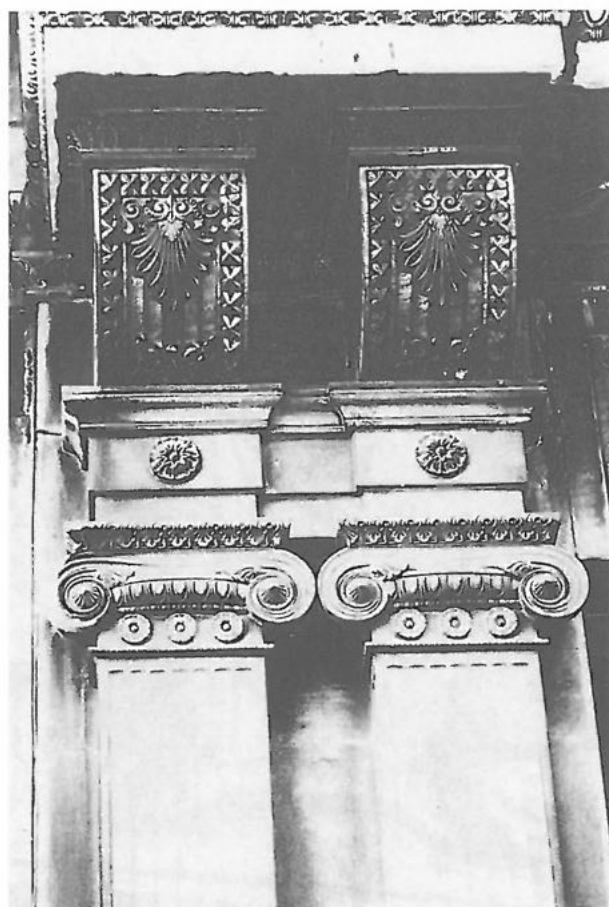
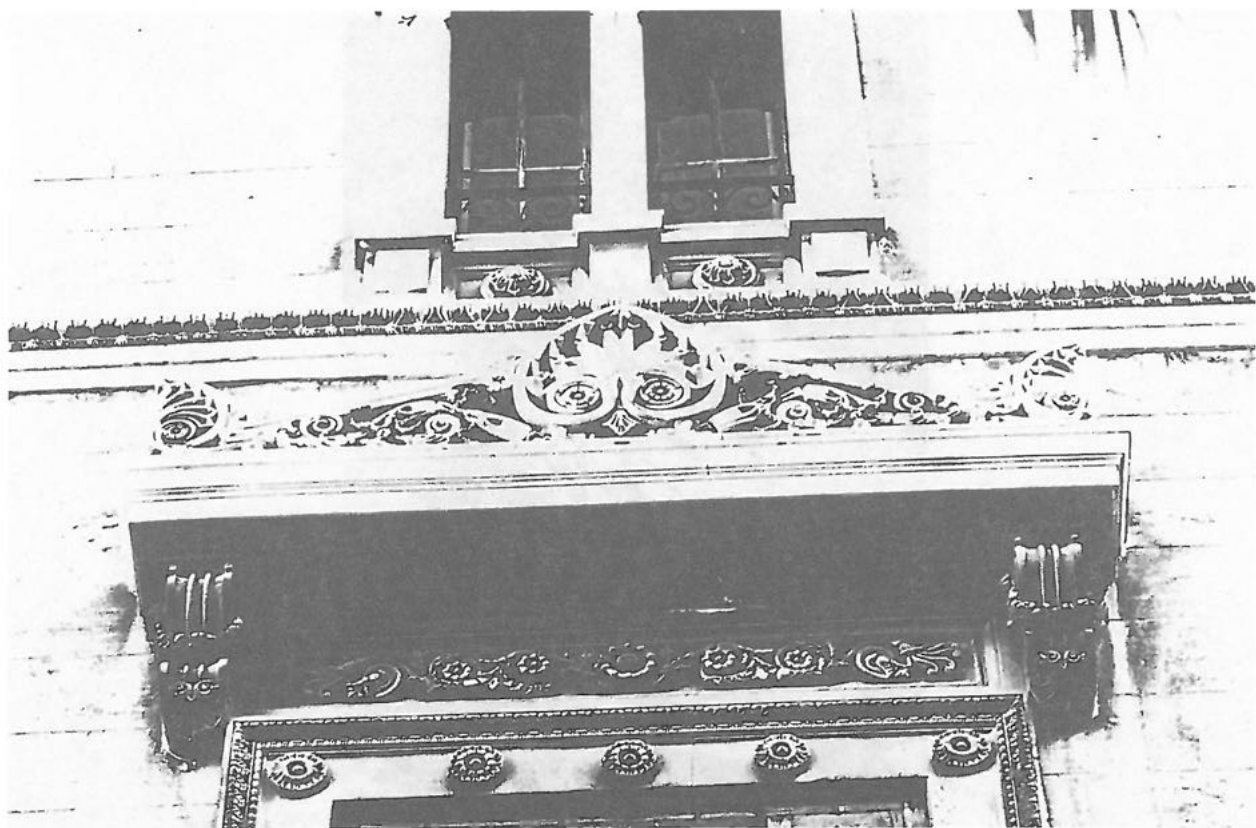


Fig. 3.



Fig. 4.

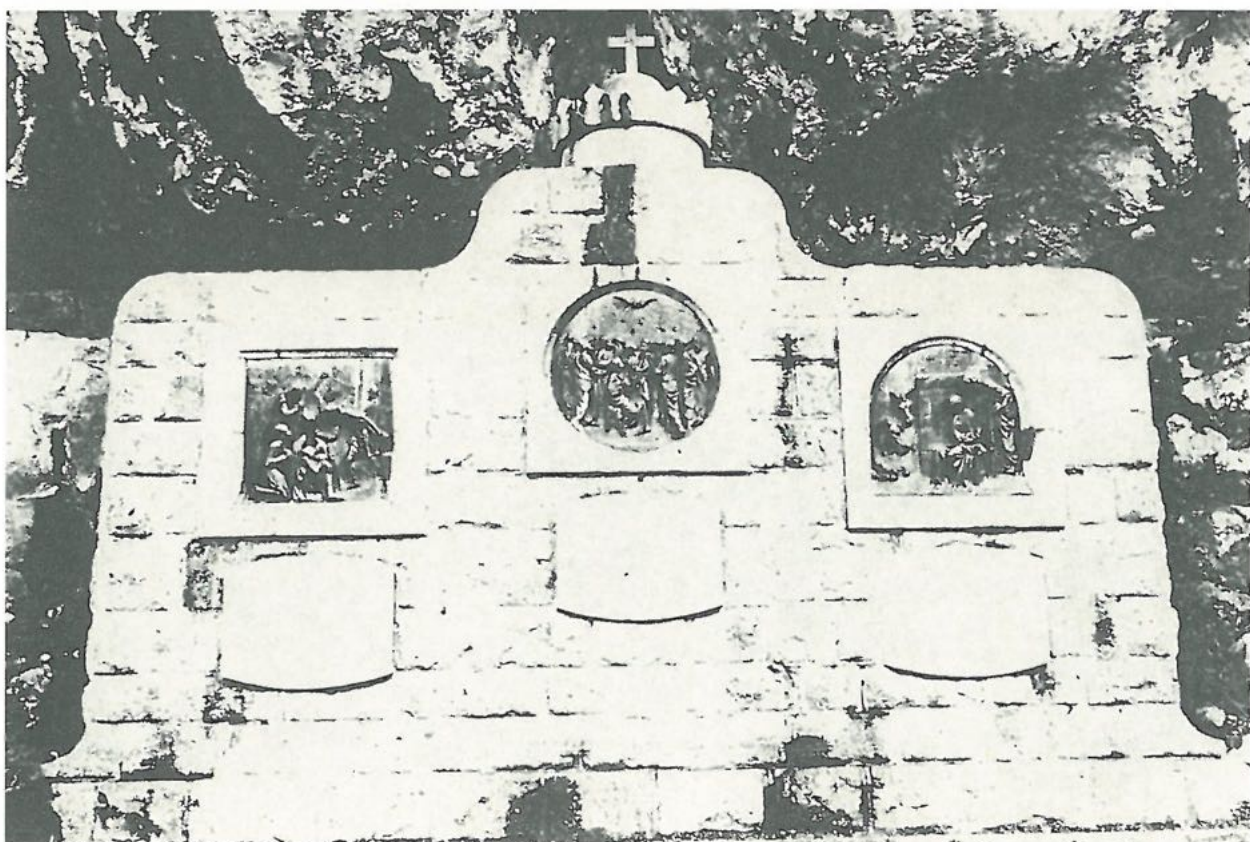


Fig. 5.

La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil

M^a ISABEL CABRERA GARCÍA
Universidad de Granada

A la hora de enfrentarnos con la revisión de los desarrollos intelectuales del 98 es obligado detenernos en un hecho puntual, y es que aquellos no pueden quedar limitados al marco temporal del fin de siglo, sino que es básico en la historia del pensamiento artístico español contemporáneo analizar sus pervivencias, trascendencia posterior, y cómo se instrumentalizan sus presupuestos para afirmarlos, criticarlos o legitimar unos determinados procesos culturales especialmente por el discurso teórico del franquismo. Por ello la herencia cultural y artística del 98 rebasa los límites temporales en los que se desarrolló, y volver la mirada hacia ella es un acto fundamental de la conciencia histórica de este país.

No obstante al remitir al 98, y como ya es de sobra generalizada la idea por parte de la historiografía más reciente, no tenemos más remedio que hablar de un "sentimiento común fin de siglo"¹, y además entenderlo dentro del contexto europeo, en la crisis general que tiene lugar —estética, ideológica, social...— como expresión de la reacción espiritualista contra el positivismo científico y el sentimiento de insatisfacción común a todo el mundo occidental ante las consecuencias de la Revolución Industrial, del que depende también la

situación española². De ahí que se haya identificado a los del 98 como la última generación romántica³. Por todo ello los valores y temas que preferentemente se retomen en los años cuarenta del discurso noventayochista entronquen igualmente con el sentimiento de crisis fin de siglo como eslabón imprescindible desde el que recuperar el pensamiento romántico y a partir de él los "escabrosos" —para el régimen— desarrollos de la vanguardia.

Pero antes de llegar a los primeros años del franquismo es preciso constatar —aunque dejemos dicho análisis para otro lugar por exceder los límites a que obliga esta comunicación— cómo muchos de los presupuestos estéticos e ideológicos finiseculares no desaparecen en España y serán de nuevo replanteados en los años cuarenta. Se puede rastrear por tanto un hilo conductor que directamente nos lleva a la postguerra corroborando los planteamientos que sobre el tema de la "continuidad" o "ruptura" que supuso la Guerra Civil

² HINTERHAUSER, Hans, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980. RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983. LITVAK, L., *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1986. CARDWELL Richard A., *¿Qué es el modernismo? Nuevo planteamiento y nueva encuesta*. Insula, 1993 (564), pp. 7-9. GUTIÉRREZ GIRADOT, Rafael, *Modernismo*. Barcelona, 1983. ALLEGRA, Giovanni, *El reino interior*. Madrid, 1986... por citar algunos.

¹ Véanse en este sentido entre otros: LITVAK, Lily, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid, Taurus, 1980. CELMA VALERO, M.^a Pilar, *La pluma ante el espejo*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989. FREIXA, Mireia, *El Modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986.

³ CEREZO GALÁN, Pedro, "De la generación trágica a la generación clásica". Tomo XXXIX de la *Historia de España* de Menéndez Pidal dedicado a la "Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)". Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 149-151 y 225-228.

respecto a los desarrollos anteriores, y desde el discurso arquitectónico de los años 70, dieron un giro decisivo a los estudios sobre el franquismo⁴.

Así pues desde el siglo XIX es obligado partir para explicar la problemática española del siglo XX, fundamentalmente su situación de atraso. No tanto porque de él arrancan una serie de cuestiones aún por resolver en el desarrollo coherente de una nación moderna —sociales, económicos, políticos y culturales—, cuanto porque a lo largo de la primera mitad del siglo en curso serán muchas las referencias en todos los ámbitos al ochocientos, así como la pervivencia de estilos artísticos, instituciones, mecanismos de mercado...⁵.

En este punto cabe señalar que en las tres primeras décadas del XX los debates y confrontaciones con la generación del 98 o con alguno de sus representantes en particular —lógicamente en activo— son numerosas y muy frecuentes. Tanto que llevarían a la famosa frase de Azaña: ¡Todavía el 98!⁶. Comenzando por la polémica que rodeó a la génesis de su nombre, "generación del 98", entre Ortega y Azorín, y todos los textos dedicados a ella por el primero⁷, o las páginas que dedicaría a la misma uno de nuestros representantes más importantes de la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna, cuya relación con el 98 está llena de matices, pero en esencia es especialmente crítica, como afirma Ana Martínez-Collado:

"Aquí, en España, como eco de todos los gritos europeos, reforzando su vesanía, ha brotado la hipérbole de la educación, la regeneración y

la verdad en un tal Unamuno —pariente en mediocridad y en programa de Ganivet— un caso formidable de tumefacción cerebral, de la que surge su protocolo, ávido, anguloso, calvinista y abrumador..."⁸.

Sirvan estas breves notas como preámbulo y centrémonos ahora en la revisión e instrumentalización que se hace en la postguerra de la "generación".

Recién establecido el régimen franquista los sectores más conservadores van a tomar una actitud duramente crítica contra ella acusándola de heterodoxia, por una interpretación absolutamente contraria a la que hicieron Gómez de la Serna u Ortega, que tenderá a confundir los valores demo-liberales con las propuestas doctrinales de los del 98, identificando la izquierda ideológica y política con los valores de ésta, postura que resalta la línea de herencia más progresista y exaltada derivada del regeneracionismo, el krausismo y el institucionismo.

No obstante, pese a la oposición de algunos, poco a poco se va a producir el primer rescate de los presupuestos más conservadores —aquellos que priman principios tradicionalistas, nacionalistas y casticistas— de esta generación, en la línea política y cultural que comenzaba en Menéndez Pelayo y sus heterodoxos, seguía con Maeztu y llegaba en sus últimos coletazos hasta el grupo de Acción Española⁹.

¿Cuáles son los temas que ponen en evidencia esa "continuidad"? Los primeros textos que se encargarán de esa tibia recuperación resaltan fundamentalmente el tema de la conciencia de crisis nacional y la necesidad de repensar España para poder sacarla de la cri-

⁴ En este punto es preciso recordar a autores como Ignasi Solà-Morales, José Quetglas, Carlos Sambricio, Antón Capitel, Lluís Domènech, Víctor Pérez Escolano... a propósito del discurso racionalista en nuestro país. O Francisco Calvo Serraller, Aguilera Cerni, e incluso desde el punto de vista económico citaremos el libro colectivo *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973. 2 vol.

⁵ En relación con ello Francisco Calvo Serraller explica cómo nociones tan cercanas y apreciadas por la ideología de las dos dictaduras españolas del siglo actual, tales como Pueblo, Estado o Nación, eran básicos en el pensamiento político del ochocientos. CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1988, p. 29

⁶ AZAÑA, Manuel, *Todavía el 98*. España, octubre, 1923.

⁷ Recogidos en buena parte en la recopilación publicada por Alianza en 1988, en la colección editada por Paulino Garagorri, con título *Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*.

⁸ *Morbideces (Vivisección intelectual)*. Madrid, Imprenta El trabajo, 1908, p. 41. Cita recogida por MARTÍNEZ COLLADO, Ana, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1977. Ver también los textos publicados en *Prometeo*. CANSINOS ASSENS, Rafael, *Poetas y prosistas del novecientos*. Madrid, Editorial América, 1929. GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Entrerramones y otros ensayos*. Madrid, Editora Nacional, 1969. UMBRAL, Francisco, "Ramón y las vanguardias". Madrid, Espasa-Calpe, Seleccionados Austral, 1978...

⁹ Sobre los recelos que provoca la generación citaremos una serie de artículos que bajo el título de "El 98. Introducción al estudio de una generación inútil", se publicaron en *Juventud*, el semanario del SEU, y en los que se describía a los noventayochistas como generación "tabernaria" y "cochambrosa". Cfr. WAHNON, S., *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*. Granada, Universidad de Granada, 1988, p. 625.

sis. El país, para los intelectuales fascistas estaba pasando por una situación similar de marasmo y desconcierto al que los del 98 se enfrentaban al finalizar el 800, es más, para la mayoría, España se habría sumido en la crisis desde el siglo XVIII, debido a las nefastas consecuencias que habría tenido el pensamiento reformador ilustrado sobre el país y sobre la cultura occidental en general, por ello incluso la crisis era la misma que se venía arrastrando desde el fin de siglo, idea que es fruto de la redefinición e instrumentalización que se hace de la historia de nuestro país. Y la alternativa que se plantea en este momento frente a ella, coincide con la que adoptaran muchos de los intelectuales finiseculares, había que repensar España, conocerla mejor, rebuscando en su pasado, en la tradición, en el pueblo, en sus costumbres ancestrales. Idea que responde muy bien al nacionalismo tan acendrado del régimen, y que les lleva a abandonar en principio la vocación europeísta del sector más progresista del 98.

La búsqueda de lo autóctono moverá a autores como Chueca Goitia o D'Ors a utilizar la teoría sobre la intrahistoria de Unamuno y el interés por esa vida cotidiana de la gente del pueblo, que no cambia y discurre bajo los efímeros acontecimientos de la historia, como base epistemológica de una de las cuestiones teórico-artísticas más peculiares de la postguerra, el tema de las constantes o invariantes históricos¹⁰.

Como es sabido la reivindicación de las virtudes del ruralismo, el neopopulismo, que como tema impregna las páginas de la literatura y la estética fin de siglo, promovería el interés por el "folklore". Y también en este punto existen puntos de conexión con el pensamiento franquista, hasta el punto de que el nacionalismo musical que se implanta en España de postguerra va a dar al folklore el rango de estudio superior¹¹. El descubrimiento y revalo-

rización que experimentan los estudios sobre las costumbres populares hispanas y el folklore se completa con un renovado interés por las artesanías y la arquitectura tradicional y popular, que al igual que en el período finisecular supone una clara reacción ante las consecuencias de la "avasalladora civilización industrial". Abundan por tanto durante los años 40 los textos dedicados a este tema, sirvan de muestra: "Al salvamento de la artesanía", *Escorial*, n.º 6, 1941; Pedro MUGURUZA, *Arquitectura popular española*, 1940, p. 19; Rafael SÁNCHEZ MAZAS, "Textos sobre una política de arte", *Escorial*, n.º 24, 1942, p. 9; Fernando CHUECA GOITIA, *Ensayos críticos sobre arquitectura*, p. 30...; texto sobre la "Primera exposición Internacional de Artesanía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 46-48, 1953, p. 235...

Este sueño del retorno al sistema artesanal es preciso enmarcarlo también en la mirada nostálgica que la estética franquista vuelve a la Edad Media cristiana y a la revalorización y recreación del pensamiento escolástico que llevará al discurso teórico a centrarse en cuestiones como la consideración del arte como revelación, la superioridad del contenido, de la ética, la rehumanización... Y conllevaba un sentimiento paralelo anticientifista y antiindustrialista por el que de igual modo se habían decantado los representantes del 98, dados sus efectos alienantes y deshumanizadores, que encuentran un terreno especialmente abonado en la España de los años 40, en la que prima el valor de lo humano, la moral y religión. Siendo importante por ello el capítulo dedicado a la crítica de las teorías positivistas, la ciencia y la técnica en pro de la humanización de lo artístico: "España y la técnica", *Escorial*, n.º 3, 1941, p. 323; Xavier ZUBIRI, "Ciencia y realidad", *Escorial*, n.º 10, 1941, p. 177; LÓPEZ IBOR, "Phatos ético del hombre es-

¹⁰ CABRERA GARCÍA, M.ª Isabel, "Constantes o invariantes culturales: Un ejemplo de la instrumentalización de la historia durante el franquismo". Simposio *D. José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*. Zaragoza, 17 y 18 de abril de 1998.

¹¹ La profesora Gemma Pérez Zalduendo ha constatado cómo el Instituto de España, a través de dos Decretos con fecha 26 de abril de 1939 (BOE, 28 de abril, n.º 119), "instauró nuevas Comisiones, Seminarios y Laboratorios de orden científico, entre los que se incluye el estudio del folklore", en homenaje a

la obra de Ramón y Cajal y Menéndez Pelayo, que como se cita en el decreto "asumieron en un doloroso período de pesimismo nacional el decisivo cometido de conservar viva la fe en el genio de nuestro pueblo". Cfr. "El Nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de Enero de 1938- 8 de Agosto de 1939)". *Revista de Musicología*, Ud. XVIII, 1995, n.º 1-2. La autora también ha apuntado la herencia del 98 en el nacionalismo musical de postguerra, en especial en la ideología de la Falange. Ver asimismo "La Música en la revista Vértice (1937-1946)", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XI, 1-2, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1995.

pañol", *Escorial*, n.º 6, 1941, p. 71; Luis MOYA, "Tradicionalistas, funcionalistas y otros", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, p. 268... A modo de ejemplo citaremos estas palabras de Luis Gutiérrez Soto: "El maquinismo debe descender rango, en vez de vencer al hombre debe servirle..."¹².

Todos los puntos citados venían a justificar el interés del régimen en potenciar lo autóctono y constituir una pseudocultura popular para el consumo de masas que fuera fácilmente comprendida por ella –al ser una de sus máximas, desde el punto de vista estético, la consideración del arte como propaganda– y con la que se pudieran identificar. Proliferan entonces los certámenes sobre artesanía, bailes regionales, canciones populares... en los que jugaría un importante papel la Sección Femenina y las instituciones regionales como Gobiernos Civiles, Sedes de Falange...

En el protagonismo que cobra lo artesano y popular, tendría mucho que ver la importancia que la ideología oficial iba a conceder –en su añoranza de una etapa idílica precapitalista– al trabajo manual, en un intento de resucitar teorías medievales sobre la concepción y estatus del artista, que se tiende a identificar con el artesano humilde y servil, pretendiendo alejarlo así de toda posible subversión individualista frente al orden establecido.

Otro de los temas que se retoman de la citada generación del 98, es el de la existencia de dos Españas, siguiendo las tesis "menendezpelayianas", una ortodoxa, con la que se identificaba el espíritu nacional, y España vencida tras la guerra, y en general con la tradición racionalista y laica del iluminismo. División ésta que aparecerá frecuentemente en la historiografía por nosotros estudiada.

También el tema del paisaje, y con él los maestros que destacaron en este género, será otro de los puntos de conexión entre el primer período franquista y el 98, actuando asimismo este género como elemento de enlace entre el horizonte estético del período republicano y la inmediata postguerra. Se entendería el paisaje como otro referente en el que

buscar las señas de identidad perdidas, la auténtica naturaleza de lo español, en concreto el paisaje castellano, cayéndose en la errónea simplificación, derivada en parte de la tendencia centralista del franquismo, de identificar Castilla con España. El género del paisaje jugaría en la postguerra un importante papel como vía de acceso a la vanguardia internacional, sirviendo de mesa de pruebas y como reducto frente al academicismo oficial, y desde el que practicar los procedimientos lingüísticos de los ismos. En él se refugiarían antiguos militantes de la otra heterodoxa, a la que se niega toda españolidad y que se identificará en los primeros momentos de exaltación bélica con la vanguardia de anteguerra y aquellos que no estaban de acuerdo y no les decían nada los temas heroicos o casticistas que premiaba el gusto oficial, tal iba a ser el caso de Benjamín Palencia y la Escuela de Vallecas. La aparente falta de sospechas subversivas que mostraba este género le habrían permitido jugar ese papel arriba señalado.

A todas las razones antes expuestas justificando la pervivencia de la ideología finisecular durante el franquismo, debemos añadir que incluso algunos de los representantes del 98, aún continuaron en activo después de la guerra –Baroja, Azorín, Maeztu–, constituyendo la más importante vía de difusión de sus ideas. Además, la misma Universidad se mantendría impregnada durante bastante tiempo de aquel espíritu, en especial la Universidad Central.

A propósito de los textos que se encargan de esa recuperación, precisamente Ernesto Giménez Caballero, ya antes de la guerra, y dada su admiración por Unamuno, en el primer capítulo de su obra *Genio de España*, de 1932, expone un análisis de la generación española del 98 reclamando para sí mismo la herencia cultural de aquella:

"Somos muchos de estos escritores españoles de posguerra los que nos sentimos posibilitados para aceptar esta nietez del 98, cronológicamente hablando. Me consta que a muy pocos, por no decir ninguno, de esos nietos automáticos del 98 les interesa asumir tal nietez (ninguno, excepto yo)".

Con este análisis el autor no pretende sino hacer lo que sus predecesores del 98, rastrear

¹² GUTIÉRREZ SOTO, L., "Dignificación de la vida. (Vivienda, esparcimiento y deportes)". *I Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid, Servicio Técnico de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1939, p. 41.

en nuestro pasado intentando distinguir entre las tradiciones “reales” y útiles para ser instrumentalizadas frente a la crisis. Se trata por tanto a nuestro entender de una nueva interpretación dual de la España ortodoxa y heterodoxa que defendiera Menéndez Pelayo.

Pues bien, si ya en la inmediata anteguerra y en autores que como Giménez Caballero o Eugenio D’Ors adelantan el programa ideológico del falangismo, es palmaria la continuidad de las premisas noventayochistas, en los primeros años del régimen franquista éstas van a actuar como soporte más o menos declarado de las nuevas ideas. Tempranamente además una serie de autores van a manifestar su admiración por individualidades concretas de la generación: Emiliano Aguado por Unamuno, y dedicará asimismo el artículo “Un libro y una vida”, en 1941 a Maeztu. O Dionisio Ridruejo por Machado, que luego será elevado a “modelo inigualable de la poesía”¹³.

Uno de los textos pioneros que declaran la filiación espiritual existente entre el 36 y el 98 es el trabajo de Maximiano García Venero, “La generación del 98, abuelos de 1936”, editado en las páginas de *El Español*, el 5 de diciembre de 1942, en el que se realiza una revisión de los autores que pertenecieron a ella.

Tres años después ve la luz otro artículo de Rafael Calvo Serer, “Valoración europea de la historia española”. En él el autor hace una revisión e interpretación de nuestra historia utilizando algunos elementos del pensamiento finisecular, pero sujeta sobre todo a las directrices ideológicas que el nuevo orden político imponía de cara a sancionar una serie de valores del régimen. Y se alude al tema de España y al valor ejemplar del pasado.

El mismo autor publicaría otro artículo en 1947, en *Arbor*, en el que deja ya constancia de la tibia recuperación de que es objeto la generación. En este artículo, “Una nueva generación española”, preludia ya la nueva orientación que se le estaba dando al tema y que culminaría en el número especial que en 1948 iba a dedicar la citada revista con motivo del cincuentenario de aquella.

Rafael Calvo Serer explica así su descubrimiento del grupo noventayochista:

“Una nueva generación acaba de llegar a la vida española, en un estado de espíritu realmente singular en la historia contemporánea. Es éste un hecho cierto con el que hay que contar, y que en adelante no podrá ser soslayado por nadie que quiera comprender la efectiva y actual realidad nacional”¹⁴.

La nueva generación –a la que se la ha llamado del 36– surgida de la crisis bélica reciente, reconoce, coincidirá en muchos planteamientos con aquella otra de la crisis del 98. Y reconoce a Menéndez Pelayo como el gran historiador y revalorizador de España y como maestro de la nueva generación.

De ahí que aún mire con recelo, por heterodoxas, las iniciativas de krausistas, institucionistas, que pretenderían, según él, introducir el espíritu europeo moderno. No obstante pese a su proposición de “sustituir a la Europa racionalista y marxista por una nueva Cristianidad, en la que España ha de tener un papel rector en el mundo del espíritu”, matiza que habría que asimilar y aprender lo bueno de Europa, pero aquella en la que coinciden por sus valores cristianos.

Más abierto y comprensivo se mostraría este autor en otro artículo sobre el tema, “Del 98 a nuestro tiempo. Valor de contraste de una generación”¹⁵, en él reconoce ya sin ambages su valor cultural, y pasa a analizar de una manera más objetiva a cuatro autores de esa generación que habiendo prolongado hasta los años de postguerra su labor intelectual, se plantean el problema de España: Unamuno, Baroja, Azorín y en especial Maeztu, declarando “Maeztu es el impacto del 98 en nuestro tiempo”.

Otro autor que dedicaría varios trabajos a este tema, pero desde una óptica más abierta, iba a ser Pedro Laín Entralgo, humanista e intelectual católico perteneciente a un sector más progresista de los intelectuales del régimen. En 1945 Laín publica el libro *La Generación del 98*, en el que dicho grupo intelectual es tomado, según palabras de la profesora

¹³ WAHNON, S., *Estética y crítica...*, p. 624.

¹⁴ *Arbor*, 1947, p. 333.

¹⁵ *Arbor*, n.º 37, 1949, p. 1.

Wahnon "como modelo de comportamiento generacional, espejo en el que debían mirarse los jóvenes —ya no tan jóvenes— poetas de la llamada Generación del 36"¹⁶.

Para ello, y amparándose en la posible similitud histórica con la del 98, se solicitaba a los intelectuales una postura semejante a la de los noventayochistas: "el apartamiento total de la acción política y una plena dedicación a lo literario", es decir, en la línea de una vía romántica que se impone desde el punto de vista estético mediada la década y que defiende la concentración en los temas y problemas puramente artísticos y subjetivos, dejando a un lado la militancia y propaganda nacional-católica de la producción artística de los primeros años.

La nueva alternativa cultural que se proponía pretendía superar la antinomia tradicionalismo-progresismo, o lo que es lo mismo, las diferencias existentes entre lo nacional y las nuevas exigencias contemporáneas internacionales marginadas hasta ahora. De la integración de lo vernáculo tradicional y de los nuevos proyectos culturales importados de fuera resultaría la vía lógica a seguir de cara al futuro, así lo expone Laín en un artículo publicado en el número especial dedicado al Cincuentenario del 98 por la revista *Arbor*, "La Generación del 98 y el problema de España". Pasado y futuro, lo antiguo y lo moderno debían contribuir por igual al progreso nacional, y con ello quedaría perfectamente legitimada la modernidad española —los siglos que median entre los imperiales XVI y XVII y el presente—, superando de este modo el estreñido margen del anterior esquema bipartito en que se dividía nuestra historia.

A ilustrados, kantianos, idealistas, románticos, positivistas... y demás corrientes del pensamiento moderno antes repudiados, se les re-

conoce en adelante su papel y su puesto en la evolución de la cultura, y conceptos como el de libertad ya no tendrán por qué estar reñidos con el sentido católico de la existencia, así lo expone también Laín en su obra *España como problema*. El autor insistirá en la necesidad de "comprender" e "integrar" estas dos opciones que forman parte de nuestro patrimonio. Y como elementos integradores de la esencia de España considera ya junto al sentido católico de la existencia y la unidad, la libertad política y económica, y el efectivo respeto a la dignidad de la persona y a la justicia social, y por último otros hábitos menores, tales como el idioma.

Ahora, como resultado de toda esta controversia y al amparo de posturas progresistas como la de Laín, va a ser posible reivindicar el espacio temporal ocupado por toda la estética liberal de herencia kantiana y los desarrollos artísticos ligados a ella, desde la Ilustración a la vanguardia más reciente. Ya no será necesario, para encontrar las raíces de lo nacional, retrotraerse hasta un pasado tan remoto como el del XVII, el valor de lo español también se encontraba presente en el arte de nuestra historia reciente. Desde esta postura se hace posible la recuperación del Romanticismo y con él del valor de lo subjetivo y lo formal desde el punto de vista estético, como escala previa a la recuperación plena del siglo XX y sus desarrollos artísticos y culturales. En consecuencia se hará obligado historiar y hacer interpretaciones más objetivas de lo acontecido especialmente a partir de 1900. Desde este punto se entiende el texto presentado por Enrique Lafuente Ferrari al número de *Arbor* dedicado al 98, "La pintura española y la generación del 98", o la conferencia dada en febrero de ese año en el King's College de Londres, después publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, "La pintura contemporánea en España". Trabajos que sirven de antesala al nuevo interés de la historiografía por la modernidad.

¹⁶ WAHNON, S., *Estética y crítica...*, pp. 624 ss.

El valor polisémico de conceptos como realismo, naturalismo e idealismo en la crítica artística española (1897-1915)

M.^a DOLORES CAPARRÓS MASEGOSA
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS

Es un hecho que el sentido de las palabras no es unívoco; que reciben su significado en relación al contexto en el que se integran (nos referimos tanto al paisaje lingüístico del que forman parte como a la complicidad existente, por diversas razones, entre quien escribe y quien lee). Por esto, estimamos en extremo simplista, por generalizador, el empleo que se hace de algunas categorías estilísticas por parte de la historiografía y de la crítica. Los conceptos de realismo y naturalismo suelen esgrimirse para confrontar determinadas tendencias con otras calificadas de idealistas cuando en realidad, una misma palabra se dota de significados diferentes aplicada a obras que ni temática, ni técnica, ni formalmente tienen nada que ver. Incluso puede servir para elogiar o, por el contrario, para censurar a un autor, una obra o un conjunto de éstas.

En esta comunicación intentaremos poner de manifiesto, basándonos esencialmente en críticas a las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas entre 1897 y 1915, el valor polisémico que encierran algunos términos, su versatilidad y ambigüedad.

Realismo y Naturalismo surgen asociados al arte en un sentido amplio durante el ochocientos como sustitutos de la mimesis, cuya presencia en la justificación teórica de las artes plásticas había sido prácticamente una constante hasta el siglo XVIII. La modificación de la terminología corre pareja a una ar-

gumentación diferente sobre las relaciones que el arte debe establecer con la realidad; una realidad que, más que imitada o descrita, merece ser objeto de estudio experimental, de explicación, de análisis, y de plasmación sincera y pretendidamente objetiva e imparcial a partir de una observación minuciosa y distanciada moralmente. Es ésta la base del aparato conceptual que justifica la producción artística de Gustave Courbet, el naturalismo literario de Emile Zola o la línea argumental de críticos como Champfleury y los Goncourt para enfrentarse a las abstracciones idealistas postuladas por el Romanticismo.

No obstante, desde sus inicios, son palabras que se dotan de un sentido polivalente, cuando no abiertamente antitético.

¿El realismo es un reflejo fiel de la realidad como era la mimesis para Platón o, como para Aristóteles puede representar las cosas como son, como dicen o parecen ser o como es preciso que sean?, si es así, ¿lo es de la apariencia externa o de los valores esenciales y por tanto ejemplificadores de ésta?; ¿el realismo supone un desentrañamiento o distanciamiento pasivo del artista o conlleva una activa selección de los referentes dignos de ser representados?; ¿debe implicar un compromiso ético o socialmente útil o, por el contrario, son válidos todos los temas a condición de que sean tratados de un modo explícito y no idealizante?; ¿es su objetivo la realidad bella en un sen-

tido canónico o lo es toda la realidad?; por último ¿existe alguna diferencia entre realismo y naturalismo?

No pretendemos incurrir en la fatuidad de intentar ofrecer una respuesta categórica a estos interrogantes, pero plantear a estas alturas del siglo XX estas preguntas retóricas puede servirnos para comprender mejor la ausencia de criterios uniformes en la utilización que la crítica española hizo de algunos términos de uso común en el enjuiciamiento de la pintura de la época que hemos acotado.

A finales del XIX se observa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes una tendencia cada vez más acusada hacia la desaparición de los temas de carácter histórico y religioso y una marcada acentuación, calificada de realista, tendente a la reproducción "fiel" de la naturaleza o de la vida cotidiana, como rechazo al academicismo más recalitrante. Esta recuperación corre pareja, en opinión de la crítica, de una reasunción de la esencia artística o genuino temperamento español, heredero de la tradición del Siglo de Oro, *cuyo espiritualismo arrebatado nunca reniega de las formas de la realidad para su expresión*¹.

La nueva pintura intenta expresar, en palabras de Octavio Picón, *con más o menos audacia, el malestar que dimana de las injusticias de la vida moderna*, simpatizando con el hecho de que los godo y los romanos de los cuadros históricos hayan sido sustituidos por *la triste condición de la gente del campo*, aunque deplora un exceso de dramatismo producto, quizá de un resabio de la pintura de Historia *mal entendida*².

Para este crítico, es connatural al arte español ser naturalista, aunque se ve precisado a matizar que se trata de una anteposición de lo real a lo soñado *porque eso de llamar naturalista a lo sucio, repugnante y lascivo es ligereza hija de la ignorancia*.

No va a ser ésta, no obstante, la acepción más usual del término, tenido por autores como Max Nordau, quien lo utiliza como sinónimo de pseudorealismo, como la tendencia plástica y literaria propia de "pornógrafos" y

de "individuos sobreexcitados sexualmente": *Ningún trabajo ha sido tan duro para la civilización como el de dominar la concupiscencia; el pornógrafo quiere arrancarnos el fruto de estos esfuerzos, los más violentos de la humanidad*³. Comentario que no debería extrañarnos a tenor del tono rabiosamente moralizante de su libro, *Degeneración*, que significativamente dedica al dr. César Lombroso, el psiquiatra italiano que relacionara los rasgos físicos y la herencia genética con las conductas delictivas.

Los asuntos extraídos del drama diario en sus aspectos más sórdidos o, simplemente, en los más triviales, son defendidos por unos, en tanto otros los consideran de una horrible vulgaridad, ruines y prosaicos⁴.

Realismo y naturalismo son términos utilizados muchas veces como sinónimos en su sentido más peyorativo. En 1904, Manrique de Lara opina que los artista deben recibir de la vida el estímulo *sin buscar el éxito consustancial de la oportunidad relacionado con la existencia en la actualidad palpitante... lo que resulta intolerable es ese empeño bajo y antiartístico de descubrir y revelar, sin alteza alguna de miras, lo más miserable de la vida, visto sin emoción y reproducido sin arte... No es compasión lo que mueve a pintar esos agonizantes en tristes camas de hospital, esos desahuciados sin ventura (sino) sentimentalismo malsano y sensiblería vulgar*⁵.

Para Balsa de la Vega, en 1899, la escuela naturalista *es la tendencia cada vez más acusada a la representación de cosas, tipos y escenas de la vida vulgar*⁶; un fenómeno que, tanto en lo concerniente a la forma como a los motivos se encuentra en pleno auge, extrañándose del hecho de que la guerra de las colonias, con sus dolores y angustias, no haya inspirado temas

³ NORDAU, Max: *Degeneración*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1902.

⁴ Ricardo BLASCO, en *La Correspondencia de España* se lamentaba el 8 de mayo de 1899 de que se rehuyeran algunos asuntos como *la fustigación del vicio, la exposición de una llaga social, la protesta contra la injusticia*, aunque diga que *el artista no debe caer en el realismo excesivo pues le haría insensible a la leyenda y la poesía*. JOSE RAMÓN MELIDA, en *La Ilustración Española y Americana*, el 15 de mayo de ese año deplora que los pintores no hayan cuidado el arte de escoger los asuntos.

⁵ MANRIQUE DE LARA, M.: "Exposición de Bellas Artes", *Diario Universal*, 20 de mayo de 1904.

⁶ BALSAL DE LA VEGA, R.: "Exposición Nacional de Bellas Artes 1899". *La Ilustración artística*, 19 de junio de 1899, p. 395.

¹ ALCANTARA, Francisco: "Exposición Nacional de Bellas Artes 1897". *Centro Editorial Artístico*, 1987.

² OCTAVIO PICÓN, Jacinto: "Exposición de Bellas Artes. Impresiones II". *El Imparcial*, 7 Junio, 1897.

distintos relacionables con una huida hacia el romanticismo. Por el contrario y, digna de aplauso, observa la perpetuación del naturalismo que dió lugar a "las Hilanderas" o a las obras de Goya; aunque los pintores modernos no sean capaces de captar su espíritu, porque, salvo en contadísimas ocasiones, *nuestros artistas no se cuidan mas que de las verdades tangibles, no viendo nada fuera de la realidad, sedúceles el color por el color en sí, la escena o la figura por sí misma*⁷.

Ese mismo año, posterior al desastre del 98, Lasso constata también la búsqueda de la realidad en los asuntos de los cuadros, destacando el uso del color que hace Sorolla como el propio de quien "no sueña sino que ve con los ojos". Estima la presencia del realismo como algo psicológico *tal vez porque el espíritu nacional está abatido y el artista busca lo bello, lo atrayente, en la placidez de la Naturaleza, insensible al infortunio patrio*⁸.

Así pues, la necesidad de que la pintura realista lleve a cabo un notable esfuerzo por plasmar, seleccionándolos, los aspectos más bellos de la naturaleza y la vida es prácticamente una constante en la crítica española a las exposiciones nacionales; algo que entra en franca colisión con la intención que animara las propuestas básicas del realismo francés. Por citar sólo algunos ejemplos, Octavio Picón supeditaba la representación artística a una contemplación reflexiva de la realidad, destinada a *tomar de ella lo mejor, lo que contribuye a exteriorizar la índole del asunto para disponerlo luego de suerte que cada parte sea bella por sí, sin que la línea, el color o la ejecución se sobrepongan al efecto de la totalidad*⁹, en tanto Cánovas y Vallejo, en 1904, afirmaba que para él *nunca fue defecto en arte suprimir lo grosero y antipático que el natural en ocasiones ofrece*¹⁰.

Francisco Alcántara, aunque critique el naturalismo moderno como frívolo, estima que es propio del temperamento español, y lo en-

tiende como *una adhesión constante a la naturaleza, por el respeto y sincera interpretación de sus formas y colores, revelados aquellos y estos por una luz que comunica a todo indubitable evidencia*¹¹.

La sinceridad en el tratamiento del color o, mejor dicho, lo que se considera falta de sinceridad en su empleo, será uno de los argumentos utilizados de modo más recurrente para descalificar, como extranjerizantes, determinadas propuestas plásticas. Así, lo mismo se deplora la inclinación de Carlos Lezcano al abandono de nuestra tradición *para seguir las huellas de ese modernismo extranjero que no puede convencer a nadie, porque nadie puede ver las cosas bajo esos abigarrados prismas de colores y formas de un mundo y un sentir tan distinto al nuestro*¹², como se critica a otros por *trocar lo falso de la interpretación de los hechos históricos por un mal conocimiento de los modernos y cambiar de tubos de color*¹³. Los seguidores de Sorolla serán descalificados por este mismo motivo. "Colorismo" y "sorollismo" serán considerados "ismos" perniciosos. Asimismo, Muñoz Degraín, en palabras de Gómez Cano, *de tal manera disfraza el natural y tales coloraciones emplea que sería peligroso acompañarle porque tales derroteros ha tomado, que corre el riesgo de dar con su arte en un manicomio*¹⁴. Con todo, también la presencia de lo negro en la pintura de los llamados idealistas es un argumento para la descalificación.

Durante la última década del XIX y las primeras del presente siglo se realiza un notable esfuerzo por afirmar la existencia de una fisonomía artística distintiva de lo hispánico y por contraponer los mundos mediterráneo y nórdico como ámbitos antitéticos que, por una parte, expresarían un saludable amor a la naturaleza y, por otro, un idealismo enfermizo, tétrico, fúnebre o servil (por utilizar calificativos empleados por Alcántara en 1910). Naturalismo y realismo son usados indistintamente para enfrentarlos a la obra de artistas más proclives al distanciamiento de la realidad objetiva y a la plasmación sentimental, simbólica o

⁷ Balsa de la Vega, R.: "La Exposición de Bellas Artes". *El Liberal*, 8 de mayo de 1899, p. 3.

⁸ Lasso: "Bellas Artes. La Exposición que se inaugura". *El Globo*, 8 de mayo de 1899.

⁹ Octavio Picón, J.: "Exposición de Bellas Artes. Impresiones II". *El Imparcial*. Madrid, 7 de junio de 1897.

¹⁰ Cánovas y Vallejo: "Exposición Nacional de Bellas Artes V". *La Época*, 21 de mayo de 1904.

¹¹ Alcántara, F.: "La Exposición de Bellas Artes". *El Imparcial*, 29 de abril de 1901.

¹² J. B. C.: *Diario Universal*. 9 de abril de 1906.

¹³ Domenech, R.: *El liberal*, 17 de mayo de 1906.

¹⁴ Gómez Cano, M.: "Por la Exposición. Pintura española", *El Universo*, 18 de mayo de 1804.

trascendente de la vida. Octavio Picón, partidario del "arte por el arte", considera la "idea" como extraartística pues para él: *las ideas son para el libro: el cuadro no puede ser mas que la representación de lo natural en un solo momento mediante la forma y el color*¹⁵.

Los ataques al arte de determinados pintores se llevan a cabo esgrimiento, a veces, la ya clásica tesis lessingiana que defendiera la especificidad de los medios expresivos utilizados por las artes plásticas en contraposición a la literatura. De esta manera, Rafael Domenech defiende que *no hay descripción literaria, por admirable que sea que nos de una imagen física con la precisión y variedad de caracteres con que puedan darla la pintura y la escultura. (Aunque) jamás estas dos artes podrán manifestar el desarrollo de un carácter moral y hacer claras y precisas las ideas que nazcan de él, considerando que privar a la pintura de las calidades materiales de las cosas, la luz o el ambiente, o la fuerza expresiva del color es restarle importancia a los recursos propios del lenguaje pictórico y la idea más grande se muestra de modo mezquino, de ahí que recomiende a los pintores excesivamente preocupados por plasmar ideas que se dediquen a la filosofía*¹⁶. Y es que abundan quienes como A. Guerra, celebran *de todo corazón esta sana tendencia del arte a buscar la inspiración en la naturaleza, siempre pródiga, y es de aplaudir el ánimo con que nuestros pintores ponen camisa de fuerza a la fantasía... un movimiento de avance en el arte pictórico en busca de un mayor sentido de la realidad*¹⁷.

La figura de Julio Romero de Torres es particularmente conflictiva para la crítica. Si en 1904 se elogia la sobriedad de expresión de su pintura como clave del realismo en arte¹⁸ y en la Exposición de 1906 fue rechazada su obra, "Vividoras del Amor", por ofender la decencia y el decoro, siendo calificada junto a "Nana" de Bermejo, "En espera" de Juan Hidalgo y "el Sátiro" de Fillol como podredumbre pseudoartística por su carácter crudamente naturalista, más adelante se verá en él al máximo re-

presentante de una pintura idealista en la que *no hay lucha del artista frente al natural*¹⁹. En opinión de Domenech, vive a expensas del pasado, da la espalda a las conquistas del arte pictórico y se queda en lo arcaizante: *se aparta de los hechos corrientes de la vida y va en busca de generalizaciones, a veces resueltas en forma de alegorías y otras llegando al símbolo*²⁰.

José de Nogales estimará positiva la evolución producida en la obra de Romero de Torres, quien antes fue un *mesnadero del realismo crudo y bárbaro que tantas buenas condiciones ha echado a perder, haciendo de todas las artes de la belleza un bodrio de ordinarietes del que tardaremos en limpiarnos*; pasando, en 1908, a ser el artista capaz de expresar una realidad entrevista o soñada, no reproducida por las lentes fotográficas y sí comprendida por un alma, una emoción y un temperamento²¹.

Los adjetivos arcaico y decorativo aparecen de manera insistente en los textos de la época para calificar la obra de algunos pintores. Muchos críticos parecen detectar una clara influencia del arte italiano del primer Renacimiento, tamizada por la pintura nazarena y prerrafaelista, como la causa que determina la producción de artistas como Sotomayor, Chicharro o Romero de Torres, siendo definido el arcaísmo como "prerrafaelismo agudo". El arcaísmo es tenido por Melida como una vertiente nueva dentro del "modernismo", generada por agotamiento. Por su parte, José Nogales escribe en 1908: *En la actual exposición, en su sección de pintura, ha triunfado la tendencia opuesta a todas las modas del siglo. Rusiñol, Chicharro, Santamaría, Romero de Torres, Rodríguez Acosta y Baroja, representan esa tendencia perseguida en el Círculo, azotada en las calles, condenada en las cátedras, abominada en las críticas y satirizada en la caricatura. Y no obstante, han triunfado por el voto de un jurado significativamente hostil a esa tendencia. Verdad es que se les perseguía a título de "modernistas" y se les premia a título de "arcaizantes". Bien venga la persecución que trae aparejado el triunfo*²². En cambio, otros no aplauden

¹⁵ OCTAVIO PICÓN, J.: *Opus cit.*

¹⁶ DOMENECH, R.: *ABC*, 22 de mayo de 1915.

¹⁷ GUERRA, A.: "Exposición Nacional II. Paisajes y marinas". *El Globo*, 22 de mayo de 1904.

¹⁸ NIETO, M.: "Exposición de Bellas Artes". *El Día*, 25 de mayo de 1904, p. 1.

¹⁹ DOMENECH, R.: *ABC*, 16 de mayo de 1906.

²⁰ DOMENECH, R.: *Idem.*

²¹ NOGALES, J. de.: "De arte. La sana orientación". *El Liberal*, 5 de mayo de 1908.

²² MELIDA: *ABC*, 2 de mayo de 1908, p. 7-8. NOGALES, J.: "De arte. Sobre el mismo tema". *El liberal*, 13 de mayo de 1908.

tan calurosamente este éxito, como Rafael Domenech, quien dedica un artículo, en 1910 a analizar “Lo arcaico, lo simbólico y lo negro”, estrechamente relacionados entre sí. Detectando un exceso de preocupación arcaizante, advierte del peligro de lo negro y afirma que la pintura negra no es tal pintura; no se basa en el natural ni tiene precedentes históricos. Los pintores que hacen uso de ella *sólo recogen la suciedad que los años han depositado en las tablas antiguas* ²³.

Decorativismo es la otra palabra asociada más frecuentemente al idealismo. J. B. C., en 1906 definía la pintura decorativa como la propia de aquellas obras *que se apartan de la copia exacta del natural* ²⁴. Mientras algunos recurren a este término para encomiar la labor de los pintores, otros estiman el decorativismo como una forma de “arte adjetivo, bárbaro y convencional” ²⁵.

Alcántara, establecerá una precisa distinción entre la pintura naturalista y la decorativa; la primera, propia para ser vista desde cerca y la segunda desde lejos. *Ni la enseñanza ni la crítica procuran diferencias cuanto conviene al arte naturalista o expresivo, del decorativo, refugio hoy de todas las nulidades. Arte expresivo que bien podemos llamar naturalista, es el que toma a la Naturaleza por objeto de estudio tan profundo y extenso como para que ni en los detalles ni en el conjunto se deje de apreciar nada característico. La obra decorativa, que puede permitirse licencias que la otra no puede, sirve a un fin ajeno a la propia pintura es el arte del adorno y hace agradable lo útil, moderno por excelencia en cuanto a su amplitud inagotable para todos, por consiguiente, acomódase siempre a los gustos... siempre es halagador, cómodo y comprensible. Varía según el objeto que ha de embellecer y el gusto del que lo pide* ²⁶.

No todos tienen una idea tan precisamente definida sobre la esencia de los conceptos de naturalismo e idealismo. A lo largo de las críticas analizadas hemos podido encontrar expresiones como *lienzo simbólico de naturalismo tal vez excesivamente descarnado* ²⁷, referido a “Amor Vencido” de Cecilio Pla; *realismo extremo de la pintura idealista* de los prerrafaelistas ²⁸, o *naturalismo espiritualista* ²⁹ aplicado a “Musa gitana” de Romero de Torres.

En 1915, José Francés estima como positiva la inclinación realista producida en España tras Sorolla, destacando la producción pictórica de López Mezquita, Gonzalo Bilbao, Rodríguez Acosta o Manuel Benedito, Marcelino Santamaría, Pinazo o el ya anciano Muñoz Degraín. Muchos jóvenes pintores han seguido, sin imitarlo, los pasos de Zuloaga, generando-se, en su opinión, un sano españolismo pintoresco que, no obstante, no debe ser la norma definitiva de la nueva pintura. Con un talante altamente conciliador, aconseja unir idealismo y realismo y no mantener estas propuestas como antitéticas: yo aconsejaría-escribese- que soñaran un poco más los que sólo quieren ver el color y la línea y que se afianzaran un algo en la verdad los que utilizan más el cerebro que los ojos ³⁰.

En 1935, Manuel Abril publicó un ensayo sobre la pintura española desde Sorolla a Picasso titulado, *De la Naturaleza al Espíritu*, en el que establecía una particular clasificación de los artistas integrándolos en los epígrafes Naturalismo, Idealismo, Intimismo, Decorativismo, Plasticismo y liquidación del XIX aunque se viera obligado a matizar, al comienzo, que *si vicioso es agrupar, doblemente habrá de serlo agrupar por tendencias, o por épocas o por pueblos, pero no es menos cierto que las agrupaciones se imponen tanto para valuar las obras mismas cuanto para aclarar y fijar puntos esenciales de estética* ³¹. Y, evidentemente, hoy, cuando está terminando el siglo XX, seguimos clasificando y seguimos y seguiremos utilizando las mismas palabras (naturalismo, realismo, idealismo) sin matizar, en ocasiones, qué preciso sentido queremos otorgarles.

²³ DOMENECH, R.: “Lo arcaico, lo simbólico y lo negro”, *El liberal*, 8 de noviembre de 1910.

²⁴ J. B. C.: *Diario Universal*, 14 de abril de 1906.

²⁵ DOMENECH, R.: “De Bellas Artes. La Exposición, XVIII”. *ABC*, 21 de junio de 1915, pp. 14-15.

²⁶ ALCÁNTARA, F.: *El Imparcial*, 17 de mayo de 1906, p. 2.

²⁷ LASSO: “Bellas Artes. La exposición bienal”. *El Globo*, 5 de mayo de 1899.

²⁸ DOMENECH, R.: *El liberal*, 24 de mayo de 1904.

²⁹ DÍEZ CANEDO, E.: *Diario Universal*, 12 de mayo de 1908.

³⁰ FRANCÉS, J.: *Mundo Gráfico*, 26 de mayo de 1915.

³¹ ABRIL, M.: *De la Naturaleza al Espíritu*, Madrid, Espasa Calpe, 1935, p. 14.

Al hacer este recorrido por las críticas a las Exposiciones Nacionales en los años finales del pasado siglo y los primeros del presente, no hemos podido dejar de dar la razón a la sugestiva tesis planteada por Luigi Pareyson cuando estableció su singular distinción entre gusto y juicio estético: mientras el gusto, de carácter subjetivo, va modificándose a lo largo del tiempo en las interpretaciones particulares de quienes se enfrentan al objeto artístico; el juicio se presenta, por el contrario, como objetivo, puesto que reside en la obra. Es ésta la que hace emerger sus valores y la que se afirma en la Historia. De alguna manera, son sus cualidades reales las que afloran y se imponen por encima de consideraciones cambiantes: *A través de la variedad de gustos y de la multiplicidad de las interpretaciones, y a pesar de todos los malentendidos reales y posibles, se decanta poco a poco en el curso de la historia un reconocimiento cada vez más unánime del valor de ciertas obras; es decir, se confirma la universalidad, la objetividad y la unicidad del juicio*³².

³² PAREYSON, L.: "Juicio e interpretación", en *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1988, p. 109.

La pintura de Sorolla, de Rusiñol o de Romero de Torres fue calificada de muchas maneras. Al margen de los conceptos de naturalismo, realismo, idealismo, arcaísmo o simbolismo que sirvieron para ensalzarla o criticarla, algo había –hay– en ella que ha hecho mantener su eficacia estética con el paso del tiempo. Quizá porque, como opinaba Valle Inclán a propósito de Romero de Torres, supo buscar y representar valores permanentes, consciente de que *para ser perpetuada por el arte, no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo*. El arcaísmo con el que se lo calificó es para él una condición de eternidad, *la cristalización de algo que está fuera del tiempo y que no debe suponerse accidente del momento histórico en que se desenvuelve*³³. El recuerdo es siempre presente precisamente porque es memoria: *Nada es como es sino como se recuerda*.

³³ VALLE INCLÁN R. de: "Notas de la Exposición. Un pintor". *El Mundo*, 3 de mayo de 1908.

El museo imaginario de Eugenio d'Ors, entre el 98 y los modelos autoritarios

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

*Universidad de Castilla-La Mancha
Departamento de Historia del Arte*

*Mi Salón de Otoño*¹ es una exposición imaginaria que Eugenio d'Ors ideó en 1924 y, al mismo tiempo, una reflexión artística de largo alcance, que tiene sus raíces en los criterios artísticos del 98, pero que se proyectará especialmente en la crítica de arte de postguerra, una época en que la influencia de d'Ors es muy considerable. La figura del pensador catalán aparece así como un nexo de unión entre las tendencias más autoritarias del 98 y la renovación artística controlada que tuvo lugar en España a partir de 1939.

El centenario de 1898 ha servido, entre otras cosas, para que podamos releer un interesante trabajo de Manuel Azaña², quien, ya en 1923, lamentaba la larga pervivencia del 98, y denunciaba tanto sus insuficiencias ("no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias") como las actitudes autoritarias que, como se sabe bien, se entreveraban bajo el epígrafe del 98, y de una generación que, en realidad, se puso en duda hace ya mucho tiempo³. En todo caso la pervivencia del 98 ha sido mucho más larga de lo que Azaña hubiera imaginado.

Eugenio d'Ors i Rovira (1881-1954), a quien suele adscribirse a la generación de 1914, la de Ortega, es un heredero directo del tiempo del 98, tomado éste en sentido amplio. D'Ors es un regeneracionista y, en cualquier caso, puede adscribirse tranquilamente a lo que Luis Cernuda denominó "movimientos que se cruzan" intentando sintetizar modernismo y noventaiochismo⁴. Un regeneracionista y, como explicó con claridad Vicente Cacho Viu⁵, el primer fascista español; la estetización de la filosofía, de la crítica, de la vida y de la política, son actitudes que sitúan a d'Ors muy cerca de la magistral definición del fascismo que hiciera Walter Benjamin⁶; sus ideas, muy cercanas a las de Carlyle y, en general, de los primeros teóricos del fascismo, sugieren un modelo político autoritario que, en lo cultural, se complementa con el concepto de clasicismo, un término polisémico que se situará a medio camino entre lo artístico y el estilo de vida. En muchas ocasiones sugirió d'Ors sus posiciones políticas, siempre desde un esteticismo que, a veces, ocultó las claves últimas de

¹ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Revista de Occidente, 1924.

² Manuel AZAÑA, *¡Todavía el 98!* (1923), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

³ Ricardo GULLÓN, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

⁴ Citado en Andrés TRAPIELLO, *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 9.

⁵ Vicente CACHO VIU, *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Quaderns Crema, 1997.

⁶ Walter BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

su prosa. Que arte, política y cultura no son términos separables en d'Ors es algo que queda demostrado, por citar sólo un ejemplo, en la que fue su obra póstuma, donde equipara su visión de la historia al "socialismo jerárquico"⁷, un eufemismo para designar los restos de nacional-sindicalismo que acompañaron al régimen del general Franco.

En 1904, en una carta escrita desde Madrid a Antoni Rubió i Lluch⁸, d'Ors hacía una curiosa caracterización de la arquitectura madrileña frente a la catalana: sobria elegancia cortesana que hace sonreír al pensar en las opulencias de los *parvenus* de la Rambla de Cataluña, severidad y grandeza que derivan de un ascetismo castellano que ha superado el egoísmo semítico. Es una visión de lo castellano que enlaza con el 98, es, también, una significativa muestra del aire de *kulturkampf* burgués que tuvo siempre el *Noucentisme*⁹.

En general, el 98 mantuvo unas actitudes artísticas que han sido ya bien explicadas¹⁰, gusto por lo austero, por lo estructurado: Zuloaga fue el pintor preferido de la generación del 98¹¹; en 1938, "cuando los artistas españoles estaban defendidos"¹², o, lo que es lo mismo, cuando Eugenio d'Ors era Jefe Nacional de Bellas Artes del Gobierno insurgente de Burgos, ganó el Gran Premio de la Bienal de Venecia. D'Ors enlazó con estas actitudes, especialmente a partir de 1923, con su traslado definitivo a Madrid, tras su fracaso en Barcelona y, cuando, probablemente, empezó a reflexionar en términos más españoles que catalanes. Aquí ha de situarse *Mi Salón de Otoño*, un libro que fijó las que iban a ser, de por vida, las actitudes artísticas de d'Ors.

Mi Salón de Otoño comienza con una definición del arte nuevo, un término que haría fortuna; desde el punto de vista cronológico, el arte nuevo es

"el que empieza su acción al día siguiente de la apoteosis victoriosa del impresionismo, y contradiciendo sustantivamente su tendencia"¹³.

El Impresionismo, un episodio barroco para d'Ors, es, en realidad, un carnaval al que seguirá una cuaresma que se concreta en la obra de Cezanne (la referencia francesa fue siempre muy importante en d'Ors), y se percibe en composiciones que tienden a revelar la estructura y a evitar toda noción ilusionista: "en lugar de sugestión, definición"¹⁴. El 98 había descubierto a Zurbarán, visto siempre como el pintor de lo constructivo por excelencia, y también había planteado una identificación entre austeridad y carácter español; en todo caso, las críticas al impresionismo desde la España del primer tercio de siglo no son infrecuentes¹⁵. Ya en esta época d'Ors predicaba "la definición en la literatura y la proporción en el arte"¹⁶. El arte nuevo, por otra parte, no es sino una reactualización de una tradición, que, al fin es lo que lo justifica,

"(...) El arte aprende a obedecer aquellas nuevas leyes, que son precisamente las leyes eternas. Aprende a buscar el secreto de la forma en el seno mismo de la norma"¹⁷.

Justificación por la tradición y, en el fondo, el lema eterno del pensador catalán, "lo que no es tradición es plagio", pero también la aplicación artística al concepto de clasicismo por quien entendía la historia como una alternancia entre clásico y barroco. En realidad el relato de d'Ors ha de considerarse como inacabado, se citan algunas pinturas, se presupone

⁷ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *La ciencia de la cultura*, Madrid, Rialp, 1964, prólogo y compilación de E. Rojo Pérez; se trata de una recopilación póstuma que quiere recoger el manual de ciencia de la cultura que, al parecer, d'Ors preparaba poco antes de su muerte en 1954.

⁸ La carta completa se reproduce en Vicente CACHO VIU, *Revisión... op. cit.*, p. 152.

⁹ José Carlos MAINER, *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1983.

¹⁰ María del Carmen PENA, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.

¹¹ Francisco CALVO SERRALLER, "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", *Solana en la Colección de la Fundación Cultural Mapfre vida*, *op. cit.*, p. 24.

¹² Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Arte vivo*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 57.

¹³ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Mi Salón...*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁴ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Cezanne*, Madrid, Caro Raggio, s. a. (1921).

¹⁵ Alguien tan alejado, en todos los sentidos, de Eugenio d'Ors como Federico García Lorca contraponía en 1928 la "destrucción impresionista" a la "franciscana escuela de los cubistas", Federico GARCÍA LORCA, "Sketch de la nueva pintura", *Conferencias*, vol. II, ed. de Christopher Mauer, Madrid, Alianza, 1984.

¹⁶ José CAMÓN AZNAR, "Glosas al glosario", *ABC*, Madrid, 13-4-55, p. 3.

¹⁷ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Mi Salón...*, *op. cit.*, p. 10, las cursivas son del autor.

nen otras, y lo que tenemos al final es una relación de artistas que tienen en común la posibilidad de etiquetarse bajo el epígrafe *Arte nuevo*, o sus antecedentes, precursores o adyacentes. El Salón pretende ser la reunión de algunos de los artistas a través de los que puede rastrearse el arte nuevo en España, y también una reivindicación de artistas más conocidos fuera de España que dentro.

El Salón se abre con una selección de obras de Isidre Nonell, un impresionista aparente que, a juicio de d'Ors no lo es tanto, especialmente en sus conocidas gitanas. Nonell representaría el día siguiente del impresionismo, el camino que conduce de la disolución impresionista a la pintura estructurada, arquitectónica. Y aquí no podemos por menos que recordar la fortuna historiográfica y museográfica de Nonell, que, aparte de abrir simbólicamente el Salón de Otoño de 1924, abrió el I salón de los Once en 1941, la exposición *Precursores y Maestros* de la I Bienal Hispanoamericana de 1951, otro modo, en realidad, de justificación por la tradición, y, en 1992, la *Colección de Arte Español* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la sombra de Eugenio d'Ors es larga. Nonell será siempre el *precursor* por excelencia, el término es importante para quien justificó la novedad por la tradición y afirmó que en arte sólo se puede ser aprendiz o farsante.

La sala Segunda del Salón alberga algunas pinturas de Picasso, un artista que personifica, para d'Ors, una de las manifestaciones más claras del clasicismo italianizante; en el momento de la vuelta al orden, d'Ors ha elegido dos retratos muy similares, estrictamente figurativos y estructurados, de Picasso. No hay ninguna mención clara al cubismo, pero sí una condena velada:

"No es del todo culpa de Picasso si, en diversas épocas, las exigencias del *snobismo* ambiente le han llevado a dar curso público a una parte de su producción que, aunque sellada por la fuerza de su personalidad y por sus condiciones extraordinarias de hábil especulador sobre las formas más graciosas, parece a veces el producto de apuestas de taller, cuando no el residuo de puros ejercicios escolásticos. Los *snobs* gustaron sobre todo de esta parte de su obra, que es la que ha dado origen a las peores turlipinadas explica-

tivas, y probablemente la que puebla gran parte de las colecciones germánicas y yanquis, que han sido adictas a este pintor. España, en este caso particular, ha escogido mejor, precisamente por lo menos fácilmente inflamable que era"¹⁸.

En 1913, Unamuno había hecho suyas unas diatribas de Regoyos a propósito del cubismo picassiano: "Lo encuentro tan odioso... que me vuelvo con gusto a la época de los románticos"¹⁹. No deja de ser curiosa la sugerencia de que los coleccionistas españoles, más hábiles quizá, han apostado por lo que es para d'Ors, la parte eterna de Picasso, para d'Ors la menos rupturista; en coherencia con esta idea, d'Ors ha rehusado convertir esta sala en "una especie de baile ruso"²⁰.

Picasso es, en este relato que en ocasiones adopta criterios cronológicos, un "inserto" entre Nonell, Joaquín Sunyer y Xavier Nogués, los dos últimos ocupan la sala tercera del Salón junto con Mariano Pidelaserra, paralelo cronológicamente a Nonell. En los dos primeros ha desaparecido ya la estética de fin de siglo, y, lo que es más importante, ambos podrían colocarse bajo el epígrafe de una "pintura catalana moderna"²¹, no aislada, en la medida en que podría trazarse una línea que fuera de Sunyer a Togores. Nogués, ilustrador, por cierto, de *La Bien Plantada*, responde a una ilustración gótica y a otra clásica, pero, por su ascendiente gótico, enlaza fuertemente con "los tipos catalanes de arte barroco"²². De Joaquín Sunyer se destaca algo que interesa especialmente a d'Ors, la estructura,

"Su visión se nos muestra más carnal que sensual. Su composición, más inteligente que racional, o, si queréis, más constructiva que analítica"²³.

Hay, en Sunyer, ecos del pintor Rousseau, ingenuidad en los paisajes, pero, en el pintor

¹⁸ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Mi Salón...*, op. cit., pp. 30-31.

¹⁹ Miguel de UNAMUNO, "Darío de Regoyos" (1913), *En torno a las artes*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 68-69.

²⁰ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Mi Salón...*, op. cit., p. 30.

²¹ Y ello a pesar de que d'Ors negó, en ocasiones, la existencia de escuelas nacionales, o regionales: "¡Pero, si no hay tal Escuela Francesa, como no hay tal Escuela española, señores!", Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Menester del crítico de arte*, Madrid, Aguilar, 1967.

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ *Ibid.*, p. 42.

catalán, “ya completamente en serio”, y enlazando con la pintura clásica. Sunyer, por lo tanto, sintetiza el clasicismo y la luz mediterránea, los dos parámetros de modernización que busca d’Ors en el arte español.

El Salón recuerda vagamente la propuesta de Oteiza para la Colección de Arte Español del MNCARS, donde el escultor vasco pretendía una clasificación del arte por autonomías²⁴. Así d’Ors yuxtapone al grupo de pintura catalana un grupo vasco, todo esto no le impide hablar de pintura española, y en este Salón imaginario, d’Ors evoca a Darío de Regoyos, que, por una curiosa maniobra, está sin estar. Regoyos no está porque pertenece enteramente a la estética de fin de siglo, y está porque en su pintura puede detectarse un acento clásico que termina en una descomposición *fauve*; en el fondo es una pervivencia decimonónica, para d’Ors el eje de referencia de la pintura, en el siglo XIX, fue la música, en el siglo XX, será la arquitectura. En 1924, y después, moderno equivale a fascinación por las composiciones austeras, exaltación de lo arquitectónico en pintura, y exclusión de las actitudes artísticas más experimentales (el cubismo se considera un modo escolástico) o más iconoclastas.

Sí está en el Salón por derecho propio Aurelio Arteta, “el primero en sacar a la pintura vasca del atolladero del etnicismo”²⁵; se sale de él añadiendo a la pintura un acento italianizante. No deja de ser significativo que d’Ors se sirva de Sánchez Mazas, para quien las pinturas de Arteta muestran un “perfil noble y aldeano / entre italiano y vizcaíno”²⁶. Arteta es “casi florentino”, y esto supone un riesgo, el de “la caída brusca en los abismos de la caricatura inexpresiva”²⁷. La parte vasca del Salón se cierra con Juan de Echevarría, un artista influido por Gauguin, los últimos impresionistas y los “intimistas” como Vouillard, Bonnard o Roussel.

La Sala quinta del Salón es, aparentemente la más ecléctica y, a nuestro juicio, la más interesante del Salón, especialmente por su pro-

yección posterior en la obra del propio d’Ors; en esta sala hay obras de José Gutierrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, Rafael Barradas y Juan Gris, artistas muy distintos en principio, a los que d’Ors unificará llevando a cabo una curiosa pirueta.

Solana podría ser capítulo aparte en el Salón, un pintor de formación “madrileña pura”²⁸, cierra el ciclo impresionista y recoge la tradición de la “pintura negra”, esto y su enlace con la picaresca le convierten en un pintor nítidamente español, a pesar de que en algunas de sus telas, *Viejo profesor de anatomía*, haya el efecto de un contagio literario que Solana, según d’Ors, debería abandonar, es, efectivamente, una pintura barroca y un tanto literaria, no pasó desapercibida a d’Ors una cierta similitud entre Solana y Daumier. Solana serviría, mucho tiempo después, para justificar una tradición madrileña frente a otra catalana, compatibles, pero distintas²⁹.

Situar a Solana junto a Juan Gris parece, cuando menos, atrevido³⁰, Juan Gris no es un artista de la renovación, sino que pertenece al “Intermedio”, probablemente por su adscripción cubista, no es el cubismo, ya lo hemos visto, algo que encante a d’Ors, que en la edición de su libro incluyó una composición de las menos cubistas de Gris, un Pierrot, Gris es, para d’Ors, puro y dogmático, frente al versátil Picasso, sus cuadros tienen “el aspecto poco amable de una especulación”³¹. Sin embargo, porque esto es la parte negativa, y es curioso, d’Ors teoriza un arte esencialmente constructivo y escasamente literario, pero cuestiona severamente el hecho de que Juan Gris coloque en el primer plano los problemas plásticos. Sin embargo, el interés de Gris radica en el hecho de que

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ Manuel SÁNCHEZ CAMARGO, “Homenaje a un madrileño, Solana; y a un catalán, Clará”, *La Vanguardia Española*, 5-5-60, p. 23. El autor, muy influido por d’Ors, fabulaba en este artículo con la idea de una Barcelona abierta y cosmopolita, frente a un Madrid profundo y cerrado en sí mismo, ambos artistas, representante, respectivamente de la España trágica, negra, y el mediterraneísmo, habrían inaugurado “el gran renacimiento del arte español de nuestro momento”, *ibid.*

³⁰ El hecho se subrayó en Francisco CALVO SERRALLER, “Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana”, *Solana en la Colección de la Fundación Cultural Mapfre vida*, Catálogo exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992.

³¹ Eugenio d’ORS I ROVIRA, *Mi Salón...*, op. cit., p. 60.

²⁴ Juan Antonio RAMÍREZ, “La historia inevitable”, *Lápiz* núm. 90, Madrid, noviembre-diciembre de 1992.

²⁵ Eugenio d’ORS I ROVIRA, *Mi Salón...*, op. cit., p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁷ *Ibid.*, p. 53.

"A veces, sin embargo, se filtra en la especulación cierta ternura —como en una ciencia deductiva del tipo de la matemática se filtran, a regañadientes de sus elementos severos, elementos irreducibles de irracionalidad y de intuición—"³².

D'Ors se pregunta si las últimas obras de Gris han de llamarse cubistas, en la medida en que aparecen, con descaro, elementos de ternura, libertad y lirismo, d'Ors cita una *Nature morte* que correspondería más a un ideal escolástico (cubista) que el *Arlequin assis* o el citado *Pierrot*, más líricos, el último anuncia el fin de la cuaresma tras los carnavales licenciosos del Impresionismo, y la llegada a una Pascua de ciertas (sólo ciertas) libertades.

Vázquez Díaz es, para d'Ors, un artista que pinta retratos "para la eternidad", por su carácter duro, seco, anguloso, escultórico, entre 1900 y 1910, las series de retratos al dibujo de Ramón Casas y Vázquez Díaz van de la inspiración impresionista, de intención característica y psicológica, a las nuevas tendencias estructurales, a la construcción perdurable. Vázquez Díaz no sugiere, define, elabora, desprecia lo fugaz (d'Ors cuestionó seriamente la crítica de arte de Baudelaire y su definición de modernidad en sus *Lecciones de crítica de arte*) por la revelación de lo permanente. Los retratos de Vázquez Díaz, explica d'Ors, no son "un recuerdo de lo que una fisonomía pudo parecer en una fecha dada, sino una fórmula de lo que un hombre es, para toda la vida y aún más allá de la vida"³³.

A Rafael Barradas ha podido perjudicarle "su familiaridad con los escritores", es curioso como desautoriza continuamente d'Ors toda relación mínima entre arte y literatura, algo que está en el centro del proyecto de la vanguardia histórica. No me resisto a reproducir el párrafo:

"Barradas se prendó del dinamismo loco de la vida moderna, de las calles metropolitanas con sus confusas multitudes y su paroxismo mecánico, y tradujo esta interpretación a una serie de visiones y de espectáculos de ciudades alucinadas, conforme con las tendencias de cierta literatura, proveniente de Verhaeren y de Whit-

man; agitando todo esto en la exaltación de unas sinfonías bárbaras, que llevaban a extrema violencia de imaginación, a la vez, esta visión lírica y un cierto amor por las síntesis cromáticas habituales en los juguetes y en los libros y pliegos de aleluyas infantiles"³⁴.

Una severa crítica a uno de los aspectos más evidentes de la vanguardia histórica, y que se inserta en la desautorización que en propio autor hará de la noción *baudelairiana* de modernidad en sus conocidas *Lecciones sobre la crítica de arte*. Lo bueno, para d'Ors, es que Barradas se ha fortificado por un "tesoro de meditaciones ascéticas", al ilusionismo del prestidigitador: ni impresionismo, ni lirismo, ni libertad de interpretación; es el contacto con una tierra tan poco dada a lo "blando, sedoso, gaseoso y apapelado", como el "duro Aragón" lo que lleva a Barradas a la línea correcta, a ser, no un psicólogo, sino un naturalista. Gris, Barradas, Solana y Vázquez Díaz tienen "un fondo común, que el simple mirar descubre pronto, y cuyo sentido hemos intentado nosotros poner de manifiesto... Los cuatro señalan una vanguardia en la parte de la pintura española cuyo frente se desarrolla en Madrid"³⁵.

Ricart, de la tercera promoción barcelonesa es, para d'Ors, un artista influido por la pintura florentina, como alternativa "al aire que lo ahogaba todo", una definición del impresionismo que desemboca en una curiosa sentencia: "el *abrir las ventanas*, vanagloria del impresionismo, es cosa que ha acabado mal; y de que lo conveniente ahora con las ventanas es... *cerrarlas* precisamente"³⁶, la cita de Octavio de Romeu, *alter ego* de d'Ors, es muy significativa: "Lo más espiritual de las cosas es su contorno puro". En la misma línea están Mariano Andreu, con sus bodegones desnudos, y Marqués-Puig, "seco y astringente" como Gino Severini y sus Bodegones asépticos.

Se reserva una sala a José de Togores, una sala en cuyo centro d'Ors imagina nada menos que el *Auriga de Delfos*, un síntoma de la firma de un tratado de alianza entre el arte antiguo y

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, p. 70.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

el novísimo. Sobre ciertos dibujos de Togores planea la sombra de Miguel Ángel. Togores es una clara muestra de algo que d'Ors repite continuamente en sus escritos, "la arquitectura, en el mundo de la sensibilidad nueva, se ha constituido en el centro para la gravitación de las artes"³⁷.

La última sala del salón es sorprendente, Eduardo Rosales, aunque d'Ors, como él mismo aclara, no propone al Rosales más conocido, el del *Testamento de Isabel la Católica*, sino un fragmento de la *Muerte de Lucrecia*, que relaciona claramente con la pintura de Tintoretto. Rosales es aquí un "precursor" del arte nuevo y, si se quiere, una muestra de la España eterna.

La proyección del Salón de Otoño es larga, tanto en la crítica como en la historiografía del arte española, incluso los modos de hacer historia del arte recuerdan en cierto modo al Salón de Otoño. En 1945, Eugenio d'Ors seguía teniendo su Salón como referencia de modernización que, no sólo debía continuarse, sino que podía valer, incluso, una guerra civil:

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

"Se necesitaba para ello [la renovación artística], como para procurar a *Mi Salón de Otoño* un proseguimiento y un ambiente, que se liquidaran en España muchas cosas, con las cuales sólo fue posible acabar, y no del todo, con cuatro años de guerra civil"³⁸.

La guerra civil era, también, una guerra contra la vanguardia artística, cuyas manifestaciones más emblemáticas quedaban definitivamente excluidas a partir de 1939:

"no se trataba ya de manos sesquipedales a lo Picasso, de relojes blandos sobre al trasero de la hermana, a estilo de lo Dalí, ni de globos oculares segados a navaja como en el film de Buñuel"³⁹.

Discutimos, todavía hoy, si hubo o no arte fascista en España, la respuesta dependerá de lo que entendamos por la suma de estos dos términos, lo que es incuestionable es que, desde fechas muy tempranas, hubo, en España, una mirada fascista sobre el arte, la de Eugenio d'Ors i Rovira.

³⁸ Eugenio d'ORS I ROVIRA, *Mis salones*, Madrid, Aguilar, s. f. (1945), p. 16.

³⁹ *Ibid.*, p. 170.

Huelva a finales del XIX o el cuestionamiento del 98

M.^a ASUNCIÓN DÍAZ ZAMORANO

Cuando España se levante tras la resaca del desastre del 98 con el ambicioso propósito de regenerar su identidad nacional, una modesta, periférica y alejada, pero pujante, osada y esfervescente ciudad del Sur peninsular parecía quedar al margen de este supuestamente generalizado espíritu de reflexión cultural. Huelva, que en los años setenta del pasado siglo había iniciado de golpe su primera aventura industrial, de la mano de poderosas compañías extranjeras –fundamentalmente inglesas– asentadas en su suelo para la explotación de su riqueza minera provincial y había vivido ya su consecuente proceso de introspección colectiva, descubriendo sus raíces históricas, definiendo su esencia presente y configurando su ideal de futuro, no secundó al resto del país en tan doloroso y fructífero acto de contricción.

Como auténtica depositaria del pulso que inspira el pensamiento coetáneo, la prensa local que cubre la pérdida de las últimas colonias españolas no va más allá de un pormenorizado relato de los acontecimientos¹, al margen de cualquier intento de reflexión sobre la conciencia de una España en crisis y la perentoria necesidad de resucitarla. No comparte Huelva por tanto la actitud revisionista que tradicionalmente ha venido adjudicándose al ocaso del ochocientos y que probablemente se deba en realidad a las idealizadas inquietudes de un movimiento intelectual de carácter eli-

tista, sin demasiado eco en el conjunto del panorama nacional. Es posible que en estos críticos momentos la herida nación no llegue a rendirse y todavía quede en ella capacidad de respuesta, como bien queda patente en la intensa actividad edilicia de estos años, igualmente productivos en el rincón de su periferia que en estas páginas me ocupan. Es posible asimismo que el auténtico punto de inflexión se alcance años más tarde, en el contexto de las conmociones sociales que tiñen de sangre la segunda década de nuestro siglo, del mismo modo reflejado en el mapa socioeconómico de la turbulenta ciudad que centra este estudio². Adentrémonos por todo ello en el sorprendente universo de su primera construcción contemporánea y contribuyamos en la medida que corresponda a la obligada desmitificación de una época erradamente sentenciada al agotamiento y la esterilidad por el estigma de una crisis probablemente entonces inexistente.

Convertida en capital de provincia tras la reforma administrativa de 1833 y profundamente convulsionada por el tremendo impacto que supone su posterior colonización económica foránea (conversión capitalista, desbordamiento poblacional, transmutación de su cuerpo social...), la Huelva que ve cerrar el pasado siglo saboreará uno de los más trascen-

¹ *La Provincia*, Huelva, 1898.

² PEÑA GUERRERO, M. A., LARA RÓDENAS, J. C. y DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, R. M., "Huelva y la crisis de 1917", en AA.VV., *Huelva en su Historia*. 3, Huelva, 1990, págs. 449-503.

dentales y brillantes momentos de su historia, haciendo frente a los grandes desafíos que su nueva configuración socioeconómica le imponían encarar. Su reciente nombramiento como cabeza provincial exigirá el remozamiento de su escenario urbano y su dotación edilicia, el asentamiento británico y su inmediata incorporación a la era industrial conllevará el surgimiento de una inédita conciencia ciudadana, diseñada por una renovada y emprendedora élite burguesa que denodadamente busca sus señas de identidad. La visita de Alfonso XII en 1882 y la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América serán algunos de los retos asumidos como pruebas de fuego y sonoros medios de propaganda de una flamante identidad urbana, que gira en torno a la aceptación y exaltación del progreso industrial alcanzado y el pujante despertar de la conciencia americanista³.

Todo ello dará lugar a un interesantísimo debate entablado desde las páginas de la prensa local y otras plataformas de opinión en torno al estado real y presente de la ciudad, las obligaciones impuestas por las nuevas funciones asumidas y el diseño de la utopía urbana soñada y acariciada por unos ambiciosos e inconformistas moradores, firmemente convencidos sobre su justa, perentoria y factible viabilidad.

Innumerables artículos y proyectos que discurren en torno a la Huelva visible y la ideal, al inmaduro modelo urbano existente y el fervientemente deseado, saturan en estos años las páginas de los periódicos y las declaraciones de principios de las distintas asociaciones burguesas (Ateneo, Sociedad Colombina Onubense, Sociedad Onubense de Amigos del País...), al tiempo que encrespan el cotidiano discursar de las sesiones municipales. La orgullosa celebración del progreso recientemente logrado, en paradójico y vergonzoso contraste con el examen de las terribles carencias que siguen todavía retardando el despeque definitivo de la ciudad y las variadas, ambiciosas y a veces peregrinas soluciones propuestas como alternativa son algunas de las

ideas más reiteradamente lanzadas desde estos acreditados e influyentes puntos de encuentro y decisión, cuyas actuaciones teóricas y efectivas destilan un aparentemente abnegado, filantrópico y con frecuencia empalagoso e interesado altruismo, volcado en el impulso del avance moral y material de la provincia, con su vigorosa capital a la cabeza. La energía reflexiva y el nivel teórico alcanzan en ocasiones tales cotas, que merece la pena hacer un ligero repaso de los principales temas abordados en el seno del brillante y fructífero debate con el que Huelva despide el ochocientos y se adentra diligente en nuestro siglo.

Sobre el auge económico logrado en el último tercio del XIX con motivo del aterrizaje extranjero y la fiebre minera no cabía albergar entonces ningún tipo de duda. Diez años después de la compra de las minas de Riotinto por una compañía británica (1873), ya son asumidos por una favorable opinión pública los palpables efectos de la espectacular explosión económica de la villa, como claramente nos ilustran las elocuentes palabras del corresponsal en Huelva del diario madrileño *La Izquierda Dinástica*:

*"Es verdaderamente asombroso el progreso moral y material que se desarrolla en esta población, ayer villa insignificante y olvidada, hoy ciudad populosa y uno de los principales centros de producción del país. Tal es la altura a que han elevado la explotación de las empresas mineras de dentro y fuera de España que explotan los inagotables criaderos de estas zonas privilegiadas"*⁴.

Los más tempranos resultados urbanísticos y edificios de esta convulsión económica serán igualmente ensalzados desde distintos ámbitos. Las espléndidas construcciones y obras públicas que ven la luz por estos años (hoteles, carreteras, vías y estaciones férreas, muelles metálicos de las compañías mineras...) y la reforma del pavimento de la ciudad (prácticamente ultimado desde principios de 1886)⁵ se unirán a la benignidad del clima onubense y

³ Sobre la imagen constructiva que traduce todo este esferescente panorama me he ocupado en mi reciente Tesis Doctoral, que será publicada en breve.

⁴ *La Provincia*, Huelva, 26 de agosto de 1883. En una línea similar también se pronuncian otros artículos del mismo diario: MIZPAH, "Desde el Odiel", 26-28 de agosto de 1884. VALERO HERVAS, J., "Sobre los humos", 24 de septiembre de 1887.

⁵ "Mejoras locales", *La Provincia*, Huelva, 14 de febrero de 1886.

el atractivo que suponen los baños flotantes de la Sociedad Onubense de Amigos del País, las fiestas colombinas de agosto, la velada de la patrona (Nuestra Señora de la Cinta) en septiembre y otros actos lúdicos y culturales promovidos por diversas entidades (Círculo Mercantil, Ateneo, Sociedad Hotel Colón...), para traducirse en un aumento progresivo de la afluencia de turistas en la temporada de baños, siendo habitual en los sueltos periodísticos de los meses de estío la exaltación de las magníficas condiciones de Huelva como estación de verano y de invierno, comparándola sin reparos y colocándola a la misma altura de las más concurridas y famosas playas del norte de España⁶. Claro ensalzamiento de lo autóctono por encima de lo foráneo, que constituye uno de los principales elementos definidores de la mentalidad onubense de fin de siglo y la clave que explica muchos de sus visionarios y arrojados comportamientos, mantenidos en un contexto de autodefinición y regeneración derivado de una nueva situación socioeconómica, completamente ajeno a la conciencia de crisis que a nivel nacional supuestamente impulsa similar actitud revisionista.

Pero este abultado retrato de avance y modernidad presenta una segunda cara de profundas lagunas, abismales fallas e imperdonables ausencias, el triste y deficiente semblante de la Huelva más crudamente real, asumido por sus castigados habitantes con grandes dosis de constructivo pragmatismo y talante de abierta y beligerante denuncia. Injusta contrapartida de la aplaudida prosperidad, que sacaba de este modo a la palestra el columnista de *La Provincia*:

"Nadie puede poner en duda el gran progreso que Huelva ha realizado; en pocos años ha duplicado su población y su caserío, ha aumentado en mayor proporción aún su comercio, su tráfico, su industria y en general su riqueza, y se ha puesto en condiciones para adquirir mayor prosperidad; bajo este punto de vista no hay lugar a discusión, pero ¿puede decirse lo mismo en cuanto se refiere a los servicios públicos?... Aquí ya es dudosa la cuestión; aquí ya merece pensarse si el progreso realizado, si los bienes adquiridos

*compensan o no las desventajas, perjuicios y daños que por el mismo camino hemos adquirido también"*⁷.

Las protestas ante el lamentable estado higiénico-sanitario que ofrece Huelva (alcantariado, abastecimiento de aguas potables...), las deficiencias de los servicios públicos (matadero, pescadería, escuelas, casa de socorro...) y la urgente necesidad de acometer la reforma del casco antiguo y el ordenamiento de su ensanche componen la cantinela habitual de los sueltos periodísticos durante todo el período y constituyen el abultado elenco de carencias que retrasan el despegue definitivo de la ciudad, poniendo abiertamente de manifiesto las paradójicas contradicciones del fulminante y atropellado proceso económico recientemente vivido.

Ambivalencia, contraste, dualidad... son por tanto las notas que mejor definen el universo donde se mueve la Huelva de fin de siglo. Cualquier rincón del mismo al que nos acerquemos sobresaldrá por su naturaleza esencialmente dialéctica. Siempre habrá una cara y una cruz, un avance y un retroceso, un motivo de orgullo y otro de vergüenza, una esperanza y una desilusión. Y todo ello vivido desde una actitud profundamente realista, al tiempo que teñida de un espíritu visionario y desafiante, capaz de hacer frente a los grandes retos y las absurdas contrapartidas del progreso.

No podía ser de otro modo. Una ciudad que de la noche a la mañana se había despertado involuntariamente inmersa en la deshumanizada vorágine del progreso industrial, viendo pertérrita cómo quedaba flagrantemente volteada su hasta entonces equilibrada y provinciana cotidianeidad de sencillo puerto pesquero y pequeña capital de provincia, no podía sino dar lugar a un vasto horizonte de contradicciones, desencuentros y desigualdades. Primeramente en el terreno económico, donde potentes empresas capitalistas extranjeras emplean, en régimen de explotación colonial, a una inmensa masa de obreros autóctonos e inmigrados, monopolizando el tejido productivo onubense y desplazando momentáneamente otras actividades económicas.

⁶ A modo de ejemplo, *La Provincia*, 16 de septiembre de 1882, 4 de septiembre de 1883. LÓPEZ HERNÁNDEZ, R., "Temporada de baños en Huelva y los baños de Torre Umbría", 8 de junio de 1884. МИЗРАН, "Desde el Odiel", 6 de agosto de 1884.

⁷ "Progresamos una barbaridad", *La Provincia*, Huelva 6 de diciembre de 1889.

También en la escala social, en la que una joven, exigua y heterogénea cima burguesa gobierna los designios de la desbordante base proletaria. Igualmente en política, con una reducida y poderosa élite conservadora firmemente impuesta a la estéril prodigalidad del republicanismo. Del mismo modo en los niveles culturales, donde una sorprendente eclosión intelectual convive con una alarmantemente deficiente infraestructura educativa y elevadísimas tasas de analfabetismo. Finalmente en el ámbito de las mentalidades, que alternarán las ansias cosmopolitas y modernizadoras con las rémoras del provincianismo local.

Todo ello tenía que tener su inmediato reflejo en la igualmente polarizada imagen urbanística y edilicia de la ciudad, perfectamente segmentada desde el último tercio del ochocientos en dos antagónicos e irreconciliables mundos, con detonantes, pulsos y aspiraciones dispares y contrapuestas, que fielmente retratarían cronistas coetáneos de la talla de Braulio Santamaría o Amador de los Ríos, en sus plásticas descripciones del asombrosamente contrastado aspecto de la ciudad: la atonía y mediocridad monumental de su casco antiguo frente al espíritu moderno de las construcciones industriales levantadas en su periferia⁸.

Bruscamente sacudidos por el impacto del capitalismo minero, los onubenses de la época reciben con los brazos abiertos su entrada en la era industrial, como bien queda reflejado en las distintas tribunas de opinión pública –básicamente prensa–, los escritos de los intelectuales y las declaraciones políticas e institucionales, donde se exalta, según se ha visto con anterioridad, la imagen constructiva de la ciudad asociada al trepidante progreso económico recientemente experimentado. Duras realizaciones ingenieriles, como los dos muelles de hierro levantados por las compañías mineras en los años setenta (Riotinto y Tharsis) (Fig. 1), se convierten en auténticos símbolos del orgullo local, en un inusual mecanismo de aceptación y ensalzamiento de la técnica que

contrasta con el frontal rechazo cosechado al mismo tiempo en otras zonas –recuérdese por ejemplo la momentánea repulsa de la torre Eiffel, hoy emblema del París moderno–.

La inflamada celebración del progreso alcanzado por la capital y su identificación con la nueva arquitectura industrial bajo su calor alumbrada serán esencialmente defendidas desde las interesadas y agradecidas filas de la cima social onubense, de la que los propios arquitectos actuarán como enorgullecidos portavoces. En efecto, al encendido elogio de la técnica triunfante en los muelles de hierro –ratificado por sus continuas conversiones en rutilantes escenarios de las fiestas de la población– ha de sumarse la convencida defensa de los nuevos materiales llevada a cabo por algunos arquitectos en la memoria de sus proyectos y el apoyo demostrado con su empleo efectivo en determinadas tipologías edilicias.

Desde los años setenta del pasado siglo –no mucho más tarde que en el resto del país– será habitual el uso del elemento férreo en la estructura portante de los edificios comerciales y las construcciones efímeras onubenses. Especialmente interesante es la argumentada apología de su generalizada incorporación a la arquitectura que realizan, en todos sus proyectos para edificios comerciales, los arquitectos Trinidad Gallego y Díaz (pescadería del Dique, 1891) y Manuel Pérez y González (pescadería, 1876 y 1882; mercado de Santa Fe, 1899), amparándose ambos en sus infinitas ventajas edificatorias frente al único inconveniente de su carestía y anunciando su inevitable y próxima aceptación como material por excelencia en todos los ámbitos de la construcción⁹. Igualmente apreciadas por estos arquitectos son las nuevas tecnologías en su aplicación a otras modalidades públicas (escuelas, casas consistoriales...), donde su naturaleza más tradicional y la evidente pervivencia de infructuosos convencionalismos tipológicos permite aplicar la recurrente excusa de la carestía presupuestaria. He aquí por tanto una nueva y convincente explicación de la tardía incorporación del hierro a gran escala en todos los sectores de la arquitectura contemporánea onubense.

⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Huelva*, Barcelona, 1983, ed. fac., Madrid, 1891, pág. 416. SANTAMARÍA, B., *Huelva y La Rábida*, Huelva, 1991, ed. fac., Madrid, 1982, págs. 13-15.

⁹ Archivo Municipal de Huelva. Obras. Obras municipales. Legajos 654 y 656.

Esta rémora económica que impide el generalizado empleo de los modernos métodos –a la que se mostrarán inmunes por su parte las producciones industriales de la potente colonia inglesa– será felizmente compensada con una especial preocupación por las condiciones higiénico-sanitarias del edificio y la adecuación de los espacios a la finalidad desempeñada, como puede verse claramente en los trabajos para centros educativos (escuela de niños y habitaciones para los maestros en el solar del matadero viejo, Manuel Pérez y González, 1899), sanitarios (lazareto municipal, Francisco Monís, 1903) e institucionales (proyecto de casas consistoriales, Manuel Pérez y González, 1894). Pero la gran máscara de las deficiencias constructivas de la arquitectura onubense del período será el aparatoso despliegue ornamental de las fachadas, que recorren todas las modas figurativas en boga desde el último tercio del ochocientos (historicismos varios, modernismo en sus distintas variantes y exotismo británico), con un espíritu marcadamente ecléctico que combinará distintos códigos figurativos en un mismo edificio, producción de un arquitecto o paréntesis cronológico, conviviendo al mismo tiempo con los ya desfasados convencionalismos tipológicos que identifican determinados estilos con modalidades edilicias concretas: la plaza de toros será neomudéjar (Trinidad Gallego y Díaz, 1902), los edificios religiosos neogóticos (iglesia de la Milagrosa, José María Pérez Carasa, 1923), clasicistas los edificios institucionales (oficinas para administración de Hacienda, Francisco Monís, 1907) y las nuevas técnicas se reservarán a las construcciones industriales y comerciales. Y todo ello al servicio de la nueva burguesía nacida tras la aventura industrial de la ciudad y su insaciable sed propagandística y representativa, de su convenci- da alineación con la moderna imagen de una población que se renueva al ritmo de su trepidante progresión económica. Los sofisticados y refinados exteriores de las edificaciones vinculadas a la crema social onubense (clínicas, centros culturales o comerciales y sobre todo viviendas) (Fig. 2) proclamarán sin ambages el indiscutible protagonismo de sus moradores en el nuevo orden socioeconómico instituido y sabrán expresar con total claridad las

ansias cosmopolitas y modernizadoras del joven colectivo burgués, apuntado sin prejuicios ni titubeos al imperdible e imparable tren del progreso regalado a la ciudad por los británicos.

La impactante marca edilicia de la intervención inglesa y las emulaciones de la élite social surgida y amparada en su celebrada presencia compondrán la excepcional estampa arquitectónica de una ciudad dinámica, moderna, abierta e internacionalista, con elevados propósitos y metas que alcanzar, imbuida de un espíritu idealista y emprendedor, que la llevará a lanzarse a quiméricas aventuras (IV Centenario), a emplear todos sus recursos y energías en efímeras y espléndidas celebraciones (visitas reales, fiestas locales...) y a reivindicar de modo incansable la merecida materialización de una Huelva lejana y utópica, pero percibida y presentada como inmediatamente factible.

Siguiendo la estela de otras localidades mineras españolas igualmente colonizadas por la presencia británica, Huelva contará con una fresca, heterogénea, activa y enérgica cúspide social que alcanzará –salvando las oportunas distancias– el considerable nivel de la que marca el rumbo en otras modernas ciudades del país como Barcelona, Bilbao, San Sebastián o Melilla, plenamente inmersas en el progreso industrial y máximas defensoras y abanderadas de la arquitectura de los nuevos tiempos.

En los proyectos de obras y equipamientos urbanos y las exaltadas descripciones que los sueltos periodísticos y otros escritos coetáneos nos ofrecen sobre edificios construidos y diversas efemérides celebradas en la ciudad se encuentran continuas alusiones a lo realizado y acontecido en otros lugares, elevado listón que llega a ser equiparado e incluso superado en algunos casos por el adornado panorama que se presenta sobre Huelva. Expresivas son en este sentido las recurrentes calificaciones del hotel Colón, levantado por José Pérez de Santamaría entre 1881 y 1883 (Fig. 3), como uno de los mejores establecimientos de Europa, los comentarios de estudios extranjeros en materia de higiene que fundamentan algunas memorias (Trinidad Gallego y Manuel Pérez y González, en sus proyectos para escuelas), las comparaciones y referencias teóricas emplea-

das por Pérez Carasa en el primer plan de ensanche de la ciudad (1926) o las permanentes apreciaciones sobre el carácter decididamente moderno y actual que proclama la ciudad en las diversas celebraciones organizadas y otros acontecimientos similares (IV Centenario, festividades anuales, visitas de personalidades...).

La imagen arquitectónica de la Huelva del progreso debe por tanto su característica configuración a la presencia de la colonia británica y las adhesiones de las élites autóctonas al nuevo equilibrio socioeconómico impuesto. Un régimen de explotación colonial como el instaurado por las compañías mineras requería una poderosa infraestructura de transporte que sólo eran capaces de proporcionar las nuevas tecnologías. De esta forma surgían las hirientes redes ferroviarias que surcan la provincia, los puntos de parada (estación de Sevilla, Jaime Font y Escolá, 1875-1880; estación de Zafra) (Fig. 4) y los aparatosos muelles metálicos para la fuga del mineral (Fig. 1), sin olvidar las ruidosas y desnudas construcciones industriales (talleres, depósito...) que a modo de complemento de sus actividades levantan las empresas en la margen oriental de la ciudad.

Todas estas realizaciones propiciadas por el aterrizaje de las compañías mineras serán campo preferente de los ingenieros civiles, los profesionales mejor adaptados e identificados con los nuevos tiempos, en ocasiones gracias al necio endiosamiento de los propios arquitectos. En estas construcciones optarán los ingleses por ingenieros de su mismo país y así veremos erigirse las dos férreas moles de los muelles con el concurso de George Barclay Bruce y Thomas Gibson en el caso del de Riotinto (1874-1876) (Fig. 1) y de William Moore y William Arrol en el de Tharsis (1871-1915). No se trata, como sabemos, de un prejuicio nacionalista, puesto que en otras tipologías edilicias trabajan para ellos arquitectos locales¹⁰, sino de una práctica habitual en las más tempranas producciones industriales de nuestro país, donde la inicial insuficiencia de

la formación y la infraestructura ingenieriles impondrán el insoslayable recurso a los más sofisticados materiales, profesionales y constructoras de origen foráneo.

Al margen de la actuación británica, la ciudad se puebla de edificaciones vinculadas a su aventura capitalista (fábricas, talleres, almacenes, cocheras...) y los nuevos materiales aterrizan igualmente en otras tipologías edilicias, contribuyendo a perfilar la excepcional imagen de la Huelva moderna que cantaron Braulio Santamaría o Amador de los Ríos. La diferencia de escala será no obstante significativa, señalando una nueva falla en el seno de la flamante ciudad, instalada entre la arrojada modestia de las producciones industriales locales y la arrogante inmensidad de las foráneas.

Pero aún se esconden más ambivalencias tras este semblante moderno de la ciudad. El programa constructivo que llevan a cabo los ingleses en Huelva se halla integrado por elementos de la más rabiosa modernidad, pero también se percibe inevitablemente en ellos la indeleble estela de la perseverante tradición historicista. En efecto, los avances técnicos de los muelles, las innovadoras teorías urbanísticas de la ciudad-jardín introducidas en 1916 (barrio obrero de la Compañía Riotinto) (Fig. 5) y la tipología del chalet aparecida en 1911 (viviendas de los doctores Mackay y Macdonald) o el cosmopolitismo del hotel Colón convivirán con soluciones constructivas y figurativas tradicionales de procedencia británica (fachadas y cubiertas del barrio para obreros de la empresa británica), en ocasiones combinada con referencias históricas españolas (guiños neomudéjares del mismo barrio y la clínica de los doctores Mackay y Macdonald, 1913), tal vez como calculada concesión a los habitantes de la ciudad o simplemente como lógica respuesta a la intervención de arquitectos locales¹¹.

Sea una cosa u otra, lo cierto es que, a pesar de la premeditada autosegregación de la colonia inglesa en la ciudad, que le lleva a construir sus propios hospitales, viviendas, iglesia y

¹⁰ José Pérez de Santamaría realiza el hotel Colón (1881-1883), Trinidad Soriano el primer hospital inglés (1884), Luis Mosteiro las casas de los doctores Mackay y Macdonald (1911), Moisés Serrano la clínica, casa de salud y cocheras para los mismos clientes (1912) y Gonzalo Aguado y Pérez Carasa el barrio obrero de la Compañía Riotinto (1916-1923).

¹¹ Como únicos autores ingleses que trabajan para la compañía en sus producciones no industriales figuran el constructor R. H. Morgan (diversos proyectos para el barrio Reina Victoria, 1918-1928 y el nuevo hospital, 1926 y 1927) y el arquitecto Alan Brace (definitivo estudio para el nuevo hospital, 1928-1929).

cementerio en ámbitos perfectamente delimitados y con un lenguaje formal muy característico y diferenciado del resto, no se llegó a alcanzar la completa impermeabilización cultural y edilicia. La participación de arquitectos municipales locales en las realizaciones británicas no industriales –a quienes estuvo por otra parte encomendada la introducción de novedosas concepciones urbanísticas y edilicias¹²– propició en muchos casos un curioso hibridismo estilístico de cuya responsabilidad no debe eximirse tampoco a los clientes y cuya explicación no puede en puridad mantenerse al margen del eclecticismo internacionalista que impera en la época a todos los niveles.

Y frente a esta trepidante, impactante, extraordinaria y flamante imagen de la Huelva moderna, la tranquila, anquilosada y flemática estampa de la ciudad preindustrial, el imparable pulso del futuro frente al estancado quietismo del pasado, frente a un ayer todavía presente e inevitable rémora del mañana. Un prorrogado y desfasado tiempo pretérito, al que todavía pertenecen las profundas lagunas educativas, los enquistados mecanismos políticos, los modos de vida, las alarmantes carencias urbanísticas, el vergonzoso estado de la salubridad pública y privada, la mediocridad monumental o las deficiencias edilicias. Puesto que, tras el oropel de las fiestas y las galas y el estridente sonido de las construcciones metálicas, tras la maquillada máscara de una ciudad moderna y cosmopolita que se codea con las potencias extranjeras, se esconde el paradójico horizonte de una población que arrastra abismales deficiencias, que no ha acometido su ordenamiento urbano interior ni su plan de ensanche exte-

rior, que carece de edificios adecuados para la gran mayoría de sus instituciones públicas, que no cuenta hasta bien entrado nuestro siglo con una completa red de abastecimiento de aguas, alcantarillado y alumbrado, que no ha resuelto de modo global y eficaz el grave problema del alojamiento de su inmensa masa de obreros, que no ha madurado finalmente en todos sus ámbitos al ritmo de su desbordante progresión socioeconómica.

Cuenta Huelva por tanto con enormes y alarmantes carencias, que contrastan con una población especialmente ambiciosa, vitalista y enérgica, en pleno proceso de definición y autoestima como entidad histórica y urbana, como unidad ciudadana protagonista en el pasado y del mismo modo potencialmente influyente en el presente y el futuro, una resuelta población que, en sus ansias de alcanzar las elevadas metas autoimpuestas, se volcará en interminables debates teóricos cuya rotunda infecundidad los mantendrá siempre en vigencia, alumbrará idealistas iniciativas que en la mayoría de los casos no traspasarán la línea de salida, se entregará por último en frágiles y efímeras explosiones festivas, donde intentará simular y vivir momentáneamente la elaborada imagen fraguada de sí misma. No existe por todo ello en Huelva una actitud revisionista derivada de la supuesta conciencia de crisis nacional que provoca el desastre del 98. Su postura realista, crítica y combativa se debe más bien a la cruda constatación de sus débiles puntos de partida. Su apuesta introspectiva, su impulso restaurador y su ambición visionaria responden por otra parte a la firme confianza en el logro de unos objetivos irrevocablemente exigidos por el trepidante aliento de los nuevos tiempos. Habrá que cuestionarse entonces la auténtica existencia de un fenómeno regenerador que ha querido generalizarse a toda la nación. Nuevas reflexiones sobre otros escenarios españoles tienen a partir de ahora la palabra.

¹² Luis Mosteiro introduce en 1911 la tipología del chalet en sus casas para los doctores Mackay y Macdonald. En 1916, Gonzalo Aguado y Pérez Carasa hacen lo propio con la teoría de la ciudad-jardín en el proyecto de barrio obrero para la Compañía Riotinto.



Fig. 1. Muelle-embarcadero de la Compañía Riotinto. George Barclay Bruce y Thomas Gibson. 1874-1876.



Fig. 2. Clínica Sanz de Frutos, calle Ricos, 26. Francisco Hernández-Rubio y Gómez. 1910-1911.



Fig. 3. Hotel Colón, alameda Sundheim, 1. José Pérez de Santamaría. 1881-1883.



Fig. 4. Estación de Sevilla, avenida de Italia. Jaime Font y Escolá. 1875-1880.

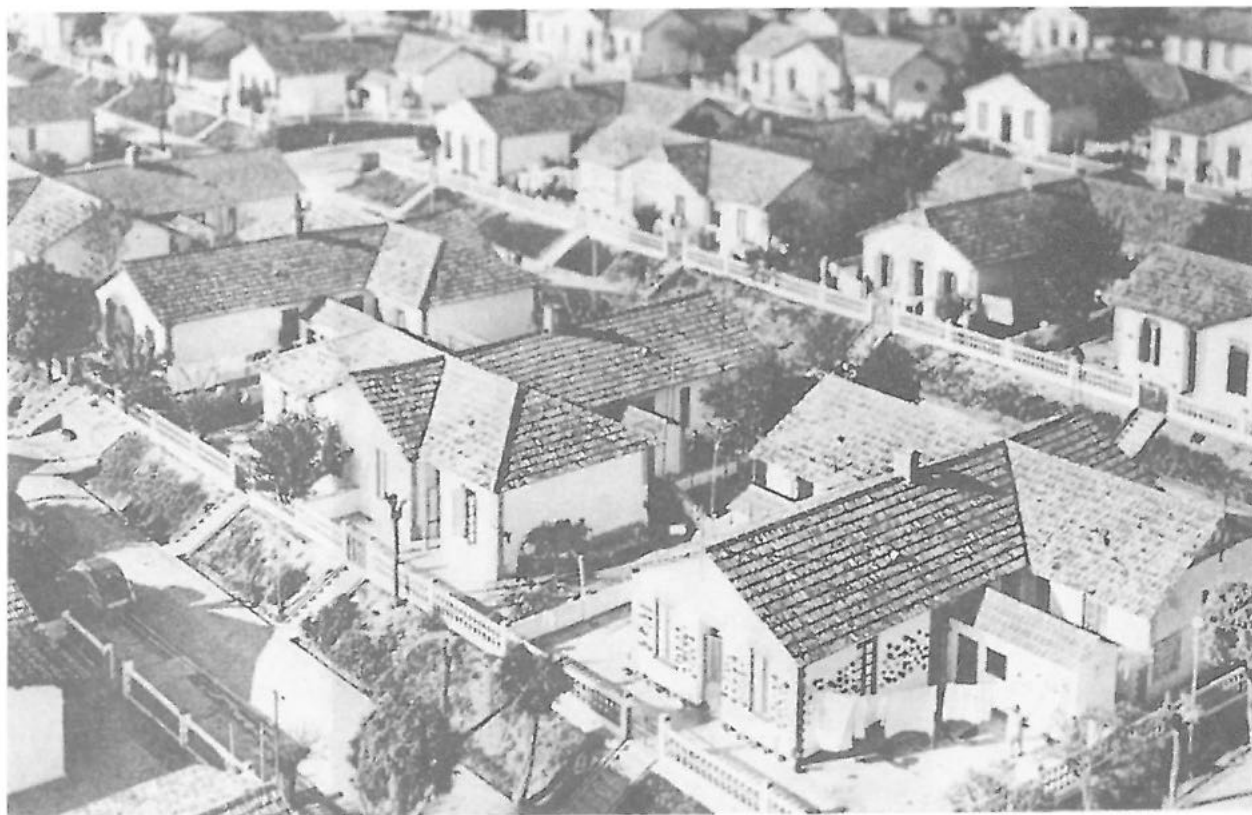


Fig. 5. Barrio Reina Victoria. Gonzalo Aguado/José María Pérez Carasa y R. H. Morgan. 1916-1929.

Notas de música en la Asturias del 98

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Oviedo

No me resulta fácil –aunque es más que posible– hablar de una *Generación Musical del 98*: así, con mayúsculas. Porque aunque se hayan dado muchos caracteres, y muchos elementos, que acabaron por identificar el quehacer artístico de numerosos compositores –“con escasa diferencia de edad y formación semejante”– que alcanzaron su mayor fama en torno a la célebre fecha del tratado que privaba a España de sus últimas colonias, generación, la palabra generación, determina una “reacción” que entrecomilla y personaliza a un grupo del conjunto de todos los vivientes coetáneos, que es así como define nuestro diccionario la palabra (entre otras formas). En los músicos del 98 no hay protestas contra Echegaray ni homenajes a Larra narrados por Azorín. No es tan sencillo definir una actitud, y una conciencia, y unos rasgos comunes; y cuando se hace –cuando por obligación tantas veces se hace– el resultado queda mejor sobre el libro de texto que transferido a una realidad que desborda cualquier conclusión. Salvo la cotidiana “lucha por la vida”, que diría un Baroja de Madrid, no encuentro rasgos comunes en los músicos españoles del 98 que no fueran los de su tiempo: un uso masivo de melodías populares en sus composiciones, que según se vieran –desde el centro o desde la periferia– eran llamadas nacionalistas, casticistas, regionalistas... Dependía.

LOS COMPOSITORES

Los compositores que alcanzan la mayoría de edad en la “periferia” asturiana de 1898 se

debaten estéticamente entre las lecciones aprendidas a la sombra de los muros de la “orquesta” de la catedral de Oviedo –tan bien estudiada por Raúl Arias del Valle¹– y los vientos del primer nacionalismo musical que trae consigo el último tercio del siglo que termina. Hace tiempo que, a la búsqueda de compositores, recorrí una de las principales fuentes para el conocimiento de nuestros músicos como son los siete volúmenes del “índice bio-bibliográfico” del escritor avilesino Constantino Suárez Fernández, ‘Españolito’, titulado *Escritores y artistas asturianos*². Sirviéndome otra vez de ella, cabría traer aquí de nuevo los nombres de algunos maestros que, repito, florecieron en el tránsito de los siglos XIX al XX. Es por ejemplo el caso de los ovetenses Carlos Pintado³, Antonio

¹ RAÚL ARIAS DEL VALLE, *La Orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*. (En los orígenes y desarrollo de la música culta en Asturias) (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1990).

² CONSTANTINO SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico* (Madrid: Imp. Sáez Hermanos, s.f. [por lo que respecta a los vols. I letra A, II letras B a CH y III letras D-F] y Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1955 [por lo que respecta al vol. IV letras G-K], 1956 [idem vol. V letras L-O], 1957 [idem vol. VI letras P-R] y 1959 [idem vol. VII, letras S-Z]). Vid. también JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ, “Notas para una bio-bibliografía musical asturiana”. En *Actas del I.º Congreso de Bibliografía Asturiana. Oviedo, 11 al 14 de abril de 1989* (Oviedo: Principado de Asturias, 1992) pp. 285-322.

³ Oviedo, 1833-? Con respecto a este compositor –de quien desconocemos lugar y fecha de fallecimiento– ‘Españolito’ se limita a citar a Baltasar Saldoni, quien a propósito de la labor de Pintado Argüelles como compositor había anotado en su célebre *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid: 1868-1881): “...para cuya banda había compuesto, en-

Fernández⁴, Víctor Sáenz⁵, Eulogio Llana⁶, Saturnino del Fresno⁷, Cipriano Pedrosa⁸, Baldomero Fernández⁹ y Medardo

Carreño¹⁰, de los avilesinos Rufino González-Nuevo¹¹, Román Hevia¹², Heliodoro González¹³, Ramón de Ochoa¹⁴ y Benjamín Orbón¹⁵, de los

tre otras piezas, el paso-doble titulado *El indio...*. Según parece, en 1869 fue primer violín en el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. VI, p. 243; y *Gran Enciclopedia Asturiana* [GEA en lo sucesivo] (Gijón: [Silverio Cañada, editor], 1970) vol. XI, p. 272.

⁴ Oviedo, c. 1835-1909. 'Españolito' destaca más su faceta como pintor que como músico, diciendo tan sólo de ésta que: "...También gozó reputación de músico notable". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. III, p. 241; y GEA, vol. VI, p. 266.

⁵ Oviedo, 1841-1932. "Como compositor -dice 'Españolito'- ha producido numerosas piezas religiosas y profanas, entre éstas algunas de gran sabor asturiano, muy celebradas, y de las cuales muy pocas han sido impresas". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. VII, p. 9. Vid. también FIDELA URÍA LÍBANO, *Música asturiana entre 1860-1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández* (Oviedo: Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997) pp. 139-186.

⁶ Probablemente en Olloniego (Oviedo), 1848; Gijón, 1926. Ligado como organista a la iglesia parroquial de San Pedro de Gijón, puesto que desempeñó unos treinta años según nos cuenta 'Españolito', su labor artística aparece valorada así: "...compuso numerosas piezas de carácter religioso y algunas profanas, entre éstas *Gavota*, dos o tres pasodobles y el *Himno de Covadonga* para la letra que escribió Enrique García Rendueles, con ocasión del XII Centenario de la batalla de Covadonga". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. V, p. 100; María Luisa MALLO DEL CAMPO, *Tornar más allá del folklore* (Oviedo: Universidad, 1980) p. 89; y GEA, vol. IX, p. 172.

⁷ Oviedo, 1867-1952. De su actividad como compositor, 'Españolito' dice solamente que: "En esta nueva época de su vida ha tenido el más importante desarrollo la actividad del compositor, con una buena cosecha de éxitos para su inspiración impregnada de asturianismo". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. III, p. 456; José Benito ALVAREZ BUILLA, *La canción asturiana. Un estudio de etnología musical* (Salinas: Ayalga, 1977) p. 239; Gabriel MARTÍNEZ GARCÍA, *Dos vidas paralelas: Baldomero Fernández y Manuel del Fresno. (Notas para la historia de dos frustraciones ovetenses)* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1975) pp. 31 y ss.; M.^a Luisa MALLO, *op. cit.*, p. 33; Modesto GONZÁLEZ COBAS, *Investigación musicológica y folklore musical en Asturias* (Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Asturias, 1983) pp. 26 y 29; y GEA, vol. VII, p. 107.

⁸ Oviedo, 1869-1937. Los únicos datos referentes a la labor compositiva de este autor que nos ofrece 'Españolito' son: "A sus méritos de concertista, director y profesor hay que añadir los alcanzados con numerosas obras musicales debidas a su inspiración, religiosas y profanas, éstas para masas corales y musicales. Se han hecho populares algunas de ellas". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. VI, p. 97; y GEA, vol. XI, p. 161.

⁹ Oviedo, 1871-1934. 'Españolito', citando a 'Silvio Itálico' -seudónimo del escritor Benito Álvarez Builla y Lozana-, dice de él: "Dos años después se inició como compositor con una tanda de vals bajo el título de *Lola*, que publicó algo más tarde"; y "El ejecutante estaba acompañado de un admirable compositor, y a su inspiración se deben numerosas obras pianísticas, orquestales y corales, las más de ellas de profundo sabor asturiano. Inspirándose en melodías, trovas y cantares asturianos -dice el citado autor anónimo-, compuso obras de sello y estilo inconfundibles e inspiración exquisita, para piano, orfeón y gran orquesta, siendo éstas interpretadas muchas veces por importantes agrupaciones musicales, entre ellas la Orquesta Sinfónica del gran maestro Arbós. Toda la música asturiana de Baldomero Fernández es de pura cepa, como suele decirse, sin mezcla

de tonadas y aires de otras regiones que, por cierta semejanza melódica con nuestra música, pueden infiltrarse en ella. Las más de esas obras han quedado manuscritas. Entre las impresas merece especial mención el álbum *Cuarenta cantos asturianos* de inspiración popular y armonizados para piano, con una tan impecable y magistral factura, que se agotó la edición a penas salida. Entre sus obras originales algunas alcanzaron galardones en públicos concursos, como las dos *Tandas de vals* que envió al celebrado por el *Heraldo de Madrid* en 1903 y la canción para coro mixto *¡Aramo, bellísimo Aramo!*, clasificada con primer premio en el certamen de la Asociación Coral Mierense en 1927. En cuanto a las canciones asturianas por él arregladas son muchas las popularizadas en España y América, impresas en discos de gramófono". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. III, p. 146. Vid. también F. URÍA LÍBANO, *op. cit.*, pp. 283-370.

¹⁰ Oviedo, 1873; ? Como compositor, 'Españolito' apunta los siguientes rasgos: "especializado en música sacra"; "por entonces empezó a ensayarse de escritor sobre temas musicales y, a la vez, a componer obras de música, hijas de su propia inspiración"; "envió sus primeras producciones musicales a la Exposición Regional celebrada en Gijón el año siguiente, en la que obtuvo un diploma de cooperación. A partir de esa época ya no abandonó el ejercicio de esas dos actividades, aunque no le caracterice en ellas la fecundidad"; "como compositor y técnico en el arte musical, tanto durante su residencia en el convento de Samos como después en los de Monforte (Lugo) y Los Cabos de Pravia (Asturias), desarrolló una labor digna de consideración"; "al mismo tiempo compuso obras de carácter religioso, entre ellas algunas dedicadas a entidades y corporaciones". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. II, p. 321; y GEA, vol. IV, p. 114.

¹¹ Avilés, 1831-1921. De él dice 'Españolito' que "fue de los primeros y más acertados intérpretes de la musa popular asturiana, y en este aspecto dejó algunas muy celebradas composiciones". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. IV, p. 331.

¹² Avilés, 1863; ? 'Españolito' da las siguientes referencias sobre la actividad de Román Hevia como compositor: "Su preferencia como compositor la tenían los temas religiosos, y como organista de la iglesia de Santo Tomás escribió y ejecutó, acompañado de coros mixtos, sus primeras obras. (...) En este tiempo compuso hasta ciento cuarenta y ocho piezas de música sagrada, entre misas, motetes y otras, para cuarteto y gran orquesta, algunas de las cuales fueron muy elogiadas (...). Otras actuaciones musicales le dieron ocasión para componer diversas obras de música profana para piano, orquesta y banda". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. IV, p. 463; M. G. COBAS, *op. cit.*, p. 24; y GEA, vol. VIII, p. 110.

¹³ Avilés, 1863; Lueca, 1925. Las "obras inéditas" que cita 'Españolito' de este autor son las siguientes: *Escenas asturianas* (para orquesta, estrenada en 1906 en el Teatro Princesa, de Madrid), y *El último sacrificio* (zarzuela con libreto de Alfredo García Sánchez, estrenada en Avilés en 1908). Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. IV, p. 226; Ramón GARCÍA-ABELLO HERRERO, R. "La música coral". *Ritmo*, 543, pp. 18-25; y GEA, vol. VII, p. 278.

¹⁴ Avilés, c. 1865; ? De su labor compositiva, 'Españolito' dice tan sólo que "Entre sus composiciones originales figura la música para piano a la poesía *El niño enfermo*, de José Caveda y Nava". Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. V, p. 517.

¹⁵ Avilés, 1879; La Habana, 1944. Al hilo de su biografía, 'Españolito' señala que "a esta época corresponde su iniciación como compositor musical con algunas breves obras de concierto. Compuso entonces la partitura de la zarzuela *La víspera de San Juan*, letra de José María Fernández, estrenada en Gijón en di-

gijoneses Facundo de la Viña¹⁶ y Francisco Rodríguez Lavandera¹⁷, del valdesano Etelvino Méndez¹⁸, de Jovino Fernández¹⁹, de Mieres,

de Osmundo Barredo²⁰, de Villaviciosa, y del asturiano nacido en La Habana a finales de octubre de 1852, Anselmo González del Valle y González Carvajal²¹.

LAS OBRAS

De los citados, diecinueve, el longevo Víctor Sáenz Suárez—que en 1898 contaba cincuenta y un años— es de los compositores asturianos más representativos de su tiempo, aunque no el mejor. Reflejo fiel de la figura del creador entrenado a la sombra de los muros de la catedral de Oviedo, por un lado, y del músico nacionalista que explota el filón de la canción folklórica y las tiernas melodías de salón, por otro, Víctor Sáenz alcanza en la Asturias de 1898 la cima de su respetabilidad como compositor y como maestro. Como queda dicho, el peso de la música religiosa es todavía muy importante en su obra, y baste recordar títulos tan significativos como *Flores a María*, *Gozos al Sagrado Corazón de Jesús* o *Despedida a la Santísima Virgen*, por sólo citar unos pocos para probarlo. Junto a éstos, la música de salón—esparcimiento pianístico de la burguesía finisecular española y asturiana— tiene un puesto importante en la producción musical de nues-

randa; “emigró a la Argentina. Desde entonces, sin abandonar sus actividades de músico y compositor, sino cultivándolas con entusiasmo y fecundidad crecientes (...), ha continuado dedicando a la música y el canto lo mejor de su espíritu, como ejecutante, compositor y director de grupos corales”; “vinieron a robustecer su reputación en 1926 dos primeros premios, obtenido uno de ellos en un Concurso de Himnos dedicados a la Fiesta de la Primavera, y otro en unos Juegos Florales celebrados en honor del Presidente de la República con la canción *A la reina*, letra y música suyas”. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. III, p. 164; y GEA, vol. VI, p. 253.

²⁰ Villaviciosa, c. 1880; Gijón, 1931. De él dice ‘Españolito’ lo siguiente: “A la vez que estas actividades de escritor desarrolló las de músico y compositor musical. Es autor de la partitura de algunas zarzuelas, varias de ellas escritas por su hermano Aureliano. Estos frutos del compositor musical han quedado inéditos”. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. II, p. 58; y GEA, vol. II, p. 285.

²¹ La Habana, 1852; Oviedo, 1911. “...por el origen asturiano de sus padres, por la residencia y convivencia en Asturias la mayor parte de su vida y, sobre todo, por la disposición afectiva de sus devociones intelectuales y sentimentales, obliga a que se le considere asturiano y más concretamente ovetense” anota ‘Españolito’, quien divide las obras de este compositor en dos apartados. Al primero pertenecerían las “publicadas en volumen”, como las *Cinco mazurcas elegíacas*, *op. 2* o el *Capricho español*. Al segundo, las “transcripciones para piano”, como la *Sardana de Garín*, de Bretón, o las *Diez transcripciones de Cádiz*, de Chueca y Valverde. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. IV, p. 393. Vid. también F. URÍA LÍBANO, *op. cit.*, pp. 187-282.

ciembre de 1906”, y que “el compositor, aunque sin gran fecundidad, ha producido en esta última época algunas obras, entre ellas una *Rapsodia asturiana* y dos *Danzas asturianas*”. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. V, p. 526. Vid. también José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ, “Cinco ejemplos de música sinfónica sobre temas del cancionero musical de la lírica popular asturiana”. En Xosé AVIÑO (ed.), *Miscel·lania Oriol Martorell* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998) pp. 299-314; y Gemma SALAS VILLAR, “Benjamín Orbón, el Conservatorio Orbón o la principal institución asturiana en Cuba”. En *Scripta. Estudios en homenaje a Elida García García* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) vol II, pp. 903-937.

¹⁶ Gijón, 1876; Madrid, 1952. ‘Españolito’ señala a propósito de la formación de este compositor que estudió en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid con Zabalza y Tragó (Piano) y Fontanilla, Fernández Grajas y Emilio Serrano (Armonía y Composición) y que amplió estudios durante dos años en París como discípulo de P. Dukas. “En 1904 regresó a España y desde entonces se ha dedicado con acierto y éxito a la composición de obras para piano y orquestales”. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. VII, p. 460. Vid. Adolfo SALAZAR, *La música contemporánea en España* (Madrid: Ediciones La Nave, s.f.) pp. 274 y ss. Hay reed. facs. de la Universidad de Oviedo (1982); Antonio FERNÁNDEZ-CID, “Lo contemporáneo”. En ABC, 1992.09.18; Enrique FRANCO, “Centenario de Facundo de la Viña, otro olvidado”. En *El País*, 1976.08.29; Francisco JAVIER MARTÍN ABRIL, “Facundo de la Viña”. En *El Norte de Castilla*, 1976.09.03; GEA, vol. XIV, p. 263; José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ, “Facundo de la Viña”. En *Día de Asturias. Concierto extraordinario* (Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1987); *Idem*, “Facundo de la Viña, un asturiano por descubrir”. En *La Voz de Asturias*, 1991.12.12; M. G. COBAS, *op. cit.*, pp. 30 y ss.; María Antonia VIRGILI BLANQUET, *La música en Valladolid en el siglo XX* (Valladolid: Ateneo, 1985) pp. 293-314; Ramón G.-AVELLO, “Facundo de la Viña (I). Un compositor gijonés reconocido, abandonado y olvidado”. En *El Comercio*, 1994.11.06; Rogelio VILLAR, *Músicos españoles* (Madrid: s.f.); Tomás MARCO, *Historia de la música española*, 6. Siglo XX (Madrid: Alianza, 1982) pp. 70-71 y 305.

¹⁷ Del gijonés Rodríguez Lavandera ‘Españolito’ no da fecha de nacimiento o defunción alguna. Únicamente dice que “ha compuesto la música de algunas zarzuelas asturianas, entre ellas *La sosiega*, letra de Emilio Robles Muñiz, estrenada en el Teatro Dindurra, de Gijón, en mayo de 1919. Desde mucho antes de esta fecha gozaba de crédito musical por ser autor de *Potpourris* y, sobre todo, por su labor de musicógrafo desarrollada en colaboración con Maya, en la compilación e interpretación musical de cantos populares bajo el título de *Alma asturiana*”. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. VI, p. 547. G. MARTÍNEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 50; J. B. A. BUYLLA, *op. cit.*, pp. 127, 200 y 202; M^a L. MALLÓ DEL CAMPO, *op. cit.*, pp. 28 y 86; M. G. COBAS, *op. cit.*, p. 25; R. GARCÍA-AVELLO HERRERO, “La música coral...”, p. 18.

¹⁸ Lueca, 1875; ? Las únicas noticias que nos da ‘Españolito’ son las siguientes: “compuso Etelvino Méndez más de cuarenta piezas musicales sobre motivos populares asturianos y gallegos”; “su trabajo más importante de compositor musical data de 1922 y es la música a la zarzuela *Un feixe de tapiéguas* del escritor en bable Conrado Villar Loza, representada con aplauso en varios lugares”. Vid. C. SUÁREZ, *op. cit.*, vol. V, p. 246; y GEA, vol. IX, p. 281.

¹⁹ Mieres, 1880; ? He aquí algunos de los datos que nos aporta ‘Españolito’ sobre este compositor: “con destino a las masas corales por él dirigidas, compuso sus primeras obras musicales (...) con letra de algunos escritores socialistas, como Manuel Vigil Montoto, Manuel Llanceza, José Lafuente y Luis Mi-

tro compositor, muchos de cuyos títulos recuerdan el nombre del destinatario –la destinataria mejor– de la pieza: sus propias alumnas: *Carmen. Polka de salón para piano, Clementina. Gavota para piano, Cristina. Capricho brillante en forma de mazurka para piano*, y otras²². En fin, el Nacionalismo musical asturiano tuvo en la figura de don Víctor a uno de sus más primorosos representantes, con álbumes –a los que más tarde aludiremos– que llevan por títulos y subtítulos los siguientes: *Primer pot-pourri de cantos asturianos, Segundo pot-pourri asturiano sobre cantos modernos del país para piano, Tercer pot-pourri de cantos asturianos en forma de fantasía para piano, Fiesta de Aldea. Cuarto potpourri en forma de fantasía descriptiva*; y una tanda de vales para piano titulada *Bellezas de Asturias*, y unos *Cantares asturianos recopilados y arreglados para piano y canto*, entre otras obras.

No quiero extenderme en la primera de las líneas compositivas de Sáenz –la música religiosa– en la Asturias del 98. Ni tampoco en la segunda, la música de salón. Decir sólo, con respecto a la primera, que otros compositores que alcanzaron esta parte de su tiempo dedicaron igual o parecido interés a dicho género. Así por ejemplo, Eulogio Llana Villa “compuso numerosas piezas de carácter religioso” –que escribió ‘Españolito’ en su *Índice*–, o Medardo Carreño, “especializado en música sacra”, o Román Hevia, cuya “preferencia como compositor la tenían los temas religiosos”, entre otras muchas citas que podríamos arrimar aquí, pero que no hace falta.

La música para piano tuvo en la Asturias de 1898 una figura excepcional como lo fue la de Anselmo González del Valle. Toda la obra de este compositor –bastante numerosa por cierto– fue escrita para este instrumento y editada por firmas de prestigio en la época. González del Valle fue autor de numerosas piezas en la línea de la música que Víctor Sáenz escribiera para los salones burgueses de la capital asturiana de entre siglos, y los títulos vuelven a recordar al viejo profesor: *Mercedes. Polka pour piano, Fleurs du printemps, 2 mazurkas sentimentales para piano*,

etc. A este género pertenece *Inés*, de Eulogio Llana, la tanda de vales *Lola*, de Baldomero Fernández, y la *Polonesa* y el *Vals-scherzo* del avilesino Benjamín Orbón. Pero, sin duda alguna, lo más significativo de la producción “asturiana” de Anselmo González del Valle son las rapsodias. La primera, “Dedicada a Dolores”²³, consta de *Veintiún melodías asturianas* –así se subtitula la obra– que se hallan numeradas y recogidas en 17 páginas de música primorosamente grabada y “compuesta (...) para poder ser tocada toda seguida”. Algunas, las más, llevan título, otras en cambio tan sólo las antecede el aire general del número. Las que no son específicamente instrumentales van precedidas del correspondiente texto. A esta primera rapsodia asturiana siguieron otras cuatro más. Estarían en esta línea las del mismo título de Benjamín Orbón y Baldomero Fernández, las *Escenas asturianas* de Román Hevia y Heliodoro González, los *Motivos asturianos* del emigrante Jovino Fernández o el poema sinfónico *Covadonga* del gijonés Facundo de la Viña y Manteola.

En más o en menos, todas estas composiciones fueron hijas del deber de hacer música sobre textos tradicionales, sobre canciones folklóricas, actividad que tantos buenos frutos iba a dar en la Europa del posromanticismo y que en la Asturias del último tercio del siglo XIX y comienzos del XX iba a estar servida por las actividades seudofolklóricas de los Hurtado, de los González-Nuevo, de los Maya y Rodríguez Lavandera, y en el XX, aunque con otro signo, por las de Torner.

CANCIONES Y CACIONEROS

Pero, ¿qué eran esas colecciones tituladas *Ecos de España, Flores de España, Alma de Asturias* o *Canciones de la tierra*?, ¿quiénes fueron sus autores y qué fin les guiaba?, ¿qué tenían o qué tuvieron que ver estas creaciones con lo que después llegó a llamarse etnomusicología o antropología de la música?

Veamos un caso, el de Eduardo Ocón, tan bien estudiado por el malogrado musicólogo malagueño Gonzalo Martín Tenllado²⁴, y una

²² Una aproximación al piano en la música asturiana puede verse en José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ (ed.), *Ecos de Asturias. Música asturiana para piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997).

²³ (Oviedo: Víctor Sáenz, editor, s.f. [1909]).

²⁴ Gonzalo MARTÍN TENLLADO, *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical* (Málaga: Ediciones Seyer, 1991).

fecha: la misma: la de 1874. Es entonces, cuando Ocón está empeñado en desarrollar al máximo la Escuela de Música de la Filarmónica y se ha comprometido a una serie de obligaciones en la Catedral, que da a conocer sus *Cantos Españoles*²⁵. Por mucho que uno esté familiarizado con este álbum, siempre llama la atención cuando lo abrimos, que esté escrito en dos idiomas, ya que la totalidad de los textos de las canciones recopiladas aparecen en español y alemán. Eduardo Ocón llegó a casarse con la pianista Ida Borchardt, hija de un influyente matrimonio alemán que acabaría abriendo a Ocón las puertas de la prestigiosa editorial Breitkopf y Härtel. Este lógico deseo de comercializar la obra dándola a la estampa de las más importantes editoriales extranjeras lo vemos en otros muchos autores del tiempo, citemos sólo dos. Ricardo Villa –“el [músico] que consiguió que Beethoven y Wagner fueran populares en la Ribera de Curtidores y en la plaza de Chamberí”, como escribió Julio Gómez²⁶– publicó su *Rapsodia asturiana para violín y orquesta*, subtitulada *Rhapsodie Asturienne pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou Piano* en Alemania, en Leipzig concretamente, y por la casa Zimmermann²⁷; lo mismo que Anselmo González del Valle muchas de sus obras, publicados en Kastner, Hofmeister y Rieter-Biedermann, entre otras editoriales.

Eduardo Ocón inició la recopilación de los cantos españoles siendo organista de la catedral de Málaga, entre 1854 y 1867 (la *Colección de melodías en español* que a propósito de este compositor menciona Saldoni era sin duda un avance de los *Cantos*, que publicó al poco de llegar de París). El interés que despertaban estas colecciones era enorme, tanto dentro como, en algunas casos, fuera de nuestras fronteras (recuérdese por ejemplo, el uso que de estos cantos hace Rimsky-Korsakov en su célebre *Capricho español*). Entre los motivos estaba

el que eran piezas no difíciles de interpretar y que, además –y en expresión de Baroja–, llevan “el sabor de la tierra en que se producen”, “el olor del país en que uno ha nacido”²⁸. Los *Cantos Españoles* de Ocón tuvieron cinco ediciones. Hasta 1906 bilingües, es decir dobles, en español y alemán, y todavía en 1971 Unión Musical Española de Editores lanzó una última edición de la obra.

Fue igual en casi todas partes. Sin salirnos del Principado, hallamos cancioneros que –corregidos y aumentados– llegaron a tener hasta nueve ediciones, como por ejemplo el *Album* que Fidel Maya Barandalla y Francisco Rodríguez Lavandera titularon *Alma Asturiana. Selección de los cantos, aires, danzas, payariegues y bailes asturianos antiguos y modernos mas típicos de la rica Asturias* y publicaron en la primera década del siglo en el Almacén de Música y Pianos, Casa David, de Gijón, dedicándolo “A los Excmos. Sres. Marqueses de Canillejas”. Es más, de la obrita de Manuel Alberdi de la Vega titulada *Ecos de Asturias. Tonadas del Gaitero* –impresa en Lueca en 1914 por Litografía del Río, y que la firma del mismo nombre de cosecheros y exportadores de sidra de Villaviciosa regalaba a sus clientes– llegaron a editarse doscientos mil ejemplares. (Pocas obras a lo largo de la historia de la música alcanzaron semejante tirada, podemos suponer, en este caso, que el éxito de la partitura tendría algo que ver con la nostalgia de brindar por Asturias –desde la lejanía de la emigración no pocas veces– al son pianístico de sus “aires” más célebres)²⁹.

Torner deja la Schola Cantorum de Vincent d'Indy y regresa a Oviedo (corre el mes de junio de 1914). Se dedica a recolectar canciones “desechando al mismo tiempo el criterio restringido” con que había procedido antes y anotando “todo aquello que el pueblo canta, por insignificante que parezca”³⁰. En 1920 da a la imprenta del ‘Establecimiento

²⁵ *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por D.º EDUARDO OCÓN. Canto y Piano. Texto Español y Alemán. Primera Edición. Málaga, año de 1874.*

²⁶ [Domingo] J. [Julio] G. [GÓMEZ] [GARCÍA], “Madrid, de duelo. Ha muerto Ricardo Villa”. En *El Liberal*, 1935.04.11, p. 11.

²⁷ Sobre Ricardo Villa *vid.* J. A. GÓMEZ RODRÍGUEZ, “Cinco ejemplares...” (*vid.* nota 15).

²⁸ Pío BAROJA, *Juventud, egolatría* (Madrid: Taurus, 1977) 36.

²⁹ *Vid.* a propósito de esta obra José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ, *Catálogo de música. Autores y temas asturianos* (Oviedo: Fundación Príncipe de Asturias, Caja de Asturias, 1995) p. 30.

³⁰ Una extensa bibliografía sobre Eduardo Martínez Torner se halla en José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ, “La España de plata de Eduardo Martínez Torner, 1888-1955”. *Cuadernos de Música y Teatro*. 3 (1989) pp. 53-72.

tipográfico de Nieto y compañía', de Madrid, su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. La obra marca un hito en el contexto de los estudios folklórico-musicales de nuestro país. Son quinientas canciones transcritas al dictado de sus informantes. Atrás quedaba su *Selección de Canciones Asturianas. Transcritas y armonizadas para canto y piano muy fácil*, una obra en la línea de tantas otras y en el contexto asturiano en la de las colecciones de Alberdi y Maya y Lavandera, citadas ya, o en la de las no citadas de Rufino González Nuevo y Miranda, *Todo por Asturias. 1.º y 2.º caprichos Pot-Pourristicos Sobre Cantos populares de Asturias compuestos para piano*, publicados por el Almacén de Música de D. Víctor Sáenz, de Oviedo, entre 1885 y 1887. Por ahí debió publicar, sin fecha, sus *Veinte melodías asturianas* Anselmo González del Valle, y Víctor Sáenz sus cuatro *Pot-Pourris de Cantos asturianos, Op. 20, 26, 33 y 36*, el último titulado *Fiesta de Aldea*, como queda dicho. José Hurtado fue autor de la famosa recopilación *100 Cantos Populares Asturianos Escritos y armonizados para Canto y Piano*, en la que viene una carta del compositor Emilio Arrieta, por entonces director del Conservatorio de Madrid, que no es otra cosa que una enfervorecida y patriótica loa a la publicación, a su autor –discípulo del propio Arrieta– y a la música popular: “madre del arte que tan gloriosamente se ha extendido por el mundo”, dice. Fue publicada en Madrid por Romero en 1890. Baldomero Fernández Casielles y Manuel del Fresno y Pérez del Villar³¹ (1900-1936) fueron de los últimos en confeccionar hermosos cancioneros de salón. Al primero debemos el titulado *Canciones asturianas*, publicado en Madrid en 1914, y al segundo el álbum *Canciones Populares de Asturias*, editado en Oviedo por Víctor Sáenz en 1930. ‘Silvio Itálico’, seudónimo del poeta asturiano Benito Álvarez-Buylla y Lozana, escribió un prólogo para esta última obra que lleva por título “La canción popular asturiana”, donde, tan tarde todavía, anima a armonizar las melodías populares a

sus recolectores: “El tesoro múltiple y magnífico de nuestra música del pueblo –escribía pasando por las dos fases necesarias para su total valoración. Primera: la simple recogida de la melodía, que evita su desaparición. Y segunda: al presentarla convenientemente armonizada”³².

La práctica de Torner la secundaron muchos y la habían llevado a cabo antes otros, como Francisco Pelayo i Briz (1839-1889) recopilador de unas *Cançons de la terra* que vieron la luz entre 1866 y 1874, y que acompañó al piano primero y luego prescindió de él. Se atisbaban los caminos por los que marcharían los pasos de las investigaciones músico-folklóricas, pero, en no pocas ocasiones, la tiranía de editores deseosos de nutrir los salones tardorrománticos y protonacionales de música facilitada, de música al alcance de los aficionados –hinchida del “olor del país en que uno nace”– obligaba a lo contrario: a ponerles acompañamiento. En este sentido, cabe destacar el editorial del número siete del *Album-Revista Musical*, *Música* correspondiente al primero de abril de 1917, donde pretendiendo poner en marcha un archivo de música popular que fuera “el vaso precioso donde se conservara el espíritu nacional en lo que de característico y peculiar tiene” –eso decía–, exhortaba a los lectores a que enviaran a la redacción de la mencionada revista las canciones más singulares de la zona, acompañadas con su letra correspondiente y poniendo especial énfasis en que “las melodías en cuestión se nos envíen *sin harmonizar*, o sea la parte de canto escuetamente, y si suelen ir acompañadas por algún instrumento típico bastará indicar en figuras, sin sonido, el ritmo que tales instrumentos van prestando a la melodía”. “Suplicamos al lector –concluye– que se ciña en lo posible a estas indicaciones, porque formar piecitas con las melodías populares, armonizándolas y exornándolas es despojarlas de su exclusivo valor y hacerlas inservibles

³¹ Sobre este compositor *vid.* Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO, “Asturias en la obra de Manuel del Fresno (1900-1936)”. En *Canciones de dentro. Música asturiana para voz y piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1996) pp. 111-140.

³² Unos cuantos de estos cancioneros fueron reeditados facsimilarmente por Gabriel MARTÍNEZ GARCÍA, *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, ed. facs. (Oviedo: Principado de Asturias - Instituto de Estudios Asturianos, 1989); sobre ellos *vid.* José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ, “Canciones y cancioneros”. En *Canciones de dentro. Música asturiana para voz y piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1996) 59-85.

para el verdadero compositor que sobre ellas pretenda después trabajar”.

DE MÚSICA NACIONAL

Ese era uno de los fines fundamentales de estos cancioneros y de la naciente etnomusicología española: servir de apoyo y estímulo a los compositores, ofrecerles materiales para su inspiración, para su *pulimentado*, que diría Guridi³³. Son muchos los prólogos de cancioneros que hacen alusión a esta finalidad: “¿No hay un arsenal variadísimo de canciones populares en nuestra patria? —se pregunta Federico Olmeda, autor de la colección titulada (y premiada) *Folklore de Castilla ó Cancionero popular de Burgos*³⁴—. Rebúsquese; se saquen a flote y que sirvan de prototipo a los compositores para que idealizadas por ellos nos las devuelvan en obras que tengan digno olor, color y sabor nacional”. José Antonio de Donostia escribía a propósito de su *Cancionero* que pretendía “solamente ser un enjambre de melodías de las que los compositores puedan echar mano para sus trabajos artísticos”³⁵. Y el mencionado Álvarez-Buylla, en un texto bien elocuente, señalaba que “Es hermosa, realmente, la monodía de un canto en el pleno medio donde la Musa popular la engendró. Es hija del Arte natural, espontánea, divinamente salvaje. Tiene, entonces, un enorme interés genético para el estudioso. Pero, en su paso de la cultura a la incultura, necesita el tamiz de la educación, las sabias lecciones del Maestro, el refinamiento. Los momentos más felices de la Música son aquellos en los que un Arte superior pule y abrillanta las facetas de la gema creada por el gran instinto popular. ¡Cuántas veces habrá sentido el lector, cómo se agudiza y se perfecciona la emoción, cuando escucha una conocida canción de su niñez, bellamente prendida de los hilos de una sabia e inspirada armonización! El recuerdo lejano, melódico, limpio, dibujado a punta de lápiz, descansa

deliciosamente sobre la yacija sonora de la armonía, que tiene la virtud de hacer resaltar su claridad escultórica sobre un delicioso fondo gris. Por tal motivo, el mérito principal del rapsoda culto (permítaseme la extensión de la palabra *rapsoda*) es entretejer bien esa malla donde va bordada la silueta cantarina”³⁶, finaliza. Y tampoco Pedrell³⁷ se escapa a este mismo aliento.

Surge toda una literatura que aplaude y estimula la recolección del canto popular, al que se colma de encendidos elogios: “libro inmortal de la sabiduría y de los sentimientos del pueblo” —lo llama Torner³⁸—, “piedra preciosa sin pulimentar” —dice de ella Guridi³⁹—, “el alma de la raza” —escribe Villar—, “un regalo de Dios” —Azorín⁴⁰—, y se enfrenta a “lo vulgar y bajo de esas *canciones populares* que tan en boga están hoy en día, y que tanto hacen aplaudir a esa pléyade de cupletistas descocadas que con perjuicio para nuestra juventud actúan en cafés concert y cines”, anota Enrique G. Alarcón en las columnas de la revista quincenal barcelonesa, *Música*, y continúa: “el canto popular ennoblece, recuerda siempre las dulzuras de la patria chica, de aquella patria de nuestros amores que tanto daríamos por ella, que tanto damos por ella! (...) El canto popular es el alma, el nervio de una raza, la fisonomía de una región, es el sacro evangelio donde las generaciones han ido escribiendo su historia, su vida íntima, su grandeza, todo su honor; es el manuscrito que henchidos de orgullo nos legaron nuestros pasados y que tanto nos consuela en las horas de tribulación”.

En fin, una dicotomía que tuvo otras muchas e influyentes plumas que no tardaron en salir al paso de una música a la que, por tibieza, por su intrínseca perversidad, por no ser ni blanca ni negra, ni del todo culta ni del todo

³³ Jesús GURIDI Y VIDAOLA, *El canto popular como materia de composición musical*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, 9 de junio de 1947.

³⁴ Federico OLMEDA, *Folklore de Castilla ó Cancionero popular de Burgos* (Sevilla: María Auxiliadora, 1903).

³⁵ José Antonio de DONOSTIA, *Cancionero Vasco* (Madrid: Unión Musical Española, 1919).

³⁶ ‘Silvio Itálico’, seudónimo de Benito ALVAREZ-BUYLLA Y LOZANA, “Prólogo” a Manuel del FRESNO Y PÉREZ DEL VILLAR, *Canciones Populares de Asturias* (Oviedo: Víctor Sáenz, música y pianos, s.f. [1930]).

³⁷ Felipe PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español* (Barcelona: Boileau, 1917-1922).

³⁸ Eduardo MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920), p. LVI.

³⁹ J. GURIDI Y VIDAOLA, *op. cit.*

⁴⁰ AZORÍN, “La música gallega”. En *Harmonía*, abril-junio, 1933, p. 3.

popular, negaron el pan y la sal y condenaron al limbo de las medias verdades: “popularesca” la denominó Bartók⁴¹, “mesomúsica” Vega, “alcoholismo artístico” Chávarri⁴². Frente a la ciudad, frente a lo urbano, el pueblo, lo rural, es sublimado hasta el punto de considerar en él “una virginidad más pura”: “la esencia del canto popular consiste en la ingenuidad y en la plenitud, dentro de las más sencillas formas. Es gracia pregonada por la emoción viva, por la exaltada imaginación, como todo arte al que vivifica belleza; pero el canto del pueblo, por falta de refinamiento educativo, tiene una expresión más directa de la emoción estética. El pueblo es crédulo y sencillo ante las maravillas del mundo; el pueblo es niño... Y en el pueblo todo tiene un sentido más gracioso, una virginidad más pura, una inocencia que sobrepasa a toda sabiduría”, dejó escrito Luis Millet⁴³, director del Orfeo Català, a comienzos del XX. Mientras, Chávarri no paraba de alertar sobre las “tendencias uniformadoras, antinaturales, de las sociedades materializadas” en textos como el que sigue: “Tan sólo degeneran y mueren esos cantares en los falsos ambientes creados por el “urbanismo”, que transforman al pueblo en la muchedumbre artificiosa y egoísta de las grandes ciudades” (...) Inútil decir que eso ya no es música del pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano”⁴⁴.

Adela Alcaraz, una desconocida cupletista a la que Álvaro Retana ni siquiera dedica una línea en su única *Historia del arte frívolo*⁴⁵, tuvo la paciencia de contestar al señor Alarcón a los quince días de aparecida su soflama *El canto popular* en la mencionada revista *Música* (corría el mes de diciembre de 1915). Rompiendo una lanza a favor de tan deshonestas canciones –que “tanto excitan los nervios y

entontecen el cerebro” a juicio del señor Alarcón–, le invita a que vea “si la juventud de hoy es aquella juventud tímida y morigerada de ayer, aquella juventud que nada sentía palpar en si, que no sabía decir cuatro palabras bien dichas a una pollita que por su lado pasara, que bien poco de elegante tenían, que nunca mezclaban en sus conversaciones una palabra extranjera, una palabra que tuviera *chic*, que tuviera sabor *parisien!* Es, el enseñar esto, perjudicar a la juventud? –termina preguntándose la pimpolluda cupletista– Yo opino que es ilustrarla, darla un *savoir* bellamente elegante, fino”.

En fin, por todas partes surgen, como decimos, recolectores de canciones que son nuestro alma nacional, como ramilletes de flores, “alegrías y tristezas” de nuestras huertas. Parangonando esta actividad con la de los primeros folkloristas –empeñados en conservar, en legar a la posteridad vestigios de un mundo eminentemente rural encerrando en museos, como el entomólogo encierra en urnas de cristal insectos, costumbres, leyendas y tradiciones populares que creían amenazados de muerte por los cambios que en el mundo estaba imprimiendo una sociedad cada vez más industrializada– podría decirse que estos cancioneros fueron algo así como los primeros museos de música popular de la historia, preocupados ante todo por exhibir hermosas melodías, salvarlas de una muerte segura y dárseles a los compositores, quienes al incluirlas en sus obras, contribuían a definir una escuela nacional. “[...] con unos años de búsquedas en la recolección de nuestra venerada canción popular, el Instituto Español de Musicología podrá aún salvar de la pérdida irreparable una buena parte del tesoro musical del folklore español”, podía leerse en una *Memoria* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de 1945.

Y así hicieron todos, desde Ocón hasta Falla pasando por Eduardo Martínez Torner, Benjamín Orbón o Ricardo Villa, de quien Julio Gómez, a propósito de sus *Cantos regionales asturianos* –obra premiada en 1899 por la Sociedad de Conciertos y estrenada ese mismo año en el Teatro Real de Madrid–, dijo que era “una de las primeras y más lozanas muestras del naciente nacionalismo musical

⁴¹ Béla BARTÓK, *Escritos sobre música popular* (México: Siglo veintiuno editores, 1979).

⁴² Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI, “Teatro y música españoles”. *Revista Musical Hispano-Americana*, 16 (1915).

⁴³ Luis MILLET, *De la cançó popular catalana* (Barcelona: Bloud y Gay, editores, 1917).

⁴⁴ Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI, *Música popular española* (Barcelona: Editorial Labor, 1927) pp. 11, 12 y 136.

⁴⁵ Alvaro RETANA, *Historia del arte frívolo* (Madrid: Editorial Tesoro, 1964).

español en el género sinfónico”⁴⁶. (Y una nota, Ricardo Villa utilizó antes que Falla el tema de la *Asturiana* –de sus *Siete canciones populares españolas*– basado en la número 96 de la colección de Hurtado. Las estrenaron Falla y Luisa Vela en el Ateneo de Madrid en 1915, y Ricardo Villa alude a dicho tema –pero nunca en la forma literal a como lo hace Falla– desde el comienzo de la mencionada *Rapsodia asturiana*, dedicada a Pablo Sarasate y estrenada por éste en las fiestas de San Fermín de 1905)⁴⁷.

LOS “INVARIABLES CASTIZOS”

Ciertamente, la etnomusicología española ha estado extraordinariamente pendiente del producto musical –la canción, la pieza instrumental, el baile o la danza, el instrumento musical– constituyendo el *cancionero* la obra culmen, el resumen de los trabajos en este campo. Curiosamente y pese a la necesidad de haber tenido que contar con toda una serie de factores, vamos a llamarlos *circunstanciales*, a la hora de determinar la tradicionalidad de una costumbre o ítem determinado –la anonimidad, la oralidad, la pertinencia étnica, las relaciones del producto musical en cuestión con el ciclo vital del individuo–, estos casi siempre eran dejados de lado a la hora de expresar el resultado de la investigación. De ahí que muchas colecciones de canciones, sobre todo de las más antiguas, que en general no ofrecen ninguna contextualización étnica, sean como cajas de cristal donde se preservan del polvo –del polvo del entorno y de la historia– bellos fragmentos musicales como si de hermosas mariposas se tratasen. La etnomusicología española ha descuidado frecuentes veces la vida musical de la cultura, como el averiguar lo que piensan los propios informantes acerca de las canciones que cantan, y qué razones aducen para decir que una canción es buena y otra mala, y cuáles son sus tipos principales, y qué clase de términos utilizan –si es que utilizan alguno– para hablar de música, y con qué otras músicas, aparte de la suyas, han estado en contacto, y qué actividades son las

que ha de acompañar cada canción, y cuál es la situación del músico en la sociedad; en fin, cuantas cosas han señalado los antropólogos de la música –desde Merriam hasta Lomax y Blacking– como determinantes en la descripción de los rasgos esenciales de los pueblos.

Cuando a Cocteau le preguntaron que qué obra salvaría si se quemara el Louvre, el poeta contestó sin tardar que el fuego. La célebre *boutade* del autor de *Los niños terribles* me sirve para introducir otro de los “invariables castizos” de nuestra etnomusicología, y que ha sido –es todavía– el constante temor a perder para siempre esos hermosos y únicos cuadros: las canciones, los bailes y danzas, los instrumentos, los ritos... A apresurarse a “salvar del naufragio los restos del opulento patrimonio musical”, en palabras de Miguel Arnaudas⁴⁸, a rescatarlos del fuego. Interesada, en teoría, por el producto musical –la canción, el baile– la etnomusicología europea –recolectora donde las haya– ha descuidado cualquier otra cosa, más profunda sin duda que lo cambiante de una canción. Es como si, como dice una de ellas, al olor de la flor se le olvidara la flor.

NOTAS DE MÚSICA Y EMIGRACIÓN

No faltan en estos cancioneros, en los asturianos especialmente, referencias a la emigración y al emigrante, el último de los temas que me gustaría tocar en esta comunicación:

Adiós, padre, adiós, madre,
que me voy para La Habana,
tengo de volver a veros
si la muerte no me llama.

He aquí una de las varias cuartetas octosílabas que tratan el tema de la emigración asturiana a Cuba, recogida en este caso por aquel “entusiasta tenaz” –en palabras de don Ramón Menéndez Pidal– que fue Aurelio de Llano Roza de Ampudia⁴⁹. Podríamos citar otras muchas, algunas más populares todavía, como esta *giraldilla* recogida en Oviedo por Torner y transcrita con el número 380 en su *Cancionero*:

⁴⁶ Miguel ARNAUDAS IARRODÉ, *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* (Zaragoza: Litografía Marín, 1927).

⁴⁹ Aurelio de LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Esfoyaza de cantares asturianos. Recogidos directamente de boca del pueblo* (Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana, 1977) p. 74, n.º 493.

⁴⁴ D. J. GÓMEZ GARCÍA, *art. cit.* (vid. nota 26).

⁴⁷ J. A. GÓMEZ RODRÍGUEZ, “Cinco ejemplos...” (vid. nota 15).

En un barco de vela,
marcho mañana;
en un barco de vela
para la Habana.

Entra por la ventana
y no despiertes
a mis padres, que tienen
sueño de liebres.

*Entra dulce amor,
si vienes a verme;
entra dulce amor
si quieres quererme*⁵⁰.

Son muchas las que narran el “mal de la ausencia” o diversos aspectos del amor relacionados con la partida, como por ejemplo estas:

Adiós, adiós que me voy
para el Río de la Plata;
que te vayas no lo siento,
la despedida me mata⁵¹.

Ay de mí, quién estuviera
donde está mi pensamiento,
en las calles de La Habana
hablando con un sargento⁵².

Voy a marcharme a La Habana
y cuando vuelva habanero,
he de casarme contigo,
si traigo mucho dinero⁵³.

⁵⁰ E. MARTÍNEZ TORNER, *op. cit.*, p. 148, n° 380. A. de LLANO ROZA DE AMPUDIA, *op. cit.*, p. 94, n° 605, da la siguiente variante de este tema:

¡Adiós, prenda querida!
marcho mañana,
en un barco de vela
para La Habana.

Y José HURTADO, *100 Cantos Populares Asturianos Escritos y armonizados para Canto y Piano* (Madrid: A. Romero, s.f.) p. 51, n° 60, da esta otra:

Ya suenan los clarines,
cornetas y tambores,
y adios Maria Dolores
marcho mañana.

En un barco de flores
que va para la Habana
y adios Maria Dolores
marcho mañana.

En un barco de flores
marcho para la Habana,
y adios Maria Dolores
marcho mañana.

⁵¹ Biblioteca Asturiana de la Biblioteca Pública de Gijón (antigua Biblioteca Asturiana del Colegio de la Inmaculada), ms. 234. Citado por Elviro MARTÍNEZ, *Cantares asturianos* (Madrid: Editorial Everest, 1991) p. 68.

⁵² A. MORÍA, *Recuerdos gratos* (Llanes: 1982) p. 109. Citado por E. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 69.

⁵³ E. ASTUR, “El regreso del indiano”. En *Covadonga*, 27 (1923), p. 58. Citado por E. MARTÍNEZ, *op. cit.* p. 68.

Efectivamente, el tema del “triunfo”, el logro de una posición económica desahogada, está presente, como no podía ser de otra forma, en nuestro cancionero, como denuncia esta copla recogida por A. Moría:

A las Indias van los hombres,
a las Indias, por ganar;
las Indias aquí las tienen
si quisieran trabajar⁵⁴.

O esta otra, de Torner:

Estuve en Cuba, vine de Cuba
y una cubana me regaló
cinco mil reales y una pulsera,
cadena de oro para el reló⁵⁵.

En fin, esta última, debida a Joaquín Alfonso Bonet, nos da una idea de la cierta euforia del tema americano en Asturias:

Don Enrique, don Enrique,
americanu sinceru,
que ha venido del Perú
y trae muchu dineru.

*Americanu, trai el vapor,
americanu lu quiero yo*⁵⁶.

La contrapartida era la burla, el escarnio de quien regresaba aparentando menos, o nada, como refiere el texto siguiente:

Americanu del pote,
¿cuándo veniste,
cuándo llegaste?

La cadena del reló,
¿ya la vendiste,
ya la empeñaste?⁵⁷

Podríamos espigar muchas más, pero sólo me queda tiempo para apuntar la última cuestión, que no es tanto la del reflejo en nuestra lírica popular del tema de la emigración a

⁵⁴ A. MORÍA, *op. cit.*, p. 99. Citado por E. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 70, quien referencia otra variante debida a J. M. JOVE Y CANELLA, *Topografía médica del concejo de Sobrescobio* (Madrid: 1932) p. 53.

⁵⁵ E. MARTÍNEZ TORNER, *op. cit.*, p. 79, n° 216, anotando al respecto lo siguiente: “Canción de empleo indeterminado, transcrita en Llanuces, ayuntamiento de Quirós. Probablemente esta canción ha sido compuesta por algún inmigrado de Cuba, pues pretende imitar en el movimiento las danzas de aquel país. Sin embargo, las cadencias y giros melódicos tienen el inconfundible carácter asturiano”.

⁵⁶ J. A. BONET, *Pequeñas historias de Gijón* (Gijón: 1969) p. 358. Citado por E. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁷ R. RIERA, *Pomarada asturiana* (Madrid: 1926) p. 43. Citado por E. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 71.

América como la del compositor emigrante, la del creador que se va y busca en el nuevo Continente las oportunidades que aquí no encuentra. Para el tiempo que nos ocupa fue el caso de Benjamín Orbón, fundador en La Habana de la escuela que llevó su nombre, y el del mieroense Jovino Fernández, autor, entre otras muchas piezas, de la revista *Un marciano en Punta Arenas*, con letra de José Kramarenke, estrenada en el Teatro Municipal de Magallanes. Dos ejemplos que en nuestro siglo se multiplicarían por diez.

Oviedo, mayo de 1998

BIBLIOGRAFÍA

Adolfo SALAZAR, *La música contemporánea en España* (Madrid: Ediciones La Nave, s.f.). Hay reed. facs. de la Universidad de Oviedo (1982).

Antonio FERNÁNDEZ-CID, "Lo contemporáneo". En *ABC*, 1992.09.18.

Aurelio de LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Esfoya de cantares asturianos. Recogidos directamente de boca del pueblo* (Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana, 1977).

Baltasar Saldoni, *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid: 1868-1881).

Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO, "Asturias en la obra de Manuel del Fresno (1900-1936)". En *Canciones de dentro. Música asturiana para voz y piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1996) pp. 111-140.

Béla BARTÓK, *Escritos sobre música popular* (México: Siglo veintiuno editores, 1979).

Constantino SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico* (Madrid: Imp. Sáez Hermanos, s.f. [por lo que respecta a los vols. I letra A, II letras B a CH y III letras D-F] y Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1955 [por lo que respecta al vol. IV letras G-K], 1956 [*idem* vol. V letras L-O], 1957 [*idem* vol. VI letras P-R] y 1959 [*idem* vol. VII, letras S-Z]).

Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI, *Música popular española* (Barcelona: Editorial Labor, 1927).

Elviro MARTÍNEZ, *Cantares asturianos* (Madrid: Editorial Everest, 1991).

Enrique FRANCO, "Centenario de Facundo de la Viña, otro olvidado". En *El País*, 1976.08.29.

Fidela URÍA LÍBANO, *Música asturiana entre 1860-1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández* (Oviedo: Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997).

Francisco JAVIER MARTÍN ABRIL, "Facundo de la Viña". En *El Norte de Castilla*, 1976.09.03.

Gabriel MARTÍNEZ GARCÍA, *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*, ed. facs. (Oviedo: Principado de Asturias - Instituto de Estudios Asturianos, 1989).

—, *Dos vidas paralelas: Baldomero Fernández y Manuel del Fresno. (Notas para la historia de dos frustraciones ovetenses)* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1975).

Gemma SALAS VILLAR, "Benjamín Orbón, el Conservatorio Orbón o la principal institución asturiana en Cuba". En *Scripta. Estudios en homenaje a Elida García García* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) vol II, pp. 903-937.

Gonzalo MARTÍN TENLLADO, *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical* (Málaga: Ediciones Serper, 1991).

Gran Enciclopedia Asturiana (Gijón: [Silverio Cañada, editor], 1970).

José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ (ed.), *Canciones de dentro. Música asturiana para voz y piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1996).

—, "Canciones y cancioneros". En *Canciones de dentro. Música asturiana para voz y piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1996) 59-85.

—, *Catálogo de música. Autores y temas asturianos* (Oviedo: Fundación Príncipe de Asturias, Caja de Asturias, 1995).

—, "Cinco ejemplos de música sinfónica sobre temas del cancionero musical de la lírica popular asturiana". En Xosé AVIÑO (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998) pp. 299-314.

— (ed.), *Ecos de Asturias. Música asturiana para piano* (Oviedo: Caja de Asturias, Funda-

ción Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997).

—, “Facundo de la Viña”. En *Día de Asturias. Concierto extraordinario* (Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1987).

—, “Facundo de la Viña, un asturiano por descubrir”. En *La Voz de Asturias*, 1991.12.12.

—, “La España de plata de Eduardo Martínez Torner, 1888-1955”. *Cuadernos de Música y Teatro*. 3 (1989) 53-72.

—, “Notas para una bio-bibliografía musical asturiana”. En *Actas del 1.º Congreso de Bibliografía Asturiana. Oviedo, 11 al 14 de abril de 1989* (Oviedo: Principado de Asturias, 1992) pp. 285-322.

José Benito ÁLVAREZ BUYLLA, *La canción asturiana. Un estudio de etnología musical* (Salinas: Ayalga, 1977).

María Antonia VIRGILI BLANQUET, *La música en Valladolid en el siglo XX* (Valladolid: Ateneo, 1985).

María Luisa MALLO DEL CAMPO, *Torner más allá del folklore* (Oviedo: Universidad, 1980).

Modesto GONZÁLEZ COBAS, *Investigación musicológica y folklore musical en Asturias* (Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Asturias, 1983).

Ramón G.-AVELLO, “Facundo de la Viña (I). Un compositor gijonés reconocido, abandonado y olvidado”. En *El Comercio*, 1994.11.06.

—, “La música coral”. *Ritmo*, 543, (1985), pp. 18-25.

Raúl ARIAS DEL VALLE, *La Orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo (1572-1933). (En los orígenes y desarrollo de la música culta en Asturias)* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1990).

Rogelio VILLAR, *Músicos españoles* (Madrid: s.f.).

Tomás MARCO, *Historia de la música española, 6. Siglo XX* (Madrid: Alianza, 1982).

[Domingo] J. [Julio] G. [GÓMEZ] [GARCÍA], “Madrid, de duelo. Ha muerto Ricardo Villa”. En *El Liberal*, 1935.04.11, p. 11.



Fig. 1. José Hurtado, *100 Cantos Populares Asturianos Escritos y armonizados para Canto y Piano* (Madrid: A. Romero, s.f.). Grabado de F. Echevarría.

A la Academia provincial de Bellas Artes

DE
SAN SALVADOR DE OVIEDO

TODO POR ASTURIAS
 1.^{er} CAPRICHIO
POT-POURRÍSTICO
 Sobre Cantos populares de Asturias
 COMPUESTO
PARA PIANO
 POR
RUFINO G. NUEVO Y MIRANDA

PROFESOR DE LA CLASE DE SOLFEO EN LA ACADEMIA.

*Propiedad del autor.**Pr: 8 Ptas:*

Almacén de Música de D. VÍCTOR SAENZ.

OVIEDO.

MADRID, F. Echevarría.

Fig. 2. Rufino G. [González] Nuevo y Miranda, *Todo por Asturias. 1.^{er} capricho Pot-Pourristico Sobre Cantos populares de Asturias compuesto para piano* (Oviedo: Almacén de Música de D. Víctor Sáenz, s.f.).
Grabado de F. Echevarría.

A los Excmos. Sres. Marqueses de Canillejas

9.^a edición

Album

Alma Asturiana

Selección de los cantos, aires,
danzas, payariegues y bailes asturianos
antiguos y modernos mas típicos
de la rica Asturias.

POR LOS MAESTROS

MAYA Y RODRIGUEZ LAVANDERA

Propiedad

Almacén de música y pianos

CASA DAVID

GIJÓN

Fig. 3. [Fidel] Maya [Barandalla] y [Francisco] Rodríguez Lavandera, *Album Alma Asturiana*. Selección de los cantos, aires, danzas, payariegues y bailes asturianos antiguos y modernos mas típicos de la rica Asturias, 9.^a ed. (Gijón: Almacén de música y pianos Casa David, s.f.).



Fig. 4. Víctor Sáenz, *Primer pot-Pourri de Cantos Asturianos* (Oviedo: Almacén de música e instrumentos de Víctor Sáenz, s.f.).

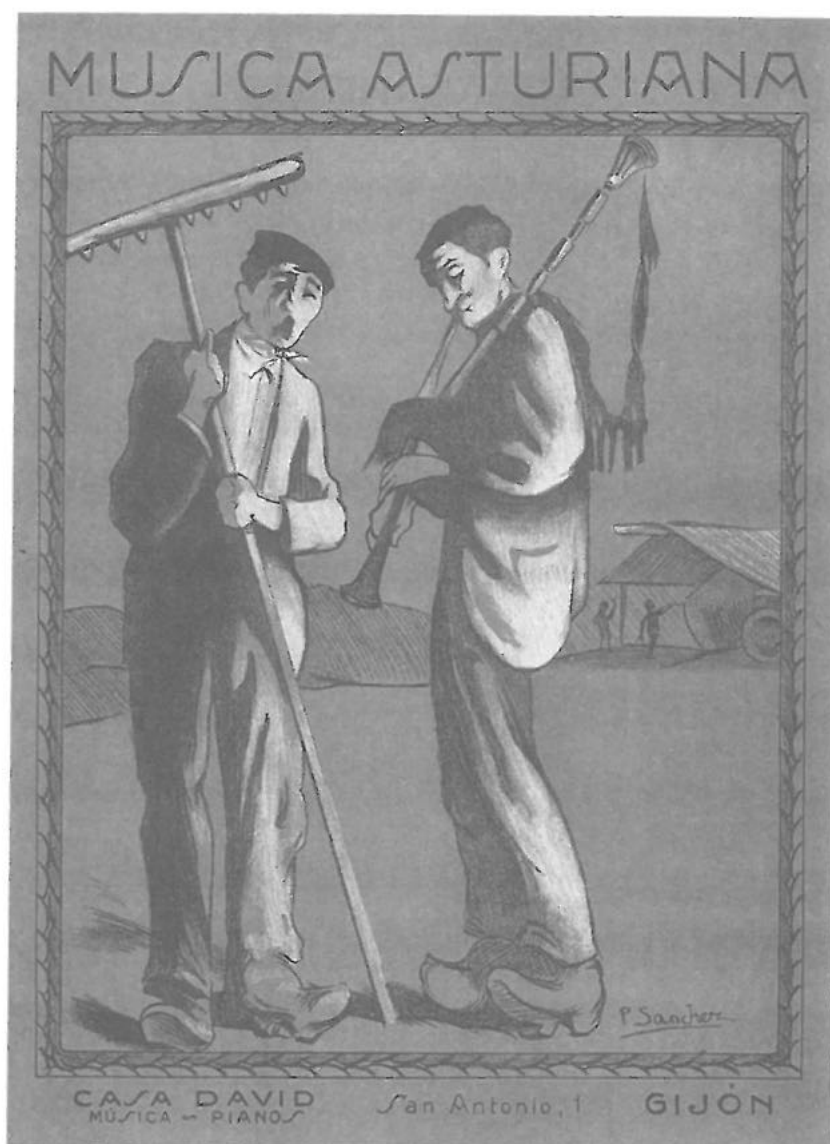


Fig. 5. Francisco Rodríguez Lavandera, *Primer Pot-pourri fácil. Cantos asturianos* (Gijón: Casa David, s.f.). Litografía de P. Sánchez.

Fotografía del 98

JORGE LATORRE IZQUIERDO
Universidad de Navarra

En una entrevista realizada a comienzos de los 50, el gran fotógrafo José Ortiz-Echagüe se expresaba en los siguientes términos: "(...) España es muy triste y muy hermosa en su paisaje. A los turistas no les agrada mi obra porque dicen que España es muy alegre y en mis libros aparece muy triste... tal cual es. Se puede comprender que es así como yo digo, tan solo haciendo de día el trayecto aéreo París-Madrid. Qué yermos con pequeños oasis –la parte que se conoce– diseminados! Yo que lo puedo ver a vista de pájaro viniendo del jardín de Francia, que fotográficamente no me interesa nada, lo he podido comprobar en mis lentas correrías. ¡Esas provincias de Soria y Guadalajara, Valladolid y Zamora! ¡Esos pueblos de bello nombre –Medina del Campo, Madrigal de las Altas Torres– con mujeres que todas se llaman Angustias, Dolores, Soledad! Con esas viejecitas negras y ese color de tierra y miel en las casas" (...)¹.

A la luz de estas declaraciones se entiende perfectamente que Ortiz-Echagüe sea considerado el máximo representante de una estética fotográfica de tipos y de paisajes estrechamente asociada con la visión emblemática de estos temas que nos dejó la llamada Generación del 98; una estética severa y regeneracionista que hereda todo el amor

amargo característico de los intelectuales que protagonizaron el cambio de siglo en nuestro país². Las primeras fotografías famosas de este autor son de 1907, momento en el que comienza a publicar en *Photograms of the Year*, con una estética costumbrista e impresionista que muy pronto le valió el reconocimiento internacional; es por estos años cuando sus fotografías comienzan también a aparecer en la revista *Alma Española*, junto a algunas de las plumas más famosas del 98. Sin embargo, esa estética inicial todavía distaba mucho de las fotografías que le lanzaron a la fama tras la publicación de su primera obra ilustrada –toda una primicia en la historia de la fotografía española– en ale-

² El estudio más completo que hasta el momento existe sobre el pictorialismo español es la obra de S. CARL KING, *The Photographic Impressionists of Spain. A History of the Aesthetics and Technique of Pictorial Photography*, Lexiston/Queenston/Lampeter, 1989. Este autor afirma que el primero en señalar estos puntos en común de la estética de Ortiz-Echagüe con la de los escritores y pintores del 98 fue Joan Fontcuberta en el capítulo "Notas sobre la fotografía española" de la *Historia de la Fotografía* de Helmut Gernsheim, y señala también que, ya en su tiempo, la obra de Ortiz-Echagüe fue comparada con la pintura de Zuloaga, a lo que el fotógrafo se oponía afirmando que, sólo los temas eran comunes pero no la recreación. Cfr. KING, S. C., *op. cit.*, pp. 190-195. Por otro lado Gerardo Vielba afirmaba que la postura noventayochista de Ortiz-Echagüe se manifiesta en una "concienciación en la revisión de la realidad elemental autóctona y también en el sentir su 'irrealidad' superpuesta que era preciso discernir del tópico". VIELBA, G., "José Ortiz-Echagüe", *Everfoto*, n.º 1, p. 14. Una tesis doctoral, recientemente defendida y todavía sin publicar aborda de forma completa y acertada esta relación de Ortiz-Echagüe y el 98. Cfr. DOMEÑO, A., *La fotografía de Ortiz-Echagüe, temática y estética*, Universidad de Navarra, junio de 1998.

¹ Cfr. Entrevista de Pedro Olave, realizada entre 1950 y 1953, recogida en AA. VV. *José Ortiz-Echagüe, fotógrafo*, catálogo de la exposición celebrada en San Sebastián en septiembre-octubre de 1995.

mán, en 1929³. Para entonces, el Pictorialismo se había impuesto en toda España como estilo artístico por excelencia, en detrimento de cualquier otra orientación fotográfica y, como veremos, desde este momento y especialmente en los entornos madrileños, fotografía del 98 y Pictorialismo van juntos y de la mano.

El Pictorialismo Internacional se desarrolla en Europa y Estados Unidos a partir de 1890, cuando algunos fotógrafos discípulos de P. H. Emerson como G. Davison, hicieron famoso un estilo fotográfico en el que el valor de las texturas se imponía sobre el contenido de la imagen. De ahí la preferencia por una difusión general y no sólo diferencial del tema y el uso de papel rugoso extraduro, así como de los métodos nobles de impresión⁴. Este formalismo sería muy del gusto del Modernismo finisecular, tan dado a la sinestesia y el entrecruzamiento de las artes; ya en el verano de 1891, Maskel llevaba este tipo de imágenes a Viena, desde donde se extendería a otros países de Europa y pasaría a Estados Unidos, gracias al desarrollo de las diferentes asociaciones que apadrinaron el movimiento; este mismo año de 1891 realizaba su primera exposición el *Camera Club* de Viena y, en 1892 surgía en Londres el *Linked Ring Brotherhood*, a los que seguían inmediatamente después el *Photo Club* de París y la *Association Belge de Photographie*, con personalidades tan influyentes en nuestro país como Alexander Keighley, Robert Demachy, o Léonard Missone⁵.

³ Apareció en Berlín con el título *Spanische Köpfe*, y se ampliará después en la versión española, publicada en 1933 por el propio autor con el título *España: tipos y trajes*. Entre 1916 y 1933, el prestigio de Ortiz-Echagüe se fue afianzando en el extranjero donde recibió los más importantes premios. Después vienen ya sus grandes éxitos de la posguerra, con sucesivas ediciones de los conocidos libros *España, pueblos y Paisajes*, *España, castillos y alcázares* y *España mística*, hasta nuestros días.

⁴ Las impresiones nobles se basaban en la posibilidad que brindaba la gelatina de volverse parcialmente insoluble mediante la utilización de sales metálicas, en proporción a la intensidad de la luz. Destaca el procedimiento al carbón o pigmentario, con variantes en los sistemas de Bühler, de Hocheimer o de Artigue que, en 1903, se industrializó con el nombre de Papel Freson; la goma bicromatada, que permitía mayores modificaciones manuales con la adición, mediante pinceladas, de pigmentos de varios colores; el bromóleo, que consiste en la transformación de una imagen fotográfica, obtenida por la impresión de sales de plata, en una imagen impregnada de tinta grasa, etc.

⁵ Cfr. LEMAGNY, J.-C. y ROUILLÉ, A., *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 1988; NEWHALL, B., *Historia de la Fotografía desde sus*

De la mano del Pictorialismo Internacional penetra en España el concepto de fotografía artística, a la vez que nuestros fotógrafos se integran por primera vez en los circuitos internacionales. Sin embargo, la asimilación del Pictorialismo finisecular será muy lenta y sus influencias no cuajarán hasta la segunda década del siglo XX, cuando ya el fenómeno vanguardista estaba en marcha. A pesar de todo, su triunfo será absoluto, con una prolongación en el espacio y en el tiempo que no tiene parangón en otros países. Fotógrafos aficionados como Claudio Carbonell (1891-1970), Joaquín Pla Janini (1879-1970), José Ortiz-Echagüe (1886-1975), Miguel Goicoechea (1894-1983) o los profesionales Antonio Campaña Bandranas (1906-1989), Joan Vilatobà Figols (1878-1954) y Josep Masana (1894-1979), figuran hoy entre las primeras filas del movimiento Internacional, con un dominio de las impresiones nobles no superado fuera de España⁶.

Se suele citar como prueba de la implantación definitiva del Pictorialismo en nuestro país, la conferencia que, a finales de 1925, pronunció en la Agrupación Fotográfica de Cataluña Rafael Areñas, uno de fotógrafos más reconocidos de la Barcelona del momento; en esta conferencia, publicada después en *El Progreso Fotográfico*, se presenta el Pictorialismo como la fotografía verdaderamente artística, porque permite expresar el talento personal, a diferencia de otros tipos de fotografía que heredaban la tradición decimonónica, con una visión meramente mecánica y representacionista del medio: "la fotografía puede dividirse en dos clases o comprender dos tipos, que son: la fotografía clásica y la fotografía pictorial o artística. (...) Es fotografía pictorial la que, sin desprestigiar aquellas reglas, lleva impreso algo del espíritu del artífice y, por lo tanto, transmite la emoción que siente el que la ejecuta"⁷. A diferencia de la fotografía clásica, que analiza el mundo exterior llegando a límites imperceptibles para el ojo humano, la fotografía pictorial "que se basa en la transmi-

orígenes hasta nuestros días, Barcelona, 1983; GERSHNSHEIM, R. y A., *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, 1967.

⁶ KING, S. C., *op. cit.*, p. 66.

⁷ AREÑAS, R., "Fotografía pictorial", *El Progreso Fotográfico*, enero de 1926, p. 2.

sión de la impresión recibida, como toda obra de arte, hace que domine la parte de interés del objeto, haciendo perder los detalles inútiles, y confundiendo ciertos valores para hacer con ellos una masa que equilibre o completamente el objeto principal: he aquí la síntesis”⁸.

Se trata de una concepción de la fotografía asimilada al impresionismo pictórico, donde “la interpretación subjetiva de una realidad externa hecha por el fotógrafo, se presentaba dentro del ámbito de un esquema compositivo enraizado en la hermana de las artes, la pintura”⁹. No se desprecian las reglas de la fotografía “clásica” —con sus valores propios de captación de la realidad inmediata, etc.—, pero sí que se renuncia a los aspectos que, tradicionalmente, aparecían más relacionados con la mecánica fotográfica, como es la definición general y la posibilidad de reproducción seriada¹⁰. El primer aspecto se soluciona recurriendo a métodos y esquemas compositivos propios del impresionismo, como es la visión borrosa de conjunto y la síntesis del tema en función de la apariencia formal; el segundo, mediante el recurso a la prueba única, elaborada pacientemente en el laboratorio, se utilizaran o no los procesos pigmentarios.

No nos interesa en este trabajo hacer más hincapié en los aspectos formales del Pictorialismo español, que han sido estudiados por S. Carl King e Isidoro Coloma Martín. Aunque no resulta fácil establecer este tipo de límites en fotografía, para este trabajo vamos a referirnos tan sólo a la temática, con especial atención a las coincidencias de los primeros fotógrafos pictorialistas con la mentalidad de los literatos y pintores del 98. Estas semejanzas se materializan especialmente en el paisaje y las costumbres, los géneros noventayochistas por excelencia, que han contribuido a unifi-

car a toda una “generación” de pintores centrados en Castilla, a pesar de las enormes diferencias estilísticas y rasgos peculiares que les distinguen¹¹.

Como es conocido, con esta nueva inspiración en el paisaje más olvidado y las costumbres ancestrales de los pueblos a los que todavía no había llegado el ferrocarril, los hombres del 98 reivindicaban una búsqueda de la España real frente a la España oficial representada por los cuadros de historia, que todavía a fin de siglo triunfaban en la Exposiciones nacionales. En 1890, el crítico Francisco de Alcántara, un futuro “noventayochista hasta la desesperación” según Lafuente Ferrari, recogía las siguientes observaciones: “Debemos pues, a la manía de consagrarse a la pintura de historia la carencia absoluta de obras inspiradas en nuestras costumbres (...), debemos el que no se hayan emancipado los jóvenes más que para seguir otra paralela y no menos funesta: la de contentarse con las meras exterioridades de determinados tipos populares, que puestos en caricaturas han inundado el mundo, dando mentirosa y triste idea de nuestro país: toreros, majas, chulas y chulos; como si en España no existiera la familia en el campo y en la ciudad, y en todas partes una riqueza infinita de movimientos y de vida”¹². En este texto, además de arremeter contra la pintura de historia, se hace alusión a lo que se entendía por costumbrismo a fines del siglo XIX y comienzos del XX: el género de tradición ro-

⁸ Este autor defiende que, aunque estos dos aspectos, análisis y síntesis, son opuestos, están muy ligados: es preciso dominar perfectamente el primero —conocer perfectamente tanto la técnica como las leyes de representación— para poder luego prescindir de lo superfluo y quedarse con lo esencial; “no se puede hacer arte en fotografía sin saber hacer fotografía con arte”. *Ibidem*.

⁹ KING, S. C., *op. cit.*, p. 150. No es extraño que este autor escogiera el término Impresionista para designar a los fotógrafos pictorialistas españoles.

¹⁰ Cfr. COLOMA, I., *La Forma Fotográfica*, Málaga, 1986, pp. 204-204.

¹¹ En un artículo de 1948, Lafuente Ferrari postuló la tesis de que el término Generación del 98, acuñado por Azorín y aplicado a la joven generación de escritores surgidos tras el “desastre”, también es aplicable a la pintura de la época (cfr. “La pintura española y la Generación del 98”, en *Arbor*, n.º 26, 1948, pp. 449-458). Más tarde, en su obra *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, de 1950, profundizó en este aspecto en relación a la obra del pintor. Otros artículos más recientes que inciden sobre este mismo tema son el de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Literatura y Pintura en la generación del noventa y ocho”, *CEHA*, Barcelona, 1984), y el de Mercedes VALDIVIESO, “La generación del 98 y su estela en el primer tercio del Siglo”, publicado en el catálogo *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, Madrid, 1993, pp. 50 y ss. Cfr. también AA. VV. *Paisaje y Figura del 98*, Madrid, 1997.

¹² ALCÁNTARA, F. de, “La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890”, II, *La Ilustración Ibérica*, n.º 392, 12 de julio de 1890, p. 426-430. Citado en TRENC BALLESTER, E., “Costumbrismo, realismo y naturalismo en la pintura catalana de la Restauración (1880-1893)”, en Lisorges, Y. (ed.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XX*, (actas del Congreso celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail en noviembre de 1987), Barcelona, 1988, p. 304.

mántica, complaciente y folklórico que tendría en la España del momento una amplia representación, bien mediante las escenas goyescas de casacones, o a través de algunos regionalismos almibarados desviados en española que nada decían de la realidad, y que tan duramente fueron criticados por los regeneracionistas.

Efectivamente, en la España de la última década de siglo, la pintura de historia que Lafuente Ferrari define “de un neo-romanticismo teatral malmaridado con un triste realismo de taller y una paleta sucia”, estaba dejando paso a una pintura de temática realista-social, del campo o de la ciudad, según una moda gastada ya en Europa, que tenía antecedentes en los pintores franceses de 1848; una “tendencia realista y prosaica, de escena cotidiana o de imágenes de la vida de estratos inferiores de la escala social, tratadas muchas veces con un sentimentalismo lacrimoso y ñoño o con una fría objetividad de cámara fotográfica”¹³. No puede ser más acertada esta comparación, ya que estos fueron los temas con los que comenzó a hacer sus pinitos nuestra fotografía artística que, aunque también influía, sobre todo se inspiraba en los temas de la pintura del momento, tanto de historia como de carácter social y popular, con un regusto academizante y poco natural¹⁴.

¹³ LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, 4ª edición, Madrid, 1953, p. 508.

¹⁴ Se ha escrito mucho acerca de las estrechas relaciones entre fotografía y pintura, comenzando por P. Henry Emerson, en el capítulo introductorio de su *Naturalistic Photography*, Londres, 1889; cfr. por ejemplo, COKE, VAN DEREN, *The Painter and the Photograph*, University of New Mexico, 1964; SCHARF, AARON, *Arte y fotografía* (primera edición de 1968), 1994; CHIARENZA, C., “Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography”, en *One Hundred of Photographic History*, Albuquerque, 1975; STELZER, OTTO, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, 1981; RODRÍGUEZ MEZA, V. M., *Fotografía y pintura 1839-1939*, Pamplona, 1990 (tesis doctoral no publicada, defendida en la Universidad de Navarra). Aunque aquí nos ocuparemos especialmente de la emulación de la pintura por parte de los fotógrafos, las influencias fueron mutuas: los pintores descubrieron en la fotografía un interesante instrumento capaz de memorizar fielmente la realidad, que les permitía elaborar las imágenes en su estudio sin depender de la asistencia del modelo, y de un modo bastante más económico. Cfr. GARCÍA MELERO, L. E., “La fotografía de ‘academias’ y la pintura, en *A Distancia*, UNED, enero de 1991, pp. 45-46 y HERRERA NAVARRO, J., “Fotografía y pintura en el siglo XIX”, en *Goya*, n.º 131, marzo-abril de 1976. Pero esta influencia de la fotografía en la pintura no es exclusiva del academicismo sino que es aún más evidente en la visión impresionista, esencialmente “fotográfica”, y no se per-

Así lo recogen prácticamente todos los historiadores de la fotografía afirmando que, aunque nuestra primera generación de fotógrafos artistas adoptó muy pronto los métodos y técnicas del Pictorialismo Internacional, fueron muy conservadores en la aproximación estilística y temática¹⁵. Publio López-Mondéjar señala que la Real Sociedad Fotográfica Española jugó un papel fundamental en la producción de la primera oleada pictorialista española, que ocuparía la primera década del siglo. Habla de la incansable labor de autores como Máximo y Antonio Cánovas del Castillo (Kaulak), Gerardo Bustillo, Antonio Escobar, Hernández Briz, Carlos Iñigo, Antonio Rabadán, Francisco Toda, Luis de Ocharán y Antonio Prats, cuya obra se publicaba regularmente en las páginas de revistas como *La Fotografía* y *Graphos Ilustrado*¹⁶. Sin embargo, la visión general que este autor nos ofrece de todos estos fotógrafos –sin hacer apenas diferencias entre ellos– es bastante negativa, entre otras muchas razones, por su conservadurismo temático. Según sus palabras, esta primera generación tardía, en un país sin apenas tradición de fotografía artística, va a adoptar como medio de expresión los postulados estéticos del narrativismo academicista y moralizante de Rejlander, Like Price o Robinson, en un momento en el que hasta éste último fotógrafo los había abandonado ya, tras su incorporación al *Lined Ring* en 1893¹⁷.

derá con las vanguardias a pesar del olvido del natural –también bajo el influjo de la fotografía– que caracteriza a los movimientos rupturistas más importantes del primer cuarto de siglo.

¹⁵ KING, S. C., *op. cit.*, p. 122.

¹⁶ LÓPEZ-MONDÉJAR, P., *Las Fuentes de la Memoria II*, Madrid, 1992.

¹⁷ PUBLIO LÓPEZ-MONDÉJAR hace una extensa relación de los autores y obras más conocidas de este género, al que trata con una visión muy crítica. Así, cita como títulos más representativos de esta fotografía “alegórica, mitológica, ampulosa y estomagantemente *Pompier*”, las series *Bucólicas*, *Místicas*, *Modernistas*, *Fantasías*, *Orientales*, *Sensuales* que Casas Abarca expuso en 1907 en la sala Parés de Barcelona y en la Casa de Vilches de Madrid; muy conocida en su momento fue también la recreación fotográfica *Don Quijote de la Mancha* que el miembro de la Sociedad Fotográfica de Madrid, Luis Ocharán publicó en 1905, “cincuenta años después de que Lake Price realizase su conocida obra *Don Quixote in his Study*”; ilustrada por otro miembro de la Sociedad, Antonio Cánovas del Castillo (Kaulak), y el conocido retratista Christian Franzen, apareció en 1904 la obra del marqués de Valdeiglesias, titulada *Tres fiestas artísticas*, y concebida al modo de los *Tableaux Vivants* de época Victoriana. Otros títulos conocidos son *Crepusculo en el calvario* (1907), de F. NOGUÉS; *Momento solemne* (1907), de LAMBERTO

No eran tanto los fotógrafos decimonónicos H. P. Robinson o Rejlander, los modelos a quienes estos pioneros imitaban, sino la obra pictórica que estaban haciendo aún reputados artistas españoles del momento, a los que la fotografía trataba de acercarse para ganar el prestigio que le era sistemáticamente negado. En este sentido, señala King que la explicación a la persistencia de una temática arcaica en la fotografía española, debía ser buscada en la actitud conservadora de la mayor parte de los artistas y críticos de arte españoles. Como todos los pictorialistas –que querían hacer de la fotografía una más entre las Bellas Artes–, en España, los fotógrafos artistas se inspiraban en la pintura del momento; por esta causa, a diferencia de los ingleses y franceses que podían confrontar su inspiración con una gran variedad de estilos e ideologías artísticas contrastadas, los españoles sólo sabían encontrar una: la visión clásica, inmutable y académica del Prado¹⁸. Así se entiende que la visión pura del paisaje natural no atrajera a los pictorialistas españoles con la fuerza de otros países. En Inglaterra y Francia, por ejemplo, la popularidad del Naturalismo de Barbizón y de la pintura impresionista fue el fundamento de un nuevo tipo de paisaje, al aire libre, caracterizado por una inspiración en los efectos atmosféricos y la sutilidad de escenas al natural. Pero en España las escuelas modernas de pintura fueron inicialmente recibidas con hostilidad por los críticos fotográficos más influyentes, incluido Kaulak¹⁹.

La mayor o menor modernidad fotográfica dependía, por tanto, de los modelos estéticos pictóricos que se escogieran como fuente de

inspiración, dentro de los cuales la visión del 98, a medio camino entre el costumbrismo, el impresionismo y el modernismo, aparecía como la vanguardia nacional por excelencia²⁰. Analicemos algunos datos de este proceso. Antonio Cánovas del Castillo –Kaulak– es el fotógrafo y crítico más influyente en las primeras décadas de siglo, y a él y a la revista *La Fotografía* que dirigía entre 1901 y 1913, se debe sin duda la llegada del Pictorialismo Internacional a nuestro país; sin embargo, sus gustos anticuados van a impedir que este pictorialismo se desarrolle con naturalidad y permanezca anquilosado en una temática que no era la más adecuada a su estética impresionista, en la que los aspectos formales y conceptuales priman sobre los meramente representativos. Desde 1907, movido por su nueva dedicación profesional, Cánovas va a defender una mentalidad “purista” que arremetía contra la visión global pictorialista –conseguida mediante el *flou* o desenfoque fotográfico y los procedimientos pigmentarios– en favor de la nitidez; por esta razón, renunciaba a la manipulación del soporte fotográfico y buscaba en la composición de los asuntos, previa al disparo fotográfico, la fuente de artisticidad, cayendo así preso del academicismo temático²¹.

LACASA; *El héroe* (1907), de V. C. NOVELLA; *La gloria del vencido* (1914), de A. CALVACHE; *La favorita* (1920), de MASANA; *Mens sana in corpore sano* (1903), de MANUEL COMPANY; *Ego sum* (1903), de MANUEL PORTELA; *La muerte del místico* (1904), de KAULAK; *Lágrimas primaverales* (1906), de JOAN VILATOBÁ; *El jardín de la sultana* (1903), de ANTONIO PRATS; *¡Dios mío, ampara los!* (1905), de ALFONSO SÁNCHEZ GARCÍA. Cfr. *ibidem*, p. 26.

¹⁸ Son las que siguen, unas declaraciones de Antonio Cánovas muy ilustrativas al respecto: “No sé si retrato bien o mal; pero de lo que estoy seguro es de que, cuanto sé, todo se lo debo al estudio constante del Museo del Prado. La contemplación de los retratos de Van dyck, Antonio Moro, Velázquez, Rafael, Carreño, el Tiziano, Goya y algunos otros de el Greco, es una fuente perenne de lecciones inapreciables” CÁNOVAS, A. “III Salón Internacional de Fotografía”, *Unión Fotográfica*, n.º 34, primer trimestre de 1923, p. 9.

¹⁹ KING, S. Carl, *op. cit.*, p. 122.

²⁰ Aunque la Vanguardia fue un acontecimiento propio del arte del siglo XX, la última década del XIX estaba configurando un panorama complejo en el que todo el carácter innovador y experimental que caracterizaría a los movimientos “rupturistas”, estaba ya en embrión. Los pensadores más conspicuos del 98 participaban del espíritu intelectualista y minoritario propio de la vanguardia europea de *Fin de Siècle*, por lo que su peculiar visión regeneracionista, teñida en ocasiones –Valle Inclán es el más claro ejemplo– de modernismo, va a tratarse de un fenómeno excepcional para su tiempo, cuyos efectos no se harán notar hasta después. Cfr. MAINER, J. C., *Modernismo y 98*, Barcelona, 1980.

²¹ Marie Loup Sougez afirma que la nueva profesión de fe estética del Kaulak profesional estaba animada por razones fundamentalmente prácticas: el Pictorialismo no resultaba rentable para unos fotógrafos que, como el propio Kaulak, se habían convertido en profesionales y pretendían aunar las pretensiones estéticas burguesas a la rentabilidad comercial. Desde su estudio fotográfico de la Calle de Alcalá, Antonio Cánovas –Kaulak–, estaba generalizando un tipo de retrato pictórico muy cuidado, a veces escenificado, pero que prescindía de las complicadas y poco comerciales impresiones nobles. SOUGEZ, M.-L., *Historia de la Fotografía*, Madrid, 1994, p. 268. Por otro lado, la fotografía no podía limitarse a ser mero registro de la realidad como ocurría en el siglo anterior, sino que el artista debía poner siempre algo de su parte, ese toque personal que le separaba de los meros aficionados y retratistas profesionales; de ahí el recurso a la composición, cuando renunciaba a recurrir a los complejos medios formales pictorialistas.

Los detallistas achacaban a los *flouistas* el olvidarse del asunto en beneficio de las texturas formales “pictóricas”, con la consiguiente pérdida de los valores documentales propiamente fotográficos. Aunque esta actitud pudiera parecer cercana al purismo fotográfico tal como hoy lo entendemos, en realidad no es así, sino todo lo contrario: los *flouistas* eran una minoría que creía verdaderamente en las posibilidades artísticas de la fotografía, con sus valores formales propios independientes de la realidad, mientras que los detallistas, lejos de mostrar una actitud moderna, quedaban presos de una visión acomplejada de la fotografía, en la que la imagen se identificaba con la visión humana, y el objetivo no era más que una prolongación del ojo²².

²² El purismo en fotografía tiene su origen en la tercera década de siglo, al amparo de los escritos de fotógrafos como Weston y Renger-Patzsch, que participan de la corriente generalizada en el arte contemporáneo en defensa de la simplicidad creativa y la especificación de los lenguajes esenciales de cada arte. A. Ozenfant y Le Corbusier serían sus iniciadores desde 1918, aunque sus precedentes se remontan a la obra de Gottfried Lessing, en el siglo XVIII. La reacción “purista” que estamos analizando se relaciona, sin embargo, con la polémica decimonónica entre los partidarios de una fotografía pictorial –imitadora de los efectos de la pintura– y los defensores del detalle fotográfico; esta última mentalidad tiene sus orígenes en el ensayo “The Art of Photography” de Francis Frith (publicado en *The Art Journal* de Londres, el 1 de marzo de 1859), que arremetía contra el uso del *flou* afirmando que la técnica fotográfica es perfecta en sí misma y no requiere de tales ayudas chapuceras. Cfr. FONTCUBERTA, J., *Introducción, Estética Fotográfica (selección de textos)*, op. cit.

Coloma Martín dedica un capítulo de *La Forma Fotográfica* a demostrar que, aunque –son sus palabras– “cualquier profano entiende por fotografía una reproducción exacta de la realidad visible, caracterizada por la verosimilitud de sus imágenes (y es así como se consideró la fotografía desde su origen), el acercamiento a la fotografía como fenómeno estético no se apoya en esta veracidad; es necesario tener presente esta posibilidad como intrínseca del lenguaje a partir del cual se puede articular una imagen de índole artística, pero la veracidad de la imagen fotográfica se inscribe en unos convencionalismos a los que no han sido ajenos otras manifestaciones plásticas, en las que un juicio superficial intenta dirigir hacia la función de reproducir la naturaleza como premisa estética” (cfr. op. cit., p. 34 y ss.). En resumen, la imagen fotográfica no es igual que la imagen visual; por el contrario se basa en una perspectiva esférica convencional, del mismo modo que son convencionales su luz, color, fijeza, etc. No es un sistema de reproducción sino de representación de la realidad, aunque, a diferencia de otras formas de representación, la presencia del objeto, “lo dado es fotografía”, es fundamental; este ingrediente, y la dependencia de la mecánica en el proceso de representación, así como la enorme cantidad de información que pueden aportar sus imágenes, han motivado el prejuicio de identificar fotografía con reproducción fiel de la realidad. Como en el resto de las artes de la representación, cualquier valoración de la fotografía desde planteamientos estéticos, debería comenzar por la superación de este prejuicio.

En este sentido, llama la atención que todas estas críticas a la “fotografía moderna” se hicieran extensibles también a la pintura “modernista” a la que estos adelantados del Pictorialismo imitaban²³. En ocasiones, Antonio Cánovas llega a defender incluso la superioridad de la fotografía sobre la pintura en muchos casos, cuando esta pintura moderna –Sorolla, por ejemplo– “se despeña desde las alturas” y sólo trata de copiar lo vulgar, al alcance de todos, algo que puede hacer mucho mejor la fotografía²⁴. Estas declaraciones muestran a la perfección el fuerte complejo de inferioridad que tenían estos fotógrafos y explican también los constantes vaticinios de la muerte o al menos la decadencia de la fotografía “moderna”, víctima de su propia extravagancia y presuntuosidad, por querer emular a los grandes genios de la pintura con un medio mecánico y servil, en el que no cabe la creatividad²⁵.

Gerardo Bustillo es, sin duda alguna, el más lúcido teórico de la fotografía del momento previo a la implantación definitiva del Pictorialismo, y defendía sin paliativos la imitación de la visión sintética de Velázquez, Turner o Sorolla. A él se debe la conclusión de la polémica entre detallistas y flouistas, afirmando que estaba mal planteada y con nombres erróneos, puesto que el único detalle que no interesa a los flouistas es el “ocioso”: los “realistas” se aplican para sí la verdad en la naturaleza y achacan a los flouistas el predominio de la factura sobre el asunto cuando lo que ocurre en la realidad es precisamente lo contrario. Según Bustillo “la palabra flouismo debe ser sustituida por la de verismo o naturalis-

²³ “Inutilidad de la pintura y la fotografía modernistas para la historia”, *La Fotografía*, abril de 1909, n.º 91.

²⁴ “Superioridad de la fotografía sobre la pintura en muchos casos”, *La Fotografía*, junio de 1909, n.º 94.

²⁵ Cfr. HIPO, “La Secta de los flouistas”, *La Fotografía*, X, enero de 1910. En defensa de la fotografía purista, este crítico vaticina, sin ningún tipo de ambages, la decadencia de la fotografía “moderna”, cuyos representantes seguirán siendo pocos “porque la reproducción exacta del natural, cuando es bello, resulta el ideal a que puede aspirar un artista”. Podían parecer proféticas estas palabras, si no fuera porque, bajo esta visión subyace, como ya hemos dicho, una consideración decimonónica de la fotografía, como mera arte mecánica con posibilidades mínimas de creatividad; de ahí el desprecio de los “fotógrafos artistas” que –son palabras de este crítico– pretenden compararse “como creadores (cuando nada crean, como no sea el modesto negativo por medio de la sencilla presión de un obturador), con los maestros de la pintura”.

mo (...); lo que buscamos los flouistas es el natural, no como es el natural en sí, sino como los ojos lo ven y como debe ser en el arte: nosotros vemos el agua y no los infusorios que contiene". Sigue diciendo que el detalle es necesario en un tipo de fotografía con finalidades diferentes a la artística, como puede ser la científica o la documental (de obras de arte y monumentos), pero nunca en un tipo de fotografía que busque reproducir, más allá del objetivo, "la naturaleza vista a través del temperamento"²⁶.

En este contexto, se entiende perfectamente la defensa valiente que hace de la obra de Sorolla, y que discrepe de los temas académicos "de asunto y composición" entonces en boga entre los pictorialistas franceses e italianos más considerados: "¿hay algo más afectado, insustancial y perverso que las eternas composiciones de Puyo, en las que las mismas embobadas ninfas pasean por húmedos prados su tontería y sus estrambóticos gorros? Las figuras vestidas 'en plain air' de Le Beque, muy flous por cierto, puestecitas tan a punto para que las recoja el objetivo del fotógrafo ¿no son el prototipo de la cursilería andante? ¿Y qué diremos de los interiores del artista italiano? ¿qué de sus cofias, de sus clavicordios, de sus labores de gancho? Tape-mos, querido amigo, tape-mos"²⁷. No son muy diferentes estas críticas de Bustillo a las que habían lanzado ya los literatos y pintores del

noventayocho contra la pintura finisecular y en favor de la realidad viva, que muestra una riqueza infinita de movimientos y de vida aún sin explorar²⁸.

El caso de Bustillo no es algo aislado; existían también otros fotógrafos de paisaje y costumbres con una mentalidad semejante, como es el caso de Santa María del Villar, el conde de la Ventosa, etc.²⁹; mentalidad moderna que, como ya hemos visto en la introducción, sólo se generalizaría en la tercera década de siglo cuando cuaja también socialmente el ideario del 98, centrado en la tradición y el problema de España, al ser aceptado por la generación novecentista. En 1910, Ortega aconsejaba al ministro de Instrucción Pública desde las páginas de *El Imparcial* lo oportuno que sería la celebración de una exposición de obras de Zuloaga, porque "sus cuadros son como unos ejercicios espirituales que nos empujan, más que nos llevan, a un examen de conciencia nacional. Ahora bien, esto es lo más grande, lo más glorioso que puede hacer por el porvenir de su raza un artista hispano; ponerla en contacto consigo misma, sacudirla y hierirla hasta despertar totalmente su sensibilidad. Dotarla de intimidad"³⁰. Sin embargo, no fue hasta 1926 cuando se llevó a cabo esta exposición, después de una fuerte polémica que ha sido conocida como la cuestión Zuloaga³¹.

²⁶ BUSTILLO, G., "¿Flouismo?", *La Fotografía*, octubre de 1909, p. 26. Recordemos que es así como los impresionistas definen su pintura, y esto coincide con lo que se llamaba entonces en España el gusto moderno. En su obra *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, 1983, Carmen Pena ha analizado todo este proceso en lo referente a la pintura y sus relaciones con la literatura: la adhesión al Impresionismo francés se produjo primero en el medio literario, desde donde pasaría al pictórico, dada la estrecha unidad que, como estamos viendo, existía entre ambos. Azorín leía a Baudelaire y los Goncourt, escritores calificados en su técnica descriptiva como impresionistas, y no es extraño que en sus textos aparezcan frecuentemente declaraciones acerca de la subjetividad del color, uno de los preceptos impresionistas más conocidos. La técnica impresionista permitía subrayar los detalles, fragmentos y sensaciones necesarias para crear un estado de ánimo; y es la interpretación anímica del paisaje —el paisaje interior— la que interesaba especialmente a los hombres del 98. No es extraño, por tanto que, aunque sin romper con la estética del paisaje descubierta por los institucionalistas, adoptaran la técnica impresionista para su mejor —más instintiva y personal— evocación. Cfr. PENA, C., *op. cit.*, pp. 92-93.

²⁷ BUSTILLO, G., "Mesa revuelta", *La Fotografía*, enero de 1910, n.º 102.

²⁸ La realidad viva interesaba profundamente a los intelectuales del 98, que "detestaban la retórica, el falso oropel de la literatura y el arte del siglo XIX, la farsa de engañarse con visiones panorámicas de un pasado glorioso totalmente opuesto a las tristes realidades del presente"; hombres a los que movía ante todo "un afán de verdad y sencillez, de simplificación y de síntesis, un deseo de estilo y de ennoblecimiento de la obra de arte". LAFUENTE FERRARI, E., "La pintura española y la generación del 98", en *Arbor*, n.º 36, XI, septiembre-diciembre de 1948, p. 454.

²⁹ Cfr. LATORRE, J., *Santa María del Villar, fotógrafo turista en los orígenes de la fotografía artística española*, tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Navarra, junio de 1998.

³⁰ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, 1976, pp. 71-75.

³¹ Es interesante constatar que la estética del 98 tardó mucho tiempo en ser asimilada por el gran público y por buena parte de nuestros críticos. Zuloaga, aunque pintaba desde Segovia, triunfaba, sobre todo, en el extranjero; entre 1910 y 1926 que se realizó la primera exposición de este pintor celebrada en España, se produjo una intensísima polémica entre los diferentes críticos más importantes de nuestro país. Sólo la defensa de los hombres del 98 y del 14 consiguió que finalmente acabara existiendo un amplio consenso sobre el valor de la España reflejada en sus lienzos, que tanto éxito habían alcanzado en el extranjero y que —como señaló Francisco de Alcántara—, después

Algo similar ocurrió también en la fotografía; todos los fotógrafos de mentalidad más avanzada encontraron serias dificultades para que su estética fuera comprendida y así lo señala King, cuando dice que la mayoría de nuestros pictorialistas tempranos recibieron un pequeño reconocimiento en la prensa artística nacional, siendo Vilatobà una de las pocas excepciones a esta regla³². Profundicemos en este dato que puede resultar esclarecedor; en 1919 este fotógrafo “purista” realizaba una sonada exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con 63 obras consistentes fundamentalmente en paisajes y composiciones con figuras. La crítica laudatoria que se le hizo en *La Esfera* de enero se centraba en este último grupo, con unos títulos perfectamente indicativos del gusto literario y melodramático entonces imperante: “la primera dolencia”, “la majestad del silencio”, “el asceta”, “melancolía”, etc. Estos son algunos de los comentarios sobre la exposición: “(...) considerables de mérito y dimensiones –algunas medían más de dos metros–, estas fotografías alejaban del contemplador la idea de mecanismo, de esa impersonalidad emocional que podía atribuirse antes al objetivo fotográfico, de esa mirada de una máquina sobre la Naturaleza. No, las obras de Vilatobà se escapan del estrecho dominio del oficio para moverse dentro de la amplia libertad del arte. Incluso adquieren cualidades de modelado, de claroscuro, que hace pensar en la escultura, en la pintura, en el grabado (...) No coloca su alma y su aparato frente al documento humano o la naturaleza elocuente, sino que refleja el espíritu de los poetas. Así, entre sus figuras y paisajes había estrofas de Rubén Darío, de Emilio Carrère, de Ardavín”³³.

de haber sufrido mucho injustamente volvía “ahora al hogar propio en busca del calor de los suyos” (“Los cuadros de Ignacio Zuloaga”, *El Sol*, 13 de noviembre de 1926). Cfr. TUSSELL, J., “La ‘cuestión’ Zuloaga: el debate inicial” y “Una pintura regeneracionista” en *Paisaje y Figura del 98*, *op. cit.*, pp. 50-60.

³² KING, S. Carl, *op. cit.*, p. 110.

³³ “La exposición de Vilatobà”, *La Esfera*, n.º 313, enero de 1920. Recordemos que es esta misma publicación la que dio a conocer la colección fotográfica de Ocharán sobre el Quijote en 1916; todo un alegato de fotografía historicista y teatral que era entonces alabada por su “dificultad” de composición y oficio. Cfr. RIEGO, B., “Luis de Ocharán’s Photographic ‘Quijote’: Between the Spanish Historical Pictorial Tradition and the New Cinematographic Aesthetic”, en *Photography 1900*, Edimburg, 1994, p. 69 y ss.

Para los críticos españoles del momento, un fotógrafo era artista si sabía “reflejar el espíritu de los poetas” en lugar de limitarse a colocar “su alma y su aparato frente al documento humano o la naturaleza elocuente”. Críticas semejante a favor de este tipo de fotografía de “asunto y composición” son las que venía haciendo Antonio Cánovas, Kaulak, desde que se dedicó profesionalmente a la fotografía; a su influencia se debe en parte, como hemos visto, que estos temas literarios se perpetuaran durante tanto tiempo en nuestro país como el género mejor considerado. No es extraño que, con esta mentalidad, admirara también la obra de Vilatobà y elogiara la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que –son sus palabras– “equivale a una recopilación o justificación de las muchas y merecidas recompensas que ha obtenido en diferentes Exposiciones y Concursos el notabilísimo fotógrafo”³⁴.

Dos años después, Kaulak recoge las siguiente impresiones acerca de las fotografías del Primer Salón Internacional, organizado por la Real Sociedad Fotográfica, la Sección de Fotografía del Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Peñalara: “De la primera hojeada que echamos a la Exposición con la prisa natural y disculpable de verlo todo pronto, dedujimos una consecuencia. Y es que, en cada país, la Fotografía aspira a seguir la senda que, sin pro-

³⁴ El texto sigue con estas palabras que muestran su defensa del “purismo” desde planteamientos academicistas: “(la Exposición) está formada por 63 ampliaciones, en gran tamaño, de clichés fotográficos y artísticamente perfectos. La primera cualidad, sin embargo, es la que prevalece y la que nos hace aplaudir con sincero entusiasmo al Sr. Villatobà. Su Exposición, ante todo y sobre todo, es una Exposición *fotográfica* presentada, como vulgarmente se dice, a palo seco. La intervención de la mano, la habilidad técnica del procedimiento, ha cedido el puesto a la *composición* del cliché y a la buena tirada, en *ampliación*, del mismo. Nada de “trucos” que, cuando se hacen bien tienen gran mérito, pero desnaturalizan la esencia de la fotografía. Allí no hay un solo golpe de lápiz, de difumino, de serrín ni de algodón. Allí no hay más que pruebas en bromuro de unos clichés de primer orden (...). A nosotros, gustándonos todo lo que presenta el laureado artista, nos han complacido especialmente los números 1, 15, 28, 36, 41, 42, 44, 52, 54, 61 y 63 del Catálogo. El número 24, no obstante, merece mención especial. Es una cabeza divina. Todo es interesante en ella. Desde el modelo, hasta la sencillez del conjunto. Nos encantó, como fotógrafos, que nos dijera Mariano Benlliure: Parece mármol... Da la sensación del mármol... Y allí no hay retoque ninguno... No hay ni viraje sepia... Es una simple ampliación en negro. ¡Pero cuanta dulzura y cuanta belleza!...”. CÁNOVAS, A., “La Exposición de Fotografías del maestro catalán Juan Villatobà”, *Unión Fotográfica*, noviembre de 1919, pp. 4 y 5.

ponérselo, la marcan los pintores. (...) Y así los grandes profesores y los eminentes aficionados alemanes se distinguen por la fuerza y el vigor de sus composiciones, por la robustez en la concepción y en la forma de sus cuadros. Como los más artistas entre los españoles, se complacen en pensar, ver y ejecutar sus fotografías a la manera de la funesta escuela de los pintores modernistas que han creado la estética de lo deslabazado y espantoso”³⁵.

Queda patente con estas declaraciones la enorme influencia que ejercía la pintura en la fotografía pictorialista del momento que, al menos en nuestro país, constituía el género artístico por excelencia, sin apenas competencia desde otros campos de la fotografía. Queda también bastante claro el peso de la visión costumbrista del 98 que, como hemos dicho, sería fundamental en la temática de la fotografía española desde la tercera década de siglo³⁶. Pero nos interesa especialmente hacer hincapié en la desfavorable crítica de Cánovas al respecto; el texto continúa con la siguiente declaración de principios: “Nuestra impresión procede de un convencimiento de ética que reconocemos está en pugna con las modas artísticas en auge, pero que no por ello dejamos de profesar con entusiasmo. Jamás admitiremos la teoría de que todo lo que es verdad ha de ser, por consecuencia, bello y además artístico. Hay muchas cosas en la vida y en la Naturaleza que son verdad, evidentiísimas, y que, ello no obstante, no se libran de ser feas. Ni el estar bien copiadas y bien hechas por pintores y fotógrafos, las salva de la fealdad, y, por consiguiente, de su negación de belleza, incompatible con el objeto de las bellas artes”³⁷.

Con estas conclusiones, se está rechazando un valor constitutivo fundamental de la fotografía: transmitir la inmediatez de la realidad visual, con la búsqueda de una justificación en

la evidente fuerza testimonial de lo representado, sea del género que sea; la veracidad, en definitiva, como imperativo característico de la imagen mecánica³⁸. De ahí las siguientes declaraciones sobre la pintura entonces más fotográfica: “A nosotros, por ejemplo, no nos gustó nunca el cuadro de Sorolla (maravilloso de *técnica*), pintado con el exclusivo objeto de exhibir unos niños raquíuticos, escrofulosos, demacrados... Igual se hubiese podido lucir el gran talento del pintor pintando un asunto menos doloroso y repugnante, que además hubiera luego *embellecido* un Museo o un Palacio, en lugar de tener su emplazamiento adecuado en los corredores de un Hospital o un Manicomio”³⁹.

La fotografía artística en nuestro país tenía que superar dos grandes obstáculos: en primer lugar la corriente, absolutamente generalizada, contraria a considerar que una imagen obtenida mecánicamente pudiera ser arte; en segundo lugar, el enorme peso de una menta-

³⁵ Según Susan Sontag, la historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias, sino a un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de modelos literarios del siglo XIX y de la entonces nueva profesión de periodista independiente. SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, 1981, p. 96. Este último imperativo es el que Cánovas rechaza. Sin embargo, en el término medio de esta lucha es donde hay que situar parte de la obra más documentalista de algunos pictorialistas que heredan los planteamientos estéticos del 98.

³⁶ Sigue diciendo el artículo: “Malo era *elegir* tanto como se elegía antiguamente para no copiar, exaltándolo, más que lo atractivo y precioso de la Humanidad y de la Naturaleza. Pero, de aquel extremo hemos ido a otro peor: el de *elegir* lo más feo y antipático, proclamando además la blasfemia de que únicamente lo feo, lo deprimente y lo deforme es la verdad. Y esta novísima estética ha hecho estragos entre nosotros, los españoles, propensos como meridionales, a la exageración. En la Exposición de Fotografías se nota que somos los únicos que todavía le andamos dando vueltas a lo trágico, a lo espeluznante y a lo que no se recomienda por sus atractivos plásticos. Se ve que nos gusta más la vejez, la deformidad, la extravagancia y cuanto inspira en la vida desvío o repulsión. Entre un paisaje risueño y placentero, una perspectiva apacible o un asunto agradable y un argumento horripilante, una silueta desagradable o un campo desierto, no vacilamos. Y de ello no son culpables los fotógrafos, sino los pintores... Pero, ¿qué más? ¡La única sección en que se ve una calavera es la española!... ¡No en vano nos deleitan aún los frailes macilentos de Zurbarán, los mártires descoyuntados y angulosos de Rivera, las figuras deslabazadas del Greco y los caprichos y los suplicios de Goya... proseguídos por los Zuloaga y los Angladás!... Afortunadamente para la vida y para el Arte no es todo así. Además de todo eso, abundando y atrayendo, interesando y gustando más que eso, hay otras cosas que sonríen y complacen y hacen la existencia amable (...). *Ibidem*.

³⁵ CÁNOVAS, A., “Primer Salón Internacional de Fotografía”, *Unión Fotográfica*, 15 de enero de 1921, p. 8.

³⁶ Señala King que a partir de 1921, una vez que el impresionismo fotográfico se había impuesto ya, nuestros fotógrafos se movían según las mismas categorías estéticas de los demás fotógrafos europeos y americanos, aunque existían algunas diferencias nacionales muy significativas, entre las que destaca la enorme atención que desde España se estaba dando a los paisajes y a las escenas de género. KING, S. C., *op. cit.*, p. 151-152.

³⁷ CÁNOVAS, A., “Primer Salón Internacional de Fotografía”, *op. cit.*

lidad anticuada acerca de lo que debía ser artístico en fotografía, y que sólo algunos fotógrafos y algunos pintores a medio camino entre la tradición y la vanguardia, comenzaban a superar. Tanto en unos como en otros, las técnicas utilizadas eran modernas –los avances parisinos más sofisticados para el caso de la pintura y los últimos recursos de la estética pictorialista, para la fotografía–, pero su temática “costumbrista” y de “paisaje” seguía inspirándose en la tradición, aunque con una mirada nueva que, en el caso de la fotografía, se encaraba muy interesantemente con la inmediata realidad⁴⁰.

Esto ya es un avance, especialmente cuando se trataba de romper con los temas pictóricos de figura y composición que fueron más frecuentes en la primera generación de fotógrafos y que se prolongaron en nuestro país durante mucho tiempo como el género artístico fotográfico por excelencia⁴¹. Con el tiempo, este costumbrismo de raíz noventayochista irrumpiría con tal fuerza que, junto con el paisaje, acabaría ocupando el primer lugar entre los temas del Pictorialismo⁴²; esto es especialmente evidente entre aquellos fotógrafos pictorialistas que se movían en los entor-

nos de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid –Tinoco, Andrada, Susanna–, directamente influídos por Ortíz-Echagüe y que, como el maestro, prolongarán estas influencias más allá de la posguerra⁴³. Y lo mismo harán también los pictorialistas catalanes surgidos en torno a la Agrupació, aunque con una estética más cercana a los planteamientos noucentistas, como ya fue señalado por Fontcuberta en el comentario a la exposición *Imágenes de la Arcadia*⁴⁴.

El hecho de que estos esquemas costumbristas, tanto regeneracionistas como noucentistas, se mantuvieran durante tanto tiempo, posiblemente tuvo mucho que ver con que, a su sombra, el Pictorialismo se prolongara como género artístico fotográfico por excelencia en nuestro país cuando ya no se estilaba en el resto de Europa y América⁴⁵. Un fenómeno

⁴³ Cfr. BARCELÓ, I., “Eduardo Susana Almaraz”, *Arte Fotográfico*, diciembre de 1976.

⁴⁴ “(...) la imagería pictorialista, y en especial la producida en nuestro país, parece rememorar la utopía de una nueva Arcadia, donde la vida plácida y la armonía evocan el paraíso perdido. La candidez con que se recrea este mundo idílico traduce, en el fondo, el aura de pureza que se atribuye, como en la novela de Guimerà, a la Tierra Alta”. FONTCUBERTA, J., “Imágenes de la Arcadia”, folleto explicativo de la Exposición celebrada en las salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid, entre febrero y marzo de 1984. Los fotógrafos representados eran Francesc Serra, Joan Vilatóbá, Joaquín Pla Janini, José Ortíz-Echagüe, Claudi Carbonell, Eduardo Susanna, Josep María Casals Ariet y Antonio Campañá.

⁴⁰ Recordemos que King se maravillaba de la temprana adopción por nuestros primeros fotógrafos pictorialistas de los métodos pigmentarios más vanguardistas. Con respecto al costumbrismo regeneracionista, no nos interesa tanto lo representado por los fotógrafos (donde encontramos prácticamente la misma variedad de miradas que en pintura) como la actitud de inspirarse en la realidad visual –mas o menos interpretada– para imágenes fotográficas que, pensamos, están mucho más cerca del reportaje moderno que los asuntos recreados por los puristas. De hecho, un tercer obstáculo que habría que añadir a los arriba citados, lo encontrarán a posteriori, cuando la historiografía moderna meta a todos los pictorialistas en el mismo saco por el hecho de inspirarse en temas que no tenían nada que ver con la realidad urbana de París o Nueva York, que estaba en el trasfondo de las Vanguardias.

⁴¹ Algunos de los pictorialistas mejor considerados van a perpetuar esta estética (aunque embellecida por las emulsiones nobles) hasta la década de 1930, especialmente en el ámbito catalán. Podemos destacar los trabajos iniciales de los profesionales Josep Masana y Antoni Campañá, o retratistas como Joan Vilatóbá Figols. Incluso el mismo Pla Janini se hizo famoso con composiciones de este tipo como *Las Parcas* de 1915, publicada con éxito en 1922.

⁴² Con estas afirmaciones, concluye un estudio realizado por Yáñez Polo y Ortíz Lara sobre los temas del tardopictorialismo español, añadiendo también que existían ya, en muchas ocasiones, situaciones límites que, premonitoriamente, anunciaban cambios hacia el realismo social y otras tendencias. YÁÑEZ POLO, M. A., *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*, Sevilla, 1986, pp. 365-368.

⁴⁵ Se suele hablar de “Generación acumulativa del 98”, con repercusiones hasta el mismo momento de la Guerra Civil. La frase es de Vicens Vives y a ella se han identificado los diferentes especialistas. Cfr. J. C. MAINER, *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 192; CALVO SERRALLER, F., “Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo”, op. cit., p. 35; Pena, C., *Proyección y permanencia de un paisaje*, en *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, op. cit. JULIÁN MARÍAS afirma al respecto que la fecha de 1936 no pone fin a la época que empieza con el 98 (cfr. *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, en “La Edad de Plata de la Cultura Española (1898-1936)”; *Identidad, pensamiento y vida. Hispanidad, Historia de España de R. Menéndez Pidal*, V. XXXIX-1, Madrid, 1993, p. 57), y lo que sirve para el mundo de las ideas se puede aplicar también al mundo de las artes (cfr. por ejemplo, Cabrera, I. “Europa, el Mediterráneo y la tradición nacional. Tres pilares para un debate en la gestación del ideario fascista español”, XI congreso CEHA, septiembre 1996). No nos debe extrañar que en fotografía hubiera también una pervivencia temática después de la Guerra Civil, que acaba mezclándose en ocasiones con la nueva fotografía antropológica y documental de los 50; es muy indicativo al respecto la profunda estima que los grandes pictorialistas –especialmente los más documentales como Ortíz-Echagüe, Susana, el conde de la Ventosa o el marqués de Santa María del Villar– gozaban entre las nuevas generaciones de jóvenes fotógrafos anteriores a los 70, cuando se produce ya la ruptura definitiva con lo anterior.

inusual que le ha valido las críticas más adversas, y que hoy parece exigir una revisión⁴⁶. A medio camino entre el europeísmo y el casticismo, los hombres del 98 estaban siendo precursores de una innovadora mirada al pasado, que va a marcar profundamente el desarrollo posterior de la expresión plástica española, haciéndola indiferente a las orientaciones internacionales de la modernidad radical. De ahí que pueda afirmarse que el interés de gran parte de la pintura española hecha en

España durante las primeras décadas del siglo XX, no está precisamente en su vanguardismo. Por el contrario, su valor radica —son palabras de Carmen Pena— “en ver cómo los modelos de referencia fueron corregidos desde la perspectiva de la situación cultural e histórica de nuestro país, inmerso en la conciencia de marginación, en la obsesión de que nuestras culturas y sus imágenes estaban a punto de desaparecer, sumido en la idea de que había que salvarlas y regenerarlas para la modernidad desde la defensa de la diferencia”⁴⁷.

Esta defensa de la diferencia cobra sentido en una época en que se estaban produciendo en España los cambios más profundos de la historia contemporánea, con la irrupción paulatina pero eficaz de los modos de vida urbanos e internacionales. De ahí el valor testimonial de las imágenes que nos dejaron los pintores; así lo recoge Lilly Litvak cuando afirma que en los mejores artistas del momento late la preocupación de dejar constancia de un mundo que se pierde, preocupación que va mucho más allá del costumbrismo: “No se trata únicamente de la presentación de una galería costumbrista... Azorín y Ortega y Gasset lamentaban la modernidad que desvanecía el espectáculo maravillosos de los trajes regionales, comarcales o meramente pueblerinos y aldeanos, así como se perdían las viejas canciones, los aires populares y los alalás heredados de las razas primitivas. El espíritu urbano, los nuevos medios de comunicación, la mecanización, salvaban las distancias y llegaban a los pueblitos sumidos en los valles, a las aldeas amparadas por inaccesibles montañas, borrando las características locales y uniformando las costumbres. Hubo de pensar en museos etnográficos para salvar el traje. Por ello los pintores se recrearon en el espectáculo”⁴⁸.

También los fotógrafos lo hicieron, porque si algún medio de representación de la realidad puede proporcionar un valor testimonial de lo que acontece, éste era la fotografía; y cuando este acontecer es transitorio y efímero, estamos ya a las mismas puertas

⁴⁶ El pictorialismo ha sido infravalorado por la reciente historiografía española: aunque las causas son muchas y muy complejas, entre ellas pesa especialmente el hecho de que la estética y los temas de nuestros pictorialistas se mantuviera, con estos patrones regeneracionistas, durante el régimen de Franco. Publio López-Mondéjar, por ejemplo, señala que la fotografía de la segunda generación del Pictorialismo Español (que surge aproximadamente en 1914 y durará, en algunos casos como Ortiz-Echagüe o M. Goicoechea, hasta mediados de Siglo), representaba la visión regeneracionista de la burguesía en el poder, que había sustituido el ideario ético y estético de la decadente y residual aristocracia nacional, propio de la generación pictorialista anterior. Desde una actitud ideológica muy crítica, les acusa de “resucitar el pasado para evitar la incertidumbre de un futuro marcado por la crisis profunda del gastado y agónico bipartidismo de la Restauración, y por el protagonismo creciente de las clases populares y pequeño-burguesas” y no duda en aplicarles una descripción que Valeriano Bozal (*Historia del Arte Español*, Volumen II, Madrid, 1975) había utilizado para definir un tipo de pintura regionalista: “Es un canto a la tradición en todos sus aspectos: a la tradicional fuente económica, la agricultura; al caciquismo; a la mitología, la raza, la sobriedad, la contención, el pasado... Lo que para un intelectual liberal del XIX hubiese sido motivo de repudio, lo es aquí de exaltación ritual, porque se trata de dejarlo todo como está”. No creo que a estas alturas y a la luz de estos argumentos, haya que explicar el por qué de esta visión que nos ofrece Publio López-Mondéjar; lo que sí parece necesario explicar es la verdadera complejidad de esa mirada al pasado que caracteriza a una gran parte de la cultura y el arte español del momento. Con las variantes específicas, de esta mentalidad —muy acorde con la oleada intelectual simbolista e irracionalista de fines del XIX y comienzos del XX—, participó una gran parte de nuestros intelectuales de la Generación del 98. Del mismo modo, hay que achacar a la Institución Libre de Enseñanza parte del interés por el pasado vivo y por el paisaje que ha llegado hasta hoy. Jose Carlos Mainer define a una gran parte de nuestra música contemporánea (en la que Falla ocupa sin duda un papel singular) con la denominación global de expresión regional modernizada (cfr. J. C. MAINER, *La Edad de Plata*, Madrid, 1981, p. 126-127) y dice que, incluso en los albores de la Guerra, aún se puede encontrar una importante persistencia del tono tradicional que va a impregnar el pensamiento de nuestros más importantes intelectuales. Por el contrario, apenas una minoría de la población, participaba de la actitud decididamente revolucionaria y rupturista respecto al pasado, y su influencia en el mundo de las artes fue, hasta los albores de la Guerra Civil, muy escasa. FRANCISCO PÉREZ ROJAS, en su libro *Art Decó* (Madrid, 1996), profundiza ampliamente sobre este tema (cfr. especialmente el capítulo titulado *casticismo y cosmopolitismo*). El Regeneracionismo, para bien o para mal, constituía el contexto dominante en la cultura y la sociedad Española de las primeras décadas del siglo XX, y en él es donde hay que encuadrar correctamente el costumbrismo de los pictorialistas.

⁴⁷ CARMEN PENA, *Presentación, Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, op. cit., 1993, p. 25.

⁴⁸ LITVAK, L., *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, op. cit., p. 141.

del documentalismo. Con estas palabras alababa Ortega y Gasset, la obra de Ortiz-Echagüe en el prologo escrito en 1933 para *España: tipos y trajes*: "(el español) podrá usar todavía en su vida normal tales anacrónicos atavíos, pero ya ha decidido arrumbarlos. Por dentro es incompatible con su atuendo. Es la larva unos minutos antes de rasgar su forma cuando siente ya bajo ella agitarse la seda de unas alas definitivas. Haber fijado este instante crítico, equívoco, irónico, es lo que da a mi juicio mayor calidad estética a la obra de Ortiz-Echagüe"⁴⁹. Estos tres adjetivos, crítico, equívoco, irónico, reflejan muy bien toda una estética, la del 98, y no pueden ser también más fotográficos⁵⁰. No es extraño que su estela fuera amplia y duradera, cayendo des-

pués en manos de ideologías diferentes⁵¹. Pero esto nada debería decir de los artistas que, ocupando la primera línea y a contracorriente, exploraron esta visión fotográfica y la consagraron.

'artificiosas' y de 'poco fotográficas' no se daban cuenta de que tal crítica preestablecía para la fotografía una esencia determinada, fija e inmutable. En cambio los pictorialistas no compartían esa definición por su pobreza inherente, y cuyo apriorismo además suponía un obstáculo para forzar los límites expresivos del medio fotográfico. En realidad, pues, no se trataba de discernir qué era la fotografía sino qué podía ser, tal como cuestionaría análogamente Moholy-Nagy con su concepto de la 'Nueva Visión' de los años treinta, o en los cincuenta Otto Steinert con la 'Fotografía Subjetiva'. FONTCUBERTA, J., "Imágenes de la Arcadia", *op. cit.*

⁵¹ No sólo el régimen tradicionalista de Franco se mostró favorable hacia un tipo de fotografía de raíces regeneracionistas. Durante la Guerra Civil fue saqueada su casa, junto con su equipo fotográfico y sus obras; después de una larga búsqueda, una vez finalizada la contienda, aparecieron en unos locales de las Juventudes Libertarias, donde habían utilizado sus fotografías de tipos para ilustrar publicaciones sobre las clases populares. Son las mismas fotografías que años después se asocian a ideologías de signo contrario, lo que manifiesta de una forma contundente que se trataba de un arte ajeno a partidismos e ideologías o, lo que es parecido, susceptible de cualquier ideología que quiera dársele desde fuera. Cfr. VIDAL-QUADRAS, J. A., "Semblanza de José Ortiz-Echagüe", en *José Ortiz-Echagüe, fotógrafo* (catálogo de la exposición celebrada en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa), 1996.

⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, J., "Para una ciencia del traje popular", en *España: tipos y trajes* (11ª edición), Bilbao, 1963, p. 3.

⁵⁰ "Aunque pudiera ser atractiva, la fotografía pictorialista no era arte verdadero ni verdadera fotografía. Cuando un arte copia las características de otro la decadencia es inevitable". Esta opinión, recogida por PUBLIO LÓPEZ-MONDÉJAR (*op. cit.*, p. 24), sigue vigente en la actualidad en la mentalidad de muchos de los historiadores de la fotografía española. Sin embargo, como señala muy acertadamente Joan Fontcuberta "cuando los detractores del movimiento tachaban las obras pictorialistas de

La generación del 98 entre la mirada y la escritura: la nostalgia de la pintura en Azorín

MARIO LÓPEZ MARTÍNEZ

Desde los inicios del pensamiento estético, con Platón y Aristóteles, se ha reflexionado sobre las relaciones entre la pintura y la escritura. No podemos en estas páginas ni siquiera esbozar las principales líneas de un tema tan complejo, pero esta constante permanencia nos indica que hay unas raíces comunes para ambas formas de expresión, que se encuentran en la persistente búsqueda del sentido. Por eso la imagen y la palabra tienden a buscarse la una la otra, y a buscar apoyo y amparo en esa incierta tarea de hallarlo. Simónides de Ceos expresó de forma afortunada esta convergencia entre la pintura y la escritura como medios expresivos al decir que la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla¹.

La obra de Azorín es un buen ejemplo de lo que Foucault llamaba "la infinita relación del lenguaje con la pintura"². Podemos analizar la plasticidad de la prosa azoriniana, los temas comunes con la pintura, especialmente el paisaje, el uso del color, el sentido del tiempo, incluso la labor de Azorín como crítico de arte o la iconografía de los retratos azorinianos. Por lo tanto, si no queremos que se nos convierta en un tema inabarcable y, lo que es peor, en un catálogo de tópicos azorinianos, de-

bemos buscar una perspectiva que pueda dar sentido a esa relación.

Para nosotros, lo más importante es que ese transitar de Azorín por las fronteras de la pintura, es una vía de búsqueda de las posibilidades expresivas de la literatura, una indagación sobre los límites entre ambas artes como intento de captar una realidad que se nos podría escapar si tratamos de atraparla con una red hecha exclusivamente de hilos literarios. Pero por otro lado, aunque parezca contradictorio, desde una literatura que, como nos dice el texto citado de Foucault, es irreductible a la pintura. Es decir, una literatura que, aunque no se pueda asimilar a otras formas de expresión, reconoce la insuficiencia de la palabra ante una realidad que la supera, y busca ese apoyo o amparo, al que nos referíamos, en la pintura.

Por otro lado, la relación entre pintura y literatura, tal como la estamos planteando, es uno de los ejes vertebradores del arte contemporáneo. Al perder las artes un horizonte nítido, por la desconfianza en cuanto a sus medios expresivos, los límites entre ellas se debilitan, y aún en la perplejidad, su debilitamiento invita al tránsito por los espacios situados más allá de esos límites. Vence la voluntad de superar distancias, y de encontrarse, aunque sea en encrucijadas de desconcierto o asombro. La frontera de un arte no sería la incierta frontera con otro arte, sino "las largas riberas del silencio", en expresión de María Zambrano. Las pala-

¹ PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, ed. Taurus, Madrid, 1979, p. 10.

² FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Madrid, S. XXI, 1984, p. 19.

bras, los colores y las formas se encuentran y buscan amparo y complicidades frente a ese ámbito del silencio o lo inexpresable.

Quizá pueda sorprender que planteemos este tipo de relación entre la literatura y la pintura en un autor como Azorín que, no sólo no puede ser considerado vanguardista, sino que ha sido "acusado" de arcaizante. Pero una cosa es que se plantee las limitaciones expresivas de la literatura, y otra que desemboque en una obra rupturista. Azorín se sitúa en esta línea cuando escribe:

"Lo que yo admiro en el pintor -y en mi influye-, no tanto es la pintura misma como la psicología: su arbitrio en disponer de los colores, pincel en mano, y su afán, ya ante el lienzo, ya en sus ensoñaciones, de encontrar una composición feliz"³.

Aquí nos da la clave de muchos de los rasgos de su prosa: la nostalgia que siente como escritor por la inmediatez de la pintura. Esta nostalgia, que comparte con otros escritores, parte de la consideración de la pintura como un arte que llega de forma más directa a los sentidos, mientras que la literatura sería un arte más intelectual, tiene que utilizar la mediación del concepto. Por eso añora las posibilidades de emocionar de la imagen visual. Esta separación tan radical entre el mundo de las sensaciones y el mundo de lo intelectual, que marcaría la diferencia y la colaboración entre pintura y literatura, se sitúa dentro de la tradición romántica.

Aparece en un pintor de tan fuertes influencias literarias como Delacroix, o en un escritor como Novalis. Este escritor escribe en Enrique de Ofterdingen:

"En la pintura la gran maestra es la naturaleza (...). Y por esto es muy fácil también comprender el efecto que estas artes producen en los hombres. (...) En cambio, en la poesía no hay nada externo sobre lo que podamos apoyarnos cuando queremos saber lo que es. No es un arte que cree nada con las manos (...) En la poesía todo es interior: así como los otros artistas llenan nuestros sentidos exteriores con sensaciones agradables, el poeta llena el santuario interior de nuestro espíritu con pensamientos nuevos, maravillosos y placenteros"⁴.

Aquí aparece la distinción entre el mundo de las sensaciones, más próximo a la naturaleza, y el de los conceptos de una forma radical. Pero ese tono arrebatado en que lo expresa, quien ha sido llamado el más puro y frágil de los poetas del primer romanticismo alemán, nos transmite la imagen de las artes como forma de conocimiento casi místico, en el que los artistas juegan un papel de sacerdotes de una nueva religión.

Sin embargo, a partir de este punto, la actitud de Azorín se separa de la mentalidad romántica, y se inserta en esa tradición contemporánea a la que nos referíamos, según la cual, la relación entre la escritura y la pintura se plantea como reflexión sobre los límites expresivos del arte y como búsqueda de una posible superación de esos límites. Azorín puede ser considerado un representante significativo de esta tradición teniendo en cuenta dos aspectos. El primero es el que se refiere a la consciencia de formar parte de una comunidad intelectual que abarque tanto a escritores como a pintores (entre otros), que reflexiona sobre su papel en un momento histórico determinado y sobre sus respectivos medios expresivos. El segundo es el que se refiere a la introducción por Azorín, en su escritura, de elementos inspirados en la pintura. Pero más como forma de ensanchar sus propios medios expresivos que como recurso estilístico.

En cuanto al primer aspecto, no hay que olvidar que Azorín y sus compañeros de la generación del 98, con independencia de lo afortunado o desafortunado de la etiqueta, escriben movidos por la aguda consciencia de lo que llaman el "problema de España". Es su decadencia, en su sentido más amplio, no sólo político, sino también cultural e incluso vital, lo que les mueve a elaborar una determinada respuesta cultural. Por eso escribir no se lo plantean como una cuestión exclusivamente literaria, sino como su propia manera de responder.

Que los escritores tengan en cuenta en su trabajo los problemas de España no es ninguna novedad, había ocurrido, por ejemplo, en la generación que participó en la revolución del 68. La novedad reside en que la generación del 98 responde ante los problemas sociales de una manera más consciente del pa-

³ AZORÍN, *El escritor*, Espasa Calpe, Madrid, 1942, p. 63.

⁴ Citamos por la traducción de Eustaquio Barjau publicada por la Editorial Orbis. Barcelona, 1989, pp. 45-46.

pel que debe jugar el mundo de la cultura, por lo tanto es una respuesta más coherente. En otras palabras, podemos considerarlos como un grupo de "intelectuales" que tendrán como principal función la de reflexionar sobre la realidad que les rodea. Inman Fox⁵ ha estudiado la aparición del término intelectual como sustantivo en España. Este uso nos remite a la intelligentsia rusa de mediados del siglo XIX, pero en España no se utilizará hasta finales de siglo. Según Fox "la introducción del sustantivo intelectual fue debida a los [autores] del 98"⁶. Rastrea el término en Maeztu, Unamuno y (lo que es significativo para nuestro propósito) en Azorín⁷. Pero lo importante es que su uso en estos autores le permite afirmar que es la primera generación que tenía una clara conciencia de ser la vanguardia cultural.

Por eso, la literatura es para Azorín un medio de captar esta realidad tan problemática de España, quizá el mejor, pero no un fin. De manera que cuando se percata de las insuficiencias de este medio, no tiene inconveniente en apoyarse en otros. Para nosotros, esa prosa pictórica es más que una cuestión de estilo, es su manera de romper las barreras entre las artes para encontrar una mirada más amplia sobre la realidad que trata de captar: el problema de España.

Si todo esto es así, no sólo las artes, sino los creadores deben encontrarse. Efectivamente, escritores, pintores y pensadores se sentían intelectuales que compartían unas mismas preocupaciones, unidos no sólo por lazos artísticos, sino también por un ambiente vital.

Al grupo pertenecen también pintores como Zuloaga ("pintor de España" le llamó Azorín cuando éste era considerado "escritor de España"), Ricardo Baroja, Regoyos o Nonell. Pero además de la relación con estos pintores, los escritores del 98 ejercen una influencia sobre Picasso quizá menos conocida, pero intensa. Picasso es un pintor que supera ampliamente esta influencia, sin embargo, cuando

en 1901 llega a Madrid entra en contacto con el grupo, y se integra en su medio. Por eso consideramos que es más significativo, en la identificación de este ambiente de preocupaciones e intereses que comparten pintores y escritores, el análisis de su capacidad de integrar, o al menos acoger en él a un pintor que, por partir de unos intereses vitales distintos, podría ser considerado como completamente exterior al grupo. Ya en Madrid, funda Picasso la revista *Arte Joven*, en la que participarán, Azorín, Pío y Ricardo Baroja, Unamuno, Maeztu, etc. Esta revista, tanto en sus textos, como en sus dibujos (entre ellos muchos de Picasso), va a reflejar el núcleo de las preocupaciones noventayochistas. Su influencia en Picasso seguirá siendo intensa incluso en el periodo azul. Siempre desde una actitud independiente, ni siquiera los dibujos que realiza para la revista acompañando textos se convierten en meras "ilustraciones" o transposiciones de elementos literarios al dibujo.

Es decir, se trata de la otra cara de lo que estamos planteando, la transgresión de la frontera con la literatura, para apoyarse en ella, para bordear lo que la imagen no puede decir, pero sin convertirse en una pintura literaria. Es desde esta perspectiva desde donde podemos analizar las influencias noventayochistas en Picasso, o las sensibilidades compartidas por ambos. La primera es la que está marcada por el "predominio de la conciencia subjetiva tanto en literatura como en pintura"⁸. El realismo entrará en crisis en ambas. Otras influencias son: la presencia del "problema de España", y la búsqueda de raíces en el pasado español, redescubriendo a El Greco, Velázquez y Goya.

Si la forma de relacionarse con Picasso nos indica su consideración como grupo no sólo literario, la visión que el propio Azorín nos transmite de la Generación del 98 subraya esta idea de ser un proyecto que "se expresa como una reflexión de intelectuales sobre la función de la estética en el problema de España"⁹. No olvidemos que es el principal impulsor de la expresión Generación del 98, a la

⁵ INMAN FOX, E., "El año de 1898 y el origen de los intelectuales", *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, pp. 9-16.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ Unamuno, como nos recuerda Inman Fox, escribe: "En rigor, no somos más que los llamados, con más o menos justicia, intelectuales" (*Op. cit.*, III, 407).

⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹ MAINER, "José Martínez Ruiz" en: *Historia y crítica de la literatura española*, t. VI, Madrid, Crítica, 1980, p. 372.

que llega a definir como “un intento de reformar la sensibilidad”¹⁰. Lo considera como un proyecto global de renovación intelectual y que debe agrupar a otros artistas: “El color atrae a los escritores de 1898. Viven esos escritores en un ambiente de pintura. Baroja tiene un hermano pintor. En el grupo figura Pablo Ruiz Picasso, que ha publicado hermosos retratos a pluma, tradicionales, en una revista del grupo: *Arte joven*”¹¹. Siempre insiste en que hay en el grupo una manera de acercarse a la realidad, una manera de mirar.

Además de la existencia de esa comunidad de escritores y pintores, es necesario subrayar que el encuentro entre la pintura y la literatura, llegará a tener una formulación teórica bastante precisa. No pretendemos que Azorín se plantee tales problemas teóricos. Será Ortega quien lleve a cabo esta labor.

En “La reviviscencia de los cuadros”¹², publicado originalmente en 1946, propone que los cuadros sean vistos fundamentalmente como elementos de significación, así puede enfrentar las relaciones entre pintura y literatura como una convergencia en esta función primordial de significar:

“El lenguaje es una de estas obras semánticas. La escritura es otra. Pero también lo son todas las bellas artes. No menos que la poesía son música y pintura sustantivamente faenas de comunicación. Como en la poesía el poeta dice a otros hombres algo, también el cuadro y la melodía”¹³.

Sobre esta base común realiza una perspicaz distinción entre los tipos de signos de la comunicación verbal y la pictórica, en la que vuelve a aparecer esa distinción entre lo conceptual o racional y lo sensible o evocador, pero lo más importante para nuestro objeto es que no se queda en la diferencia entre ambos, sino que la proyecta a la posibilidad de complementarse, de que la pintura y la escritura ensanchen sus campos comunicativos: “Por

eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades”¹⁴.

Pues bien, esto es lo que se propone Azorín (y entramos en el segundo aspecto). Consciente de dónde “concluye el lenguaje”, siente la necesidad de ir más allá, ampliar sus límites, y lo que encuentra más allá es la pintura, la fuerza sensible de la imagen. Es ya lugar común hablar de la plasticidad de la prosa azoriniana, de su carácter pictórico, aunque se suele ver como un recurso estilístico y es mucho más. Es la respuesta a la necesidad de captar aspectos muy sutiles de la realidad, las cosas y las sensaciones a punto de ser destruidas por el tiempo:

“Azorín quiere aprisionar con dedos cuidadosos y someros de ademán los pensamientos y las emociones como si fueran mariposas que no es bueno pierdan el polvillo irisado en sus alas levemente perdido”¹⁵.

Para captar esa realidad es para lo que llama a las puertas de la pintura; pero siempre desde la literatura. El apoyo en la imagen le sirve para que la palabra pueda comunicar de forma más inmediata. Debemos partir de un hecho, su escritura está construida fundamentalmente con imágenes, a ellas subordina otros aspectos, como podría ser el desarrollo de una trama novelesca, que habitualmente llega a desaparecer. Esto no se debe a un capricho, ni siquiera sólo a razones estilísticas, hay razones filosóficas, cuya raíz encontramos en Berkeley, y que él mismo nos explica en *La voluntad*:

“Los fenómenos son mis sensaciones. Y mis sensaciones, limitadas por los sentidos, son tan falaces y contingentes como los mismos sentidos. (...) La sensación crea la conciencia. No importa -con tal que sea intensa- que la realidad interna no se acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo”¹⁶.

¹⁰ AZORÍN, *La Generación del 98*, ed. de Cruz Rueda, Madrid, Anaya, 1961 p. 90.

¹¹ “El color”, en: *Ibidem*, p. 56, Apareció originalmente publicado formando parte del libro *Madrid*.

¹² ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, pp. 47-65.

¹³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, J., “Nuevo libro de Azorín”, *El imparcial*, 11 de julio de 1912.

¹⁶ Citamos por la edición de Inman Fox editada en Madrid, ed. Castalia, 1968, p. 74.

Si la imagen lo es todo, sólo a través de ella podremos reconstruir las sensaciones, siempre sometidas a la duda por lo poco fiable de los sentidos, y desde ellas llegar a los fenómenos. Por eso las imágenes que presenta al lector son tan fuertemente sinestésicas: usa las evocaciones de distintos sentidos, pero a partir, siempre, de la vista. Incluso llega a declararlo de manera explícita:

“¿Podremos hablar de una iglesita rústica, de una basílica, de una catedral, sin estar sintiendo en sus ámbitos esos olores que vienen continuados por siglos y siglos y han sido aspirados por generaciones y generaciones?”¹⁷.

No hace falta ir muy lejos para encontrar ejemplos puesto que toda su escritura está llena de intensas imágenes. La página que sigue al texto citado de *La voluntad* comienza diciendo:

“A lo lejos, en el fondo, sobre un suave altano, la diminuta iglesia de Santa Bárbara se yergue en el azul intenso. La calle es ancha, las casas son bajas. Al pasar, tras las vidrieras diminutas, manchas rosadas, pálidas, cárdenas de caras femeninas, miran con ojos ávidos o se inclinan atentas sobre el trabajo”.

No sólo se trata de que este párrafo citado, como tantos otros en Azorín, sea fundamentalmente plástico, una sucesión de sensaciones visuales, sino que los planteamientos intelectuales que le sustentan, a saber, la preeminencia de la imagen y de la sensación, se encuentran en la base de los movimientos pictóricos contemporáneos. Javier Herrera llega a afirmar:

“¿No es una transcripción a la escritura de lo que la pintura está realizando por aquellos años (impresionismo y simbolismo) en su intento por superar la representación de las apariencias y de los fenómenos, es decir las corrientes realistas-naturalistas, y sustituirla por la visión subjetiva y del mundo interior?”¹⁸.

De ahí la fuerza de lo pictórico en las imágenes azorinianas. Se ha llegado a hablar de una sintaxis pictórica en sus textos. Entre los

elementos que crean esa sintaxis tendremos que destacar el color. También aquí los ejemplos se pueden multiplicar hasta el infinito, el texto de *La voluntad*, citado anteriormente nos podría servir, pero detengámonos en otro. Escribe en Blanco en azul: “Manchas verdes, redondas, cuadradas, de blando, suave, sedoso césped”¹⁹. No es sólo que los colores tomen el protagonismo de su estilo, está transmitiéndonos una forma de mirar en la que las sensaciones inmediatas dominan sobre una percepción elaborada. Este dominio de lo sensitivo nos traslada al centro de las preocupaciones de las vanguardias pictóricas de principios de siglo, parece la descripción de un cuadro de Cézanne.

El propio Azorín reflexiona sobre este asunto en la línea que estamos indicando: “Era ineludible que esos escritores [los del 98], al querer trasladar la realidad exacta, hicieran resaltar el más expresivo aspecto de las cosas: el color”. Pero va más lejos cuando unas líneas más abajo se percata del diferente uso que hacen del color los escritores de su generación y los clásicos: “Pero sólo modernamente es cuando se ha buscado el color como goce estético. Sólo en estos tiempos ha podido elogiarse una página, cual se suele hacer, como una página coloreada”. Por tanto creo que no es una veleidad la comparación de una página con un cuadro, como hicimos más arriba. Y, por si hubiera duda, se extiende después en la comparación entre la expresión de los colores de la pintura y la literatura, siempre como forma de captar la realidad. Su percepción, por tanto, más que como puro dato de la naturaleza, se realiza desde la sensibilidad y una sensibilidad educada por el arte:

“¿Y cuántos percibirán lo azulado de la sombra bajo el alero o en el patio? Propensión honda al arte ha de tener, fervor estético vivo ha de tener, quien perciba los suaves matices de la sombra y la luz”²⁰.

Si es la mirada sobre la pintura, o mejor, sobre sus posibilidades expresivas, la que llena las imágenes de Azorín de plasticidad y de co-

¹⁷ AZORÍN, *La generación del 98*, ed. cit., p. 66.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁹ AZORÍN, *Blanco en Azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, p. 60.

²⁰ Todos estos textos están tomados de: AZORÍN, “*El color*”, ed. cit., p. 56.

lor; esa misma mirada deberá conducir a Azorín a plantearse la que, desde Lessing, se considera como la gran diferencia entre pintura y escritura: el tiempo. Efectivamente, en sus textos las situaciones, las personas, los objetos y los paisajes, parecen detenidos por un tiempo que transcurre morosa, despaciosamente. El transcurrir es apenas perceptible, congela las imágenes como si fueran pictóricas. Hasta el río, imagen por excelencia del transcurrir del tiempo, al menos desde Heráclito, aparece inmóvil: “el río, inmóvil, callado, espejea, junto al camino, la silueta de los esbeltos y finos álamos”²¹. Al suspender la acción y el cambio, las palabras adquieren una intensa capacidad de evocación pictórica, imágenes de estancias de Vermeer o de bodegones de Zurbarán o de Chardin acuden inmediatamente a nuestra imaginación leyendo a Azorín (no olvidemos que a los bodegones se les denominó pinturas del tiempo detenido).

Intentar detener el tiempo es intentar detener lo que es la definición de fluidez, por eso crea una tensión que refleja Pérez de Ayala cuando escribe: “Para Azorín, hay una idea o conciencia absoluta del tiempo: el presente eterno. Cualidad consustantiva de la idea de tiempo: la inmovilidad. Y hay luego un tiempo real, cronológico, el de los relojes; un presente que jamás perdura, procreador de la nada sucesiva, para el cual el pasado no existe y el futuro sólo existe en cuanto indeterminada materia destructible. Cualidad de esa realidad temporal: la transitoriedad”²².

Pero esa tensión no desaparece del todo ni siquiera en la imagen pictórica, porque a pesar de mostrársenos fija e inmóvil, también tiene su tiempo. Hasta en la pintura más inmóvil, como la de los autores que acabamos de mencionar, al menos debemos contar con el tiempo de la mirada que recorre la superficie pictórica guiada por los propios recursos pictóricos, que van marcando el ritmo de la contemplación. En los textos de Azorín la inmovilidad adquiere especial capacidad significativa cuando es el tiempo de la mirada el que se impone.

De nuevo una relación con la pintura que, creemos, no se limita a un recurso literario, sino que responde a esa nostalgia por la capacidad de la pintura de captar lo que se le puede escapar a la literatura. Porque en la imagen fijada en el lienzo “lo fugitivo permanece y dura” como expresó Quevedo. Y es lo fugaz lo que también quiere apresar Azorín: si detiene el tiempo, lo más pequeño, lo de existencia más leve puede quedar enredado entre las palabras (*Los primores de lo vulgar* que escribió Ortega en *El Espectador* al comentar Riofrío: un pueblecito de Ávila). Por eso en sus descripciones lo nimio desplaza a lo dotado de grandeza, lo humilde a lo grandilocuente. Son imágenes en las que juega con el enfoque, enfoca lo pequeño de manera que lo grande se difumina hasta casi desaparecer:

“No nos llega ningún ruido al jardín. en el fondo, en el viejo palacio se ven en las ventanas unos cristales rotos, unos cristales polvorientos, los cristales de unas ventanas que no se han abierto hace muchos años, en las que no ha aparecido nadie, a las que no se ha asomado la vida desde hace treinta o cuarenta años. (...) La ciudad reposa profundamente. En el caer de la tarde va llenándose de sombra el diminuto jardín; revolotean blandos, elásticos, los primeros vespertillos. Allá lejos suena la campana de algún convento. Ha llegado el crepúsculo”²³.

Entre los numerosos autores que han escrito sobre el tiempo en la literatura azoriniana, Ortega ha sido uno de los que de forma más lúcida lo sitúan en esta lucha de Azorín por dilatar las posibilidades de la palabra, por fijar lo que no se deja atrapar:

“El arte de Azorín consiste en suspender el movimiento de las cosas haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente como en un perenne eco sentimental. De este modo, lo pasado no pasa totalmente. De este modo se desvirtúa el poder corruptor del tiempo. Se trata, pues, de un artificio análogo al de la pintura”²⁴.

²¹ AZORÍN, *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1974, pp. 40-41.

²² ORTEGA Y GASSET, J., “Nuevo libro de Azorín”, *El imparcial*, 11 de julio de 1912, recogido en: “Espíritu de la letra”, Madrid, *Rev. de Occidente*, 1961, p. 169-170 (Se refiere a *Lecturas españolas*).

²¹ AZORÍN, *Los pueblos*, Madrid, Castalia, 1973, p. 105.

²² PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca nueva, 1964, pp. 163-164.

Tal intensidad en el sentimiento del tiempo hará que, sereno cuando se posa sobre la naturaleza o lo inanimado, se desborde cuando se expresa como tiempo vivido por el hombre y se manifieste como desasosiego. Ya hemos hablado de la tensión entre la inmovilidad y la fugacidad, pues bien, ésta se convertirá en desazón ante el sentimiento del paso del tiempo. Al fin y al cabo todo intento de detener el tiempo acaba por sentirse como algo vitalmente vano:

“Un íntimo desasosiego conturba a Don Pablo. El sentido del tiempo, hora por hora, minuto por minuto le ha llevado paulatinamente a adelantarse al tiempo”²⁵.

Extraño tiempo calmado éste que siempre está recorrido por cierta zozobra. En sus pueblos siempre es tarde, tarde para nada, como si fuera sólo una forma de sentir el paso del tiempo. El propio Azorín nos cuenta en *Las confesiones de un pequeño filósofo* que esta obsesión procede de sus recuerdos de infancia. Pero lo importante es que es capaz de darles forma literaria, al fin y al cabo en sus *Clásicos redivivos* afirma que el espacio y el tiempo son las dos grandes preocupaciones de un poeta.

Si tuviéramos que elegir un tema donde estos rasgos (predominio de la imagen, plasticidad, color, tiempo detenido) son reflejados por Azorín en su más depurada esencia, éste sería, sin duda el paisaje.

“¿No habéis pasado horas y horas por estos caminos amarillentos, polvorientos, que cruzan las llanuras rojizas o gualdas, o que serpentean por las quiebras, anfractuosidades y barrancos de las montañas? ¿No habéis caminado en algún viejo coche destartado, lento, o en compañía de alguna larga recua de pacientes asnos que un corsario, hombre socarrón y agudo, lleva de un pueblo a otro?”²⁶.

La razón es que el paisaje no es un “tema” literario, es mucho más, “el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos. Un estético moderno ha sostenido que el

paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras”²⁷.

O a las letras a través de la pintura, o al menos a través de la imagen, como hace Azorín. Y creemos que es consciente de este camino, porque aparecen en multitud de ocasiones en el Azorín crítico literario las referencias a las cualidades pictóricas de otros autores, especialmente cuando tratan el paisaje. Me parece especialmente luminoso, en este sentido, el comentario que hace al respecto de una descripción de Toledo contenida en la *Égloga III* de Garcilaso:

“¿Por qué este paisaje, pintado en cuatro o seis versos, nos recuerda el panorama de Toledo rasguñado en uno de sus cuadros por el Greco? Un parentesco profundo, íntimo, diríase que existe (...) entre la espiritualidad elegante, refinada y culta de Garcilaso y la otra espiritualidad, también sutil, etérea, atormentada, del Greco”²⁸.

Creemos que todo lo dicho nos permite situar a Azorín en esta corriente tan contemporánea en la que el arte se interroga sobre sus propias posibilidades expresivas. De hecho, llega incluso a cuestionarse la fuerza expresiva de las palabras²⁹. Con todo esto no pretendemos, ni mucho menos, convertirle en un autor vanguardista. Como escribe Mainer: “Quizá sea ése su máximo error artístico: atisbar e intuir el rumbo de la literatura vanguardista, pero realizarla con el instrumental de una estética caduca”³⁰.

Nos está apareciendo una obra sometida a fuertes tensiones y corrientes violentas bajo la calmada superficie de una prosa tan tersa. Por eso, en su obra cultiva unas dualidades no siempre resueltas de forma armoniosa. Ya nos hemos referido a la tensión entre realidad e irrealidad³¹ y entre fugacidad e inmovilidad. Otra

²⁷ AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1941, p. 36.

²⁸ AZORÍN, *Lecturas españolas*, ed. cit., p. 48.

²⁹ En “*La palabra inaudita*”, ante la desconfianza de Azorín en la palabra, Amadeo Vives le dice: “¿Cree usted que no existe una palabra única, ella sola, que en determinado momento es precisa, ineludible...?”.

³⁰ MAINER, J. C., *op. cit.*, p. 379.

³¹ “He llegado a tener horror de la realidad. No digo bien: la realidad que yo estimo es una realidad como destilada por alquitara”, dice en sus *Memorias inmemoriales*.

²⁵ AZORÍN, *Doña Inés*, Madrid, Castalia, 1973, p. 115.

²⁶ AZORÍN, *Los pueblos*, Madrid, Castalia, 1973, p. 216.

muy importante es la oposición entre literatura y vida (con su reflejo en la relación Azorín-Martínez Ruiz). Aparentemente triunfa la literatura, hasta el punto de que, como es conocido, la inspiración de su obra es fundamentalmente libresca³². Pero su renuncia a la vida por el arte no fue llevada a cabo sin tensión ("es preciso vi-

³² Añadiríamos que también pictórica, recuérdese, a manera de ejemplo, el capítulo de Doña Inés "Aquelarre en Segovia", inspirado en la obra de Zuloaga *Las brujas de San Millán*.

vir la vida. ¡No más libros, no más hojas impresas, muertas hojas, desoladoras hojas!")³³. Pues bien esta tensión entre pintura y escritura tal como la estamos planteando, sería, a nuestro juicio, una más de estas dualidades. La nostalgia por la pintura es un aspecto más de esa nostalgia por la vida, por eso lo que añora en la pintura es su mayor inmediatez y sensualidad.

³³ AZORÍN, *Op. cit.*, t. I, p. 697.

“¡A Regenerarse!”: la exposición agrícola, minera, industrial y de bellas artes en Murcia. Arquitectura para la regeneración

DORA NICOLÁS GÓMEZ
Universidad de Murcia

En julio de 1898 se produce el Desastre: pérdida de las colonias de Ultramar y consiguiente pesimismo y depresión en todo el país. En noviembre del mismo año surge el llamado “Programa regenerador” de Joaquín Costa. El movimiento “regeneracionista” expresaba la toma de conciencia de un sector de la sociedad: la burguesía liberal que rechazaba la dirección del país por minorías dominantes que lo habían llevado hasta el desastre de 1898. Formaba parte, junto a otros movimientos también liberales como el “krausismo” o el que había creado la Institución Libre de Enseñanza, del armazón ideológico y técnico que dicha burguesía necesitaba para consolidarse, con la diferencia de que en el “regeneracionismo predominaba” la valoración de lo popular¹.

A finales del 1899 el Ayuntamiento de Murcia decide apoyar económicamente el proyecto de Exposición Industrial, Minera y de Bellas Artes en Murcia que pretende ser inaugurada en la primavera de 1900 pues, opina la Corporación, son de interés estas iniciativas tras el Desastre. El Arquitecto director de las obras y organizador de todo el recinto será Pedro Cerdán Martínez, quien trabaja en ello denodadamente y con gran ilusión. Una revista madrileña que publica fotos de los edificios de la Expo-

sición, en su editorial titulado “A Murcia” dice: “...tu exposición y tus concursos darán nuevas energías a los laboriosos y esperanza a los desalentados y hallarás tu mayor gloria en ellos que llevan consigo el más fecundo y más noble principio de *regeneración* de las sociedades políticas: la honradez y el trabajo”². Pedro Cerdán participando plenamente de ese entusiasmo construye los pabellones más importantes, cada uno en un estilo distinto tomado del pasado, haciendo alarde de su formación y sus conocimientos sobre la Historia de la Arquitectura.

Otros medios de prensa nacionales (*La Correspondencia*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El País*, *Nuevo Mundo*, *El Correo Español*, *Blanco y Negro*, *El Pueblo de Valencia*, *Las Provincias de Levante*,...) envían corresponsales a la inauguración. Es comisionado del Gobierno el conde de Torepando.

Al mismo tiempo se celebraron la “Exposición Provincial de Labores de señora y trabajos de la mujer obrera”, en los locales del periódico “Las Provincias de Levante”, y la exposición “Fin de siglo” en un hotel de la capital, con variedad de artículos, especialmente adornos y tejidos en gran medida procedentes de París³.

¹ Véase, Tuñón de Lara, M., “Ayer y mañana. Entre dos siglos: Costa y Galdós” en, *La España del siglo XIX. (De la Primera República a la crisis del 98)*. (12ª ed.) Barcelona: Laia, 1982, pp. 106-114.

² *Miscelánea*. Revista de Literatura y Arte. Madrid, 8 de abril de 1900.

³ “Exposición Provincial de Labores de señora y trabajos de la mujer obrera”, y la exposición “Fin de siglo”, del 15 al 25 de abril. *Diario de Murcia*, abril, 1900.

La Exposición de 1900, todo un acontecimiento para Murcia, supone una importante promoción profesional para el arquitecto Pedro Cerdán que ve aumentar su prestigio pero, sin embargo, supone también el final de su cargo en el Ayuntamiento. Aunque él entonces alcalde Sr. Hernández Illán le apoyaba incondicionalmente, éste no pudo evitar que cierto concejal arremetiera contra el Arquitecto Municipal por haber éste supuestamente abandonado sus tareas oficiales (concretamente, la construcción de nuevas fosas de enterramiento en el Cementerio de Ntro. Padre Jesús, y su consiguiente supervisión posterior), para dedicarse a organizar la Exposición Agrícola, Industrial, y Minera, lo cual, fue considerado suficiente para que se le obligara a dejar el cargo de arquitecto municipal⁴. Más adelante, Pedro Cerdán, en una carta a su amigo el entonces ministro del Gobierno Juan de La Cierva Peñafiel, calificará este asunto de: "atropello" a su persona⁵. El acusado interpone un recurso de alzada que gana pero, ya en 1901, cuando la Corporación revoca el acuerdo de su cese, Pedro Cerdán renuncia voluntariamente al cargo de Arquitecto Municipal "*por ser incompatible con el de Arquitecto Provincial interino para el que ha sido nombrado*", tenía entonces treinta y nueve años.

A pesar de todos los inconvenientes y sinsabores, el 2 de enero del nuevo año se coloca la primera piedra de la Exposición, y el 14 de abril de 1900, a las tres de la tarde, se inaugura en el jardín de Floridablanca en Murcia la *Exposición Agrícola, Minera, Industrial y de Bellas Artes*. (Un día después se inaugura en París la Exposición Universal de 1900). Murcia sintonizaba a través de este acontecimiento con el mismo espíritu impulsor de las grandes Exposiciones Universales europeas del siglo XIX, a escala local. También daba muestras de optimismo regenerador tras el Desastre, estimulando actividades de exhibición, exposición y venta de productos agrícolas e industriales, en esta especie de museos comerciales que son la Exposiciones.

Encontramos a Pedro Cerdán junto al di-

rector general de la exhibición recibiendo a las autoridades y personas ilustres que van a inaugurarla. La ceremonia se realiza en el Pabellón de Minería, el más importante, construido por Cerdán, quien también había levantado los de Agricultura e Industria y había organizado la disposición de todo el recinto ferial en un tiempo record. Una vez más vemos al arquitecto dominar todos los estilos del pasado, pues construye cada edificio en un estilo distinto (Renacimiento, estilo Luis XV, estilo "mahometano"..., etc.), con toda soltura. En los periódicos aparece pública las felicitaciones recibidas por él como autor y director del proyecto.

También vemos los intentos de realizar edificios con nuevos materiales industriales como el hierro, al menos en la estructura de algun pabellón (Galería de Máquinas) en esta ocasión obra de un ingeniero militar: Luis Romero, aunque para recubrirla de elementos arquitectónicos y decorativos de estilo nazarí. Podría ser una manera muy especial de entender pensamientos como el expresado por Arturo Mélida cuando decía que había que recurrir al espíritu de la arquitectura mudéjar, para comprender que los elementos pequeños, como los cortos peñazos de los artesonados, servían para formar un conjunto grande, "*así como la galería de las máquinas de Duthert (Exposición de París, 1889) está constituida por elementos de reducidísimas dimensiones con relación a las de la nave mayor, que se ha cubierto*"⁶.

La Exposición de 1900 en Murcia fue precedida de otras en la ciudad a lo largo del siglo XIX (1868, 1876, 1883,...), una de ellas fue prácticamente homónima: la *Exposición agrícola, minera e industrial* y se celebró en 1882⁷. Y, fue acompañada de la celebración de dos importantes Congresos internacionales, el de Agricultura y el de Minería. Tiene, a pequeña escala, lo que otras exposiciones nacionales e internacionales: se dan facilidades para llegar a ella, por el Ferrocarril M.Z.A. y otras compañías en el precio de los billetes

⁴ A. M. MU. Actas Capitulares, 1900.

⁵ Carta de Pedro Cerdán Martínez a Juan de la Cierva Peñafiel en 1908. Archivo Familia Cierva. Torre Cierva. Murcia.

⁶ MÉLIDA ALINARI, A., "*Decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración*". Discurso leído en su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 8 de octubre de 1899, p. 23.

⁷ A. M. MU. Leg. 586, Exp. 63.

durante la exhibición; se abren abonos para entrar y salir a voluntad del recinto cualquier día y a cualquier hora, se instala un tranvía infantil que fue “*el golpe de la Exposición para los pequeños*”, para recorrerla; paseos, fuentes, quioscos de cerveza y refrescos... toda una atracción festiva para todos, coincidiendo con la época de las Fiestas de Primavera en Murcia, muchos de cuyos actos se celebraron en su recinto (véase el croquis aproximado, adjunto).

La medida del alcance popular que llegó a tener la Exposición y el espíritu de “regeneración” que, efectivamente, la estuvo impulsando, pueden darlo pequeños poemas como el siguiente, el cual, lejos de cualquier otra consideración literaria, expresa de manera directa con su contenido y, sobre todo, con su título, el grado del alcance popular de una consigna ideológica lanzada a nivel nacional:

“¡A regenerarse!
Murcia, preciado florón,
que el río Segura baña,
con los productos de España
celebra una Exposición.
Allí los agricultores
demostrarán su progreso...
¡Quién pudiera ir al Congreso
de la ciudad de las flores!⁸.”

La revista madrileña donde se publican estos versos, edita un número especial dedicado a Murcia en cuyo editorial sólo se habla de la Exposición y se expresa como sigue: “*En estas líneas te envío (a Murcia) mi saludo cordial, respetuoso y con estas páginas te ofrezco un testimonio de mi admiración (...) por tus patrióticas iniciativas y tu cariño al trabajo. Tu esfuerzo generoso es hoy tanto más digno de alabanza, cuanto que la política vocinglera, agota las fuerzas vivas de la patria y jamás imagina que el bienestar, la riqueza, la regeneración de las naciones, no se alcanza en la estrechez de un gabinete, fraguando planes quiméricos en lucha con la impotencia. Tú aleccionas a los de arriba y alientas a los de abajo. Tu exposición y tus concursos, darán nuevas energías a los laboriosos y esperanza a los desalentados y hallarás tu mayor gloria en ellos, que llevan consigo el más fecundo y más noble principio de regeneración: la honra-*

dez y el trabajo”⁹. Pedro Cerdán como arquitecto organizador de la Exposición participa con entusiasmo de todo su espíritu “regeneracionista”. Pedro Cerdán se jugó el puesto oficial, y lo peor fue que lo perdió, a causa de la Exposición. Menos mal que su categoría profesional era tan alta que pronto logró otro puesto, si cabe mejor, y prosiguió con su actividad privada con más ahínco aún.

El Diario *Las Provincias de Levante*, en número extraordinario y único titulado *De Murcia al cielo*, daba la noticia de la inauguración de la Exposición calificándola como “*fruto de un gran esfuerzo realizado por ansias legítimas de vivir la vida de los pueblos civilizados*”. Considerándola, además, como “*un gran triunfo elogiado por toda la prensa española*”. La Exposición se instala entre flores y arboledas en el hermoso Paseo de Floridablanca, que forman con ella “*un conjunto encantador de luz y matices. Por encima de esas arboledas se asoman las cresterías de los pabellones, como emblemas de la civilización y bandera de trabajo*”. Destaca la preocupación por describir minuciosamente, uno a uno, los pabellones, demostrando un gran interés por que quede claro en qué “estilo” estaba realizado cada uno lo que no es de extrañar en esta época de “eclecticismo arquitectónico”, a la búsqueda perenne del “estilo de la época”, en este momento de crisis del concepto de “estilo” en arquitectura; en los umbrales ya del Movimiento Moderno el cual en provincias aun no se dejaba sentir, ni siquiera atisbar.

Siguiendo las descripciones del mencionado Diario, encontramos la del *Pabellón de Minería* (Fig. 5) que ocupa una planta rectangular de 30,60 metros de longitud por 10 metros de anchura, con dos fuertes pilastrones que se acusan en el centro de su fachada principal y a uno y a otro lado de la puerta de entrada, siendo su autor Pedro Cerdán Martínez. Fue costeado por el Sindicato minero de la provincia. Su estilo, el del Renacimiento con detalles de puro estilo clásico. (Veamos cómo lo que hoy consideraríamos dentro de la arquitectura llamada “eclectica” en aquella época era calificado de “Renacimiento”). Una ligera arcada contorneaba este edificio, interrumpida en los centros de sus fachadas, principal y posterior

⁸ Llorente, F., en, *Miscelánea*, p. 184.

⁹ *Miscelánea*. Madrid, 8 de abril de 1900. Editorial.

por ligero movimiento de sus líneas; los frentes de las pilastras estaban decorados con ricos azulejos esmaltados; las enjutas de los arcos ostentaban medallones sobre palmas con cabezas y otros atributos alegóricos de la minería; ligera balaustrada servía de crestería a este edificio interrumpida por pilastras y jarrones, y en sus cuatro ángulos, cuatro grifos del renacimiento.

La decoración más importante se hallaba en el centro de su fachada principal; una gran concha corona este cuerpo central –(sistema compositivo similar al de la fachada del Casino obra de Pedro Cerdán en las mismas fechas)– ornamentada en su parte más alta con una palmeta griega sobre la que se elevaba una antorcha, *símbolo de la civilización*. En el centro de esta concha aparecía el escudo de Murcia sobre una cartela ornamentada con robusta guirnalda de frutas –(también aparece una guirnalda similar en el Mercado de Verónicas de Murcia)– que sostienen dos figuras de tamaño natural sentadas a ambos lados, admirablemente esculpidas y que ellas solo bastan para acreditar al madrileño Manuel Castaño de escultor decorador notable (¿el mismo que hizo el vestíbulo árabe del Casino por las mismas fechas?); diferentes atributos de minería, como picos, palas, cables, etc., –(como en la entrada al Liceo Obrero de La Unión, también obra de Cerdán)– completaban este conjunto artístico. A uno y otro lado de la puerta destacaban dos fuertes pilastrones, rematados sus capiteles por grandes esferas (rúbrica simbólica de Cerdán) salpicadas de estrellas y, sobre aquellos, elevados gallardetes.

La Puerta de entrada al Pabellón estaba también decorada con atributos de la minería, cabezas de león, cuernos de la abundancia, etc., y dos cartelas con la inscripción “Sindicato Minero”, a cuya munificencia se debía este pabellón. Su interior se hallaba cuajado de vitrinas de diverso género, pero del mismo estilo arquitectónico del edificio y con muebles de lujo, como requiere el destino del mismo. De esta manera conocemos datos acerca de cómo estaban dispuestos los objetos para su exhibición (en vitrinas), y de que tipo era el mobiliario general escogido (de lujo).

En cuanto al *Pabellón de Industria*, medía 59'20 m. de longitud por 10,30 m. de anchu-

ra. El arquitecto fue Pedro Cerdán Martínez. Su arquitectura recordaba el estilo Luis XV (como la Salón de Baile del Casino). Una serie de ventanales de forma rectangular decorados con profusión e interrumpidos por pilastras, ornaban sus fachadas; en el centro de la principal, destacábase la puerta de entrada, decorada con atributos de la industria, en un cuerpo saliente que se elevaba sobre el resto del edificio, coronado por una ancha cornisa de un metro de vuelo y decorado con cabezas de león, cartelas, coronas de lauros, etc., las grandes cartelas que coronaban el cornisamiento de este cuerpo central como las de los cuerpos laterales, coronados todos por cresterías, daban el carácter arquitectónico al pabellón. En el terreno artístico destacó en este pabellón la exhibición de los muebles de lujo de la ebanistería de Cartagena de Emilio Egea, y los muebles de madera curvada de Joaquín Lleó de Valencia, entre otros.

Sin embargo, el *Pabellón de Agricultura* (Fig. 2), actividad a la que se dedicaba en parte la Exposición según su título expreso, se encontraba emplazado en el lado opuesto al de Minería y medía 45 m. de longitud por 10'30 m. de anchura. La arquitectura fue obra de Pedro Cerdán Martínez. Era de estilo “mahometano” (sic) o árabe, quizá haciendo honor a la tradición morisca en los cultivos de esta zona, con un cuerpo central decorado con profusión de azulejos árabes (quizá de aquellos que se fabricaban en Cataluña de cartón, muy bien imitados); con cornisa y canes de madera; los capiteles de sus columnas eran una reproducción exacta de uno de los capiteles del patio de la Alhambra de Granada (no hay que olvidar que estaba recién terminado el recibidor árabe del Casino en el que también hay columnas y capiteles del mismo estilo al descrito). Los arcos de herradura de los ventanales y el ligeramente apuntado de la puerta con el vuelo de madera de todo el edificio, caracterizaban el estilo de este pabellón. La arquitectura de ambos, el Pabellón de Agricultura y el de Industria, obedecía a un esquema compositivo general común, basado en un cuerpo central cuadrado, elevado sobre dos cuerpos laterales rectangulares. Lo que los diferenciaba entre sí era la decoración sobrepuesta: en el primer caso “mahometana”, como se la de-

nomina literalmente, y en el otro “Luis XV”. De ello se deduce que por “estilo” era entendido clase o índole de los motivos decorativos empleados, sin atender a la estructura del edificio.

Por otro lado, el *Pabellón de Plantas y Flores*, en una extensión de 40 metros de longitud, era completamente “rústico” dice la descripción señalada, añadiendo: “*de estilo moderno (?) y formado por troncos y ramas de árboles constituyendo variados dibujos*”. También fue su arquitecto Pedro Cerdán Martínez. Se conservan pocas fotografías de la Exposición, y ninguna de este pabellón por lo que no podemos transcribir nada más ni deducir qué se entendería entonces por estilo “moderno”. Solo se añade que la cubierta del pabellón era de cañas, como igualmente el alero, crestería y antepechos, formando combinaciones caprichosas y variados entretejidos... (¿Sería “Art Nouveau” con madera de caña retorcida, como algunos pabellones secundarios de la Exposición de París?).

Como corresponde a cualquier Exposición de categoría, hubo un *Pabellón Restaurant* (Fig. 3) situado a la izquierda del Pabellón de la Industria. De construcción ligera formada por una combinación de rollizos de diversos diámetro (generalmente troncos de ricino o de sicomoro, según la arquitectura vernácula local, utilizados comunmente para la construcción de la típica barraca murciana, y para casas humildes en general), en esta ocasión, fueron revestidos, imitando perfectamente el bambú siempre más decoroso y más a la moda entonces. Se puede interpretar como una concesión a lo pintoresco, lo exótico, lo indiano, lo colonial, muy de la época precisamente, y muy adecuado por ser un restaurante al aire libre. Recordaremos como más usual entonces, para decorar y amueblar estancias al aire libre en general, la caña procedente de Filipinas. La cubierta final fue una lona con listada en azul y blanco, al estilo colonial caribeño o tropical, cubano o filipino.

También hubo un *Pabellón de Bellas Artes* del que son muy parcas las descripciones, y algunas lo califican de modesto. Estuvo situado a la derecha del Pabellón de Minería. Su arquitecto fue, igualmente, Pedro Cerdán Martínez. La decoración de su pequeña fachada era

severa y de estilo clásico “*trazada con arreglo al serio estilo griego*”; su interior estaba distribuido en tres pequeños salones con luz cenital (tal y como se iluminaban los museos de bellas artes), cumpliendo perfectamente el objetivo para el que había sido destinado. En él destacaron los artistas murcianos Alejandro Séiquer y Antonio Meseguer, entre otros muchos, y el artista alicantino Heliodoro Guillén, además de algunas pintoras. Los cronistas aseguran que el Pabellón de Bellas Artes estaba más concurrido de expositores y público que los de Agricultura e Industria, los cuales fueron auténticas novedades en el terreno de las exposiciones locales.

Por último mencionaremos la descripción de la *Galería de Máquinas* (Fig. 4) elemento imprescindible en una Exposición de esta época que se precie. Ocupaba una planta formada por tres lados de un rectángulo unidos por arcos de círculo, teniendo por frente el lado mayor, es decir, era de forma semicircular y de 96 m. de larga por 10 m. de ancha. Fue proyectada por el ingeniero militar Luis Romero que llevo a cabo el cálculo de su estructura metálica interna “*con gusto notorio a la par que conocimientos poco comunes en el arte difícil de construir*”, junto con el también ingeniero agrónomo Vicente Sanjuan, fallecido durante las obras. Su exterior era de estilo árabe formado por una arcada de veinticuatro arcos de herradura adornados con pinturas y azulejos, y terminada en los extremos por tres pequeños arcos de círculo que daban acceso al pabellón por los laterales. Una greca contorneaba dividiendo los entrepaños y, sobre ella, un friso y cornisa, adornado con azulejos. La arcada estaba sostenida por treinta y una columnas cuyas basas y capiteles fueron obra del escultor decorador murciano José Giménez Arróniz.

Como espacio abierto se describe el situado frente a la Galería de Máquinas, abarcando una superficie total de 60 m. por 40 m., en cuyo centro fue emplazado un lago de forma rectangular y semicircular en el centro de los lados, con un alto y bonito surtidor en el centro. Quizá un recuerdo a esas láminas de agua situadas en otras exposiciones (Chicago, 1893, salvando las distancias) destinadas, en parte, a hacer que se reflejasen en ellas los edificios

construidos, consiguiendo así un efecto estético peculiar. Entre este lago y la Galería había pequeños parterres de flores que adornaban el espacio entre sí, quedando amplios paseos de cuatro metros de ancho.

A la entrada del recinto de la Exposición se situó el *Pórtico* (Fig. 1), obra del genial y habilísimo artista murciano José Huertas, un soberbio arco de siete metros desde la clave a la base y más de cinco metros de ancho, abarcando trece metros de frente. De estilo compuesto y adornado con preciosas tallas es calificado como "*una verdadera obra de arte*". La ornamentación de los lados del arco estaba formada por los escudos de todos los pueblos de la provincia de Murcia, y en el centro se alzaba una figura con los atributos de la industria y la minería. Se veían también los escudos de España y Murcia.

El cronista añade que todos los pabellones de la Exposición y el Pórtico de entrada, formaban un conjunto que da gran honor al personal técnico que la ha dirigido. De Pedro Cerdán Martínez, arquitecto municipal de Murcia, se dice que se había acreditado una vez más de inteligente artista pues había realizado "*la belleza dentro de las severas leyes de la construcción*" (sic)¹⁰.

El diario *El Heraldo* de Murcia describe el ceremonial de la inauguración de la Exposición. Se inició a las tres de la tarde con la formación de una comitiva en la Casa Consistorial, al otro lado del río. Abrían la marcha dos guardias municipales y los maceros de los Ayuntamientos de Murcia, Alicante y Lorca, dándole alcance interprovincial al cortejo. Seguían los pendones históricos de Murcia llevados por el regidor síndico Adolfo Balboa y el concejal Luís Pérez López. A continuación las representaciones y comisiones entre las que figuraban los alcaldes de Yecla, Mula, Alguazas, Ojós, Villanueva, Ulea, Alcantarilla y otros muchos. Les seguían, la Junta de la Exposición, militares de los diferentes cuerpos, y periodistas de Madrid, Murcia y Alicante. El Ayuntamiento de Alicante iba representado por el Teniente Alcalde y varios concejales, así como los de Cartagena y Lorca. Presidía el Comisa-

rio del Gobierno Conde de Torrependo, de frac con llave de gentil-hombre, Cruz de Calatrava y collar de Carlos III, el Gobernador Civil, Juan Campoy, el Presidente de la Diputación Provincial, Federico Chápoli, el Alcalde de Murcia, Diego Hernández Illán, concejales del Ayuntamiento y Diputados provinciales. Daba escolta a la comitiva el escuadrón de caballería de Sesma.

Los invitados, a pie, bajo un sol abrasador, atravesando el puente y la plaza de Camachos, y recorriendo la Alameda de Colón, se dirigieron al recinto de la Exposición situado en el jardín de Floridablanca, en el cual el batallón de infantería de Mallorca se hallaba formado desde el Pórtico hasta el Pabellón de Minería. En este pabellón, en el cual había de verificarse la ceremonia de inauguración, se había colocado una mesa y un dosel con el retrato de S.M. la Reina Regente, y en él aguardaban la llegada de los invitados el Secretario del Sindicato Minero de la provincia, José Ledesma, y el arquitecto municipal Pedro Cerdán Martínez.

Llegada la comitiva, ocuparon la presidencia el Conde de Torrependo, el Gobernador Civil y el Alcalde de Murcia, y después de leer el acta de la sesión en que se tomó el acuerdo de celebrar la Exposición, el de Torrependo declaró ésta inaugurada en nombre de los Reyes. En aquel momento se dieron vivas al Rey, a España, a Murcia, a Alicante y a la provincia y el concejal Pérez Guillén dio uno de ¡*Viva la Libertad!*!, siendo contestado por todos. Terminada la ceremonia, los invitados recorrieron los demás pabellones¹¹.

Pelayo Vizuete, director de la revista literaria y artística *Miscelánea*, además de dedicar el editorial de la revista a Murcia y a su Exposición en las páginas interiores escribió un artículo en loor a Murcia en términos regeneracionistas. "...la llorosa Murcia de ayer, ábrese a la alegría, llama al trabajo y da al Gobierno español ejemplo nobilísimo y norma segura para regenerarnos y para que se regenere. Cuando dejemos de ser fátuos e ignorantes para ser patriotas, comprendemos el noble esfuerzo de Murcia en pro del bienestar nacional; solo entonces sabremos aclamarla, y solo entonces bendeciremos a sus hijos por iniciar la rege-

¹⁰ Diario *Las Provincias de Levante*. Número extraordinario. Año XV. Murcia 14 de abril de 1900. Número único.

¹¹ *Heraldo de Murcia*. Diario Independiente. Sábado, 14 de abril de 1900. Año III, n.º 631. p. 2.

neración española con el concurso de las fuerzas del Estado”¹². En esa misma revista se añaden versos compuestos con optimismo y ganas de olvidar un Desastre que para alguno más parece una pesadilla de la que se quiere despertar de una vez, soltando lastre del pasado caduco, para olvidarlo gritando al son de la palabra “Libertad”. Murcia contribuye a ello y a la actitud “regeneracionista” construyendo su *Exposición Agrícola, Industrial, Minera y de Bellas Artes*.

¿Quien dice que está España decadente
y que solo llorar es su consuelo?...
¡Ved cómo surge de su fértil suelo,
en arranque viril, grande, potente,
¡Murcia! que del progreso la corriente
sigue animosa, con febril anhelo,
y sus hijos, que aplican su desvelo
a honrar España con esfuerzo ardiente.
¡Callen, pues, esas voces de amargura
que a espíritus anémicos contristan
cubriendo el horizonte de negrura!...
¡España no caerá, mientras existan
pueblos que, demostrando su cultura,
la suerte adversa con valor resistan!¹³

Pero la gran importancia económico-social que reviste la Exposición de Murcia solo puede apreciarse teniendo en cuenta el estado de postración en que se encontraba la agricultura y la industria por esas fechas, ambas necesitadas de impulsos análogos para llegar al estado de prosperidad que deseaban los españoles de entonces recién salidos del Desastre. La revista *Miscelánea*, y otras, desde sus páginas consideraba generosa la iniciativa de Murcia y deseaba que las demás provincias la secundasen.

Ya inaugurada la Exposición aparecen quejas en los periódicos por la pequeñísima aportación económica del gobierno. Todo se había hecho por iniciativa local y a base de suscripciones de acciones reintegrables de 25 ptas., y donativos de particulares, así como mediante la recaudación de un tanto por ciento de la contribución de los gremios al Ayuntamiento¹⁴. Fueron repartidos premios y medallas en los pabellones de Bellas Artes e Industria, así como menciones honoríficas y diplomas, haciéndose público los ganadores en los periódicos para prestigio de éstos.

A modo de epílogo añadiremos que a partir de noviembre del mismo año de su inauguración empezó a dirimirse la cuestión de qué hacer con los pabellones de la *Exposición Agrícola, Industrial, Minera y de Bellas Artes de Murcia*. En primer lugar se pensó en su demolición total, pero esto se demoró. En junio de 1902 se da cuenta a la Corporación municipal del mal estado del Pabellón de Minería, uno de los más sólidos e importantes. Todavía en julio de 1906 el Pabellón de Agricultura, el de estilo “mahometano”, debía estar en pie pues se solicita permiso para proyectar cine en él¹⁵. La arquitectura de la Exposición de Murcia se había construido para ser demolida una vez clausurado el evento como suele ser habitual en estos casos. Pero no se reparó en dedicación y esmero en cuanto a su solidez y belleza: interna, externa y decorativa, aunque fueran edificios destinados a ser abandonados. La arquitectura de la Exposición de 1900 en Murcia fue arquitectura *efímera* pero arquitectura de calidad.

¹² Vizquete, P., en, *Miscelánea*, *Op. cit.*, 1900, p. 179.

¹³ Luis Falcato, en, *Miscelánea*, p. 185.

¹⁴ Diario de Murcia, 21, abril, 1900.

¹⁵ A. M. MU. Actas Capitulares.



Fig. 1. Pórtico de la Exposición de 1900. Murcia.

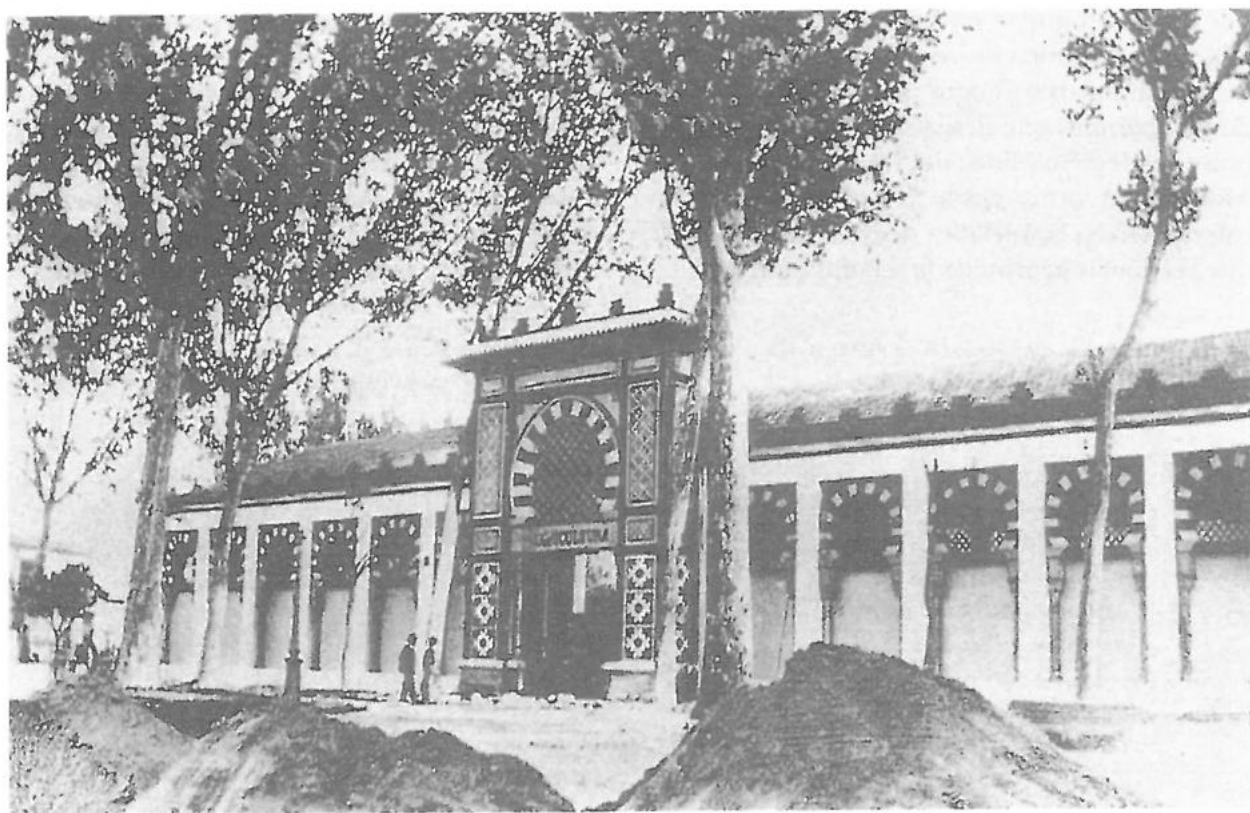


Fig. 2. Pabellón de Agricultura. Exposición de 1900. Murcia.



Fig. 3. Pabellón Restaurant. Exposición de 1900. Murcia.

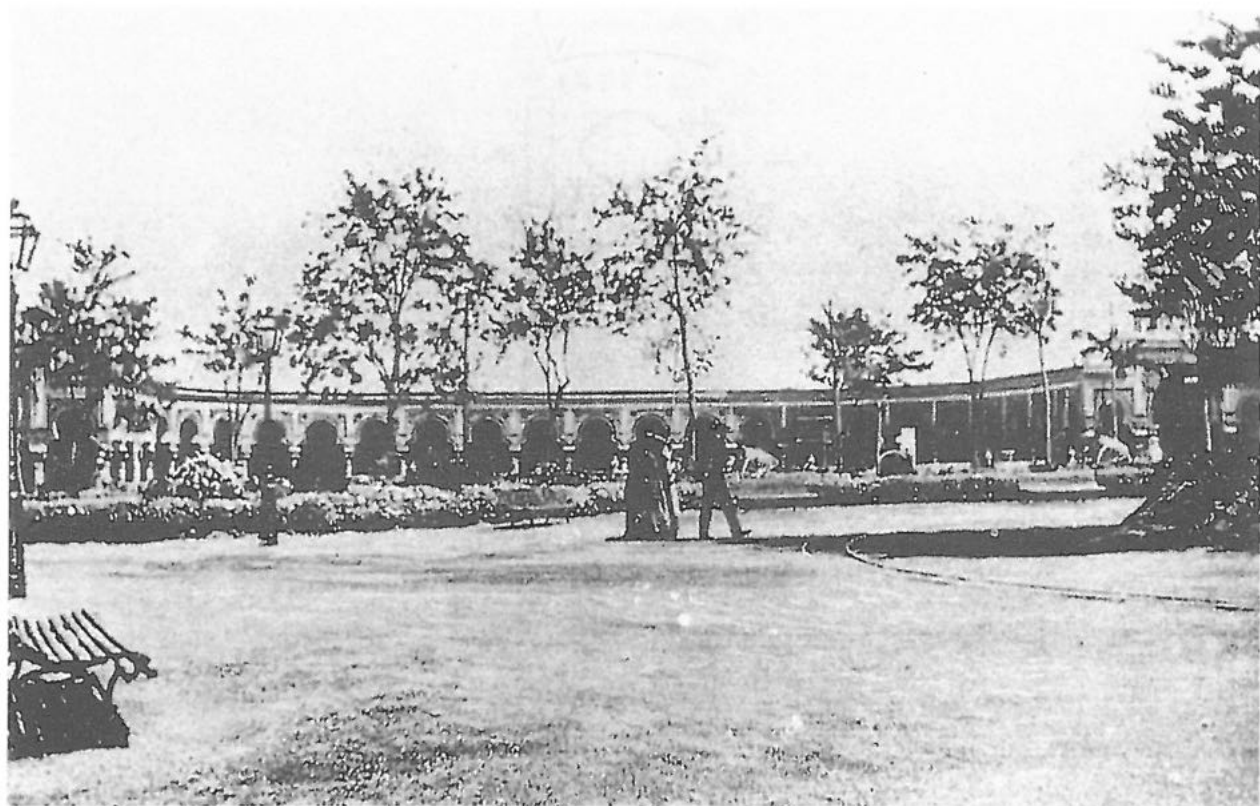


Fig. 4. Galería de Máquinas. Exposición de 1900. Murcia.

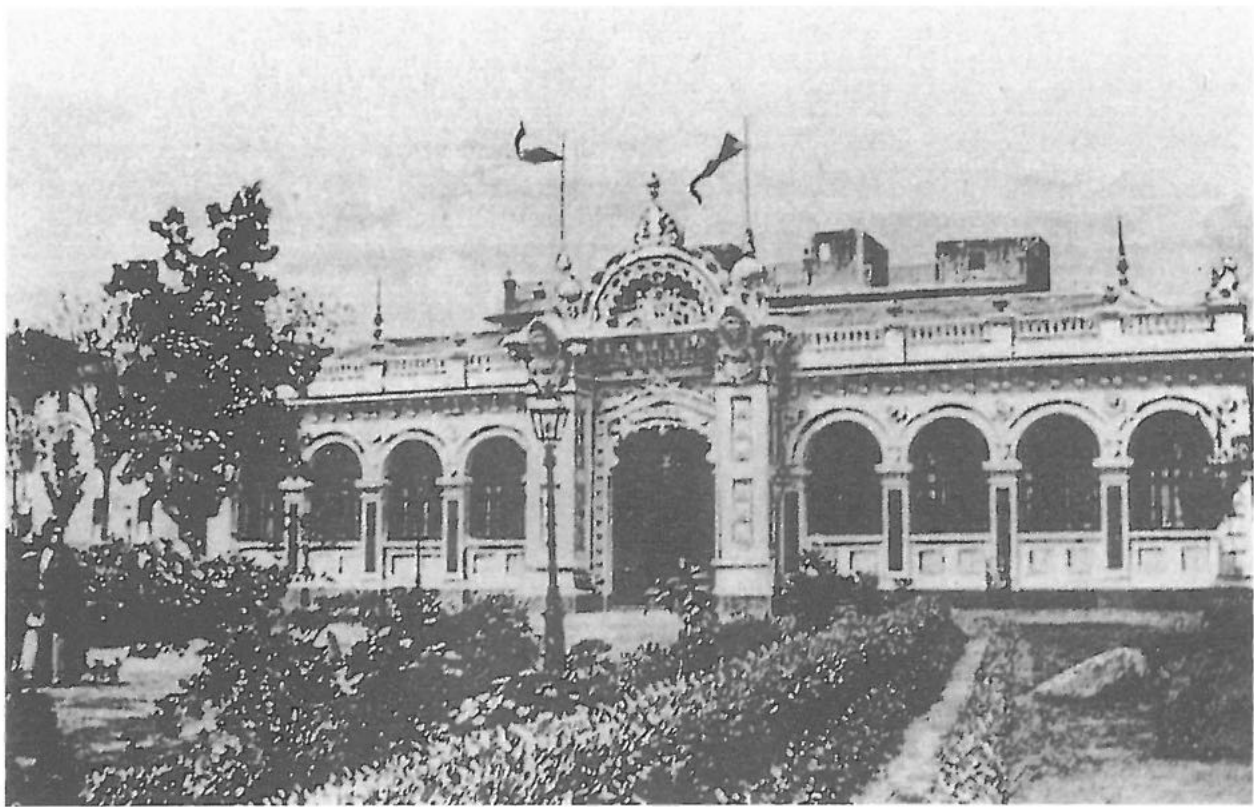


Fig. 5. Pabellón de Minería. Exposición de 1900. Murcia.

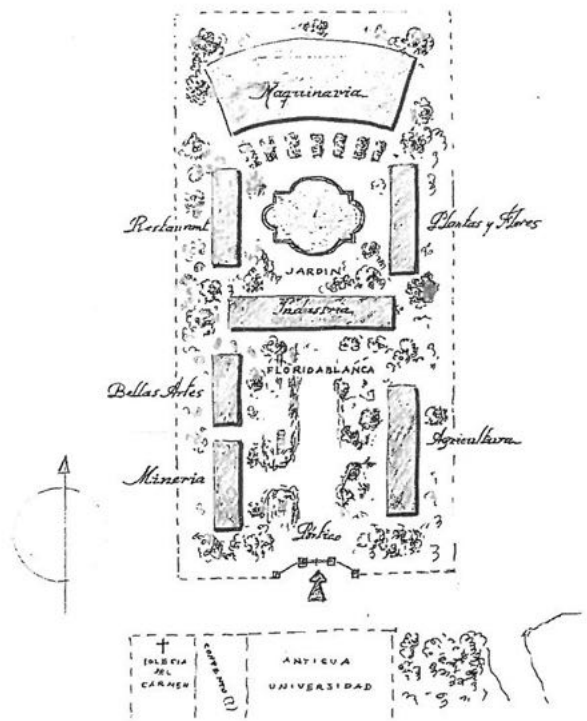


Fig. 6. "Exposición Agrícola, Minera, Industrial y de Bellas Artes de Murcia". Año 1900. (Croquis aproximado).

*Los indianos y las bellas artes. El caso del valle de Carranza (Vizcaya):
escultura y pintura (siglos XIX y XX)*

MAITE PALIZA MONDUATE
Universidad de Salamanca

En el siglo XIX, el valle vizcaino de Carranza era una zona deprimida económicamente, cuya población se dedicaba de forma generalizada a la agricultura, desarrollada con sistemas y métodos tradicionales de escaso rendimiento, mientras que la importancia de la ganadería era mucho menor que en la actualidad. Esta pobreza fue pareja a la precariedad de las infraestructuras y la red viaria, aspectos que secularmente se han visto agravados por la gran superficie del municipio (137'87 km²) y por su poblamiento sumamente disperso, distribuido en 16 parroquias y un gran número de pequeños barrios y caseríos aislados. Este contexto y la concurrencia de otros factores, como la elevada tasa de natalidad y la lejanía de los focos de la incipiente industrialización vizcaina y las principales explotaciones mineras, abocaron a una buena parte de la población masculina a emigrar a América en busca de mejor fortuna. Esta situación apenas sufrió modificaciones hasta mediado el siglo XX, momento en el que la corriente migratoria a ultramar disminuyó considerablemente hasta ser irrelevante, dada la creciente demanda de mano de obra por parte de los centros fabriles de las inmediaciones de Bilbao.

Durante el período que nos ocupa, las mejoras experimentadas en las condiciones del valle fueron en gran medida auspiciadas por el reducido grupo de indianos, que consiguieron regresar a España con fortuna. En este senti-

do, las infraestructuras se vieron notablemente favorecidas por las acciones de Miguel Sáinz Indo¹ y Romualdo Chávarri de la Herrera, promotores de carreteras, iglesias, cementerios, escuelas, fuentes, lavaderos, etc., quienes, por lo demás, tienen un gran protagonismo en el presente trabajo. Simultáneamente, el patrimonio artístico del municipio se enriqueció notablemente con la construcción de un buen número de residencias de singular categoría, edificadas por emigrantes retornados².

La trayectoria de los indianos carranzanos coincide a grandes rasgos con lo habitual en otros puntos de España en la misma época³. Así, emigraron a edad temprana; en ultramar llevaron una vida de penurias y ahorro y muy pocos consiguieron hacer fortuna. De regreso se comportaron como rentistas y nuevos ricos y alardearon de símbolos externos, que evidenciaban su nuevo status: construcción de

¹ Miguel Sáinz Indo emigró a Madrid, aunque su trayectoria vital es idéntica a la de los indianos en sentido estricto, por lo cual aparece recogido en este trabajo.

² Este aspecto ha sido ampliamente desarrollado en PALIZA MONDUATE, M.: "La arquitectura residencial en Carranza desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX". *Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos* (San Sebastián). N.º 7 (1990), págs. 35-85.

³ Vid. un análisis minucioso de estos aspectos en ÁLVAREZ QUINTANA, C.: *Indianos y Arquitectura en Asturias 1870-1930*. (Tomo I). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Gijón, 1991, págs. 87-125. MORALES SARO, M. C. y otros: *Arquitectura de Indianos en Asturias*. Principado de Asturias, Oviedo, 1987.

importantes casas y panteones, indumentaria elegante, abundancia de joyas, afición por los viajes y los coches, interés por la cultura y el progreso, donaciones filantrópicas, que beneficiasen al terruño natal al tiempo que, de alguna manera, prestigiaran e inmortalizaran al promotor... Con este último aspecto está en parte relacionado el encargo de retratos, en los que los efigiados aparecen de forma generalizada con un porte elegante y distinguido. Este comportamiento constituye una actitud mimética de la de la burguesía de la época, con la que los indianos se esforzaron en relacionarse e identificarse. En definitiva, era un intento de reflejar la superior condición y la autosuficiencia, adquiridas por los retratados como hombres hechos a sí mismos. En otro orden de cosas, municipios y otro tipo de organismos patrocinaron la construcción de monumentos, destinados a perpetuar la memoria de estos emigrantes y bienhechores.

En lo referente al campo de las artes y, en concreto, en lo relativo a la pintura y la escultura, han llegado hasta nosotros obras, que inmortalizan a los emigrantes más destacados que ha tenido Carranza en los dos últimos siglos. Por lo que se refiere a la pintura, son cuadros de desigual interés, que ponen de manifiesto la fortuna y la idiosincrasia del retratado en función del artista contratado y ciertos aspectos formales de los lienzos. En cuanto a la escultura, se realizaron dos monumentos conmemorativos de gran representatividad en el patrimonio artístico del municipio, dada la escasez de los mismos en este valle vizcaino.

Así, un magnífico retrato pintado por Luis Madrazo y Kuntz (1825-1897) inmortaliza a Miguel Sáinz Indo, nacido en el concejo de Lanzasagudas en 1823, quien partió a temprana edad a Madrid, donde empezó a trabajar en una ferretería, propiedad de un pariente, de la que llegó a ser dueño. En breve lapso de tiempo acumuló una fortuna astronómica, conseguida, en buena medida, con audaces y hábiles inversiones bursátiles, y llegó a relacionarse con lo más granado de la sociedad madrileña, incluido el círculo de la familia real. Murió soltero en 1876, de modo que sus bienes fueron heredados por sus sobrinos, aunque en su testamento tuvo muy en cuenta a su terruño natal.

Sus propiedades, entre las que destacaban un palacio, sito en el nº 5 del Paseo de la Castellana⁴, así como una serie de manzanas y casas en esta zona de Madrid pasaron a su familia, mientras que del resto de su fortuna reservó una importante cantidad para establecer dos fundaciones en el valle de Carranza. Una de ellas estaba destinada a la creación de una escuela mixta en el pueblo de Lanzasagudas y a la dotación de los correspondientes maestros; la otra fue establecida para sufragar anualmente los gastos del viaje y primeras necesidades de veinte carranzanos, que quisieran emigrar a Madrid o América. En este último caso tenían preferencia los naturales del concejo natal del donante. Hubo notables desavenencias entre los herederos directos del finado y el Ayuntamiento de Carranza, de modo que hasta 1888 no empezaron a funcionar ambas fundaciones. En esa misma fecha quedó aprobada la construcción de una carretera, que uniera los barrios de Concha, núcleo principal de Carranza, y Lanzasagudas, y una capilla panteón, destinada a albergar los restos de Sáinz Indo, junto a las escuelas de su barrio natal.

Aparte de las mejoras edilicias, que fundamentalmente beneficiaron a los vecinos de Lanzasagudas, las consecuencias de la fundación destinada a costear la emigración de jóvenes carranzanos son ciertamente incalculables, puesto que, aunque la suerte de la mayoría de los indianos no fuera muy grande, numerosas familias⁵ vieron mejorado su patrimonio directa o indirectamente hasta los años sesenta de este siglo, momento en que dejó de funcionar⁶. Por lo demás, la finalidad de esta última fundación constituye una excepción en el ámbito español entre las realizadas por los indianos, que principalmente tendieron a promover obras pías, hospitalarias o docentes.

El retrato de Sáinz Indo (óleo sobre lienzo; 123 x 91 cm.; firmado *Luis Madrazo* en el án-

⁴ Vid. datos sobre este edificio en NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. El Viso, Madrid, 1982, págs. 33 y 34.

⁵ Vid. una lista representativa del gran número de carranzanos que emigraron gracias a esta fundación en AHEDO ARRIOLA, A.: *Así es el Valle de Carranza*. Ed. Eguía, Bilbao, 1996.

⁶ Para todo lo referente a la biografía de Miguel Sáinz Indo vid. LÓPEZ GIL, M.: *Valle de Carranza*. Ed. El autor, Bilbao, 1975, págs. 136-140.

gulo inferior izquierdo), que actualmente cuelga de las paredes de salón de plenos de la casa consistorial carranzana, con toda probabilidad procede del palacio del Paseo de la Castellana y debió ser trasladado al municipio vizcaino tras el fallecimiento de este singular emigrante. En él, el efigiado aparece de pie, representado de tres cuartos, recortado sobre un brillante fondo neutro de tono rojizo, con el brazo izquierdo apoyado sobre el respaldo de un sillón, que está tapizado con una tela estampada. Viste levita negra, de entre cuyas solapas sobresale un gran lazo oscuro que apenas permite ver la camisa blanca, y porta con gran elegancia unos guantes. La cabeza está caracterizada por una incipiente calvicie, un poblado bigote y unas largas patillas, al tiempo que la mirada, ligeramente ladeada hacia el flanco izquierdo y matizada por un sombreado en la zona de los párpados, resulta un tanto grave y expresiva.

Madrazo se muestra especialmente hábil en el manejo del color, que adquiere magníficas matizaciones en el fondo y en el negro del traje. El modelado rotundo, la nitidez lumínica, el perfilado y los brillos de algunas zonas como la cabeza entroncan con las formas nazarenas, que en buena medida marcaron la obra de este pintor⁷ más suelta y blanca de otras partes como los guantes enlazan con los postulados del retrato romántico. En este sentido, la relación con la producción realizada por Federico de Madrazo en los años cincuenta y sesenta es evidente, aunque nuestro artista nunca alcanzó las cotas de maestría, sobriedad y desdibujamiento conseguidas por su hermano mayor. El fondo neutro, la falta de frontalidad, la natural elegancia y la marcada expresividad así lo indican y apuntan a una posible realización en los años sesenta del siglo pasado, aunque la obra no está fechada.

En cualquier caso, el cuadro es magnífico y además presenta notables concomitancias en el fondo, el modelado de la cabeza y las manos y el colorido brillante con el célebre retrato del General Prim (Palacio del Senado),

considerado como una de las mejores obras salidas del estudio de Luis Madrazo⁸.

La contratación de un miembro de la saga de los Madrazo –sin duda la más influyente del panorama pictórico español del siglo XIX– evidencia la relevante posición social y económica conseguida por Sáinz Indo. En efecto, Luis Madrazo se dedicó esencialmente al retrato al afincarse en Madrid en 1854 tras finalizar la pensión de estudios, que le había permitido completar su formación en Italia y Francia⁹. A partir de ese momento, la privilegiada situación familiar le granjeó una clientela proveniente de la sociedad más influyente y pudiente del momento.

Igualmente, una escultura¹⁰, erigida en Concha, conmemora la figura de este singular emigrante. El autor de este busto fue el pintor y escultor vizcaino Ricardo Iñurria Arzubide (1908-1995)¹¹, quien lo firmó en 1945. No están claros los datos referentes a los promotores de esta obra, ya que las actas municipales sólo aducen a ella con motivo de su inauguración¹². De lo publicado por Manuel López Gil se desprende que fue sufragada por la fundación de emigrantes, creada por el efigiado¹³. Sin embargo, no es fácil contrastar este dato, ya que, por un lado, este estudioso local no citó la fuente de información, y, por otro, los libros de cuentas correspondientes a esa fecha no han llegado hasta nosotros¹⁴.

El artífice de esta obra, cuya formación estuvo marcada por su aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao bajo la tutela de Serafín de Basterra y otros miembros de su clan, aparte de notables deudas con la

⁸ GÓMEZ MORENO, M. E.: *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Summa Artis, t. XXXV. Espasa Calpe, Madrid, 1993, pág. 314.

⁹ VARIOS: *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Tomo V. Antiquaria, Madrid, 1993, págs. 117 y 118.

¹⁰ Esta obra ha sido recogida en LASUEN, V.: *Monumentos a vizcainos ilustres*. BBK, Bilbao, 1995, pág. 40.

¹¹ VARIOS: *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Tomo 7. Ed. Forum Artis, Madrid, 1994, págs. 2.081-2.082.

¹² A.M.C. (Archivo Municipal de Carranza): Libro de Actas Municipales que comienza el 1 de noviembre de 1942 y termina el 14 de octubre de 1948, f. 266.

¹³ LÓPEZ GIL, M.: *Op. cit.*, pág. 139.

¹⁴ A.M.C.: Sección Fundación Sáinz Indo. No ha llegado hasta nosotros el libro de cuentas correspondiente al período 1936-1948 de este corpus documental.

⁷ REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Cátedra, Madrid, 1995, págs. 104 y 105.

escultura francesa del momento y la imaginé-
ría española¹⁵, realizó un retrato de facciones
muy marcadas y un tanto duras, que redun-
dan en una expresión grave y solemne acorde
con la finalidad de la obra. El resultado es si-
milar a lo conseguido por Iñurria en el busto
del pintor Losada, conservado en el Museo
de Bellas Artes de Bilbao. En algunos detalles
concretos como la indumentaria que luce
Sáinz Indo se rastrea la inspiración en el cua-
dro de Luis Madrazo, que acabamos de estu-
diar. Este busto de bronce, que fue inaugura-
do en julio de 1946, entronca con la larga se-
rie de obras levantadas en agradecimiento a
las donaciones otorgadas por los indianos,
que son especialmente frecuentes en la corni-
sa cantábrica¹⁶.

Otra escultura conmemora la figura del in-
diano Romualdo Chávarri y de la Herrera
(1819-1899). Nacido en el pueblo de Biáñez,
emigró a Puerto Rico, donde hizo fortuna con
negocios textiles, al regresar a España se insta-
ló en Madrid e incrementó notablemente su
patrimonio gracias a afortunadas inversiones
en la Bolsa. Realizó importantes obras en su
pueblo natal: construcción de una nueva igle-
sia parroquial, cementerio, salones de escue-
las, lavadero, fuente pública, abrevadero y ca-
rretera de enlace con la vía general, todas
ellas proyectadas por el ingeniero de caminos
Urbano Peña Chávarri (1852-1941), sobrino
del promotor. Otras donaciones favorecieron
el bien común del municipio, éste fue el caso
de una importante asignación en favor del
Hospital Asilo de Soscaño y, sobre todo, su de-
cidida intervención para que el ferrocarril Bil-
bao-Santander pasara por Carranza para lo
que aportó un millón de pesetas¹⁷, cantidad
ciertamente importante en la época. Este he-
cho ha tenido una trascendencia incalculable
para el devenir del valle, dada su situación
apartada dentro de Vizcaya.

Tras el fallecimiento de Romualdo Cháva-
rri, se realizaron dos copias en bronce de una
escultura con su efigie, que estaban destinadas
a decorar los salones de las escuelas de niños y

niñas que había fundado¹⁸. El autor fue el es-
cultor catalán Josep Montserrat Portella
(1860-1923), discípulo de José Reyneés, que se
había formado en la Escuela de Bellas Artes
de Lonja y, que, más tarde, fue profesor de la
Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Fue
premiado en numerosas exposiciones na-
cionales e internacionales, entre las que desta-
có la celebrada en París en 1900, donde obtu-
vo medalla de oro. Entre las esculturas conme-
morativas que realizó destacan la del Monu-
mento a Colón en Mayagüey (Cuba), la de P.
Díaz en Canarias, la de Angel Barrera en Fer-
nando Poo, etc.¹⁹. De alguna manera, su pres-
tigio está avalado por su participación con el
grupo "El Ejército" en el Monumento a Alfon-
so XII del Retiro madrileño (1901-1922), don-
de colaboraron los escultores más destacados
de la época. Por lo demás, la obra carranzana
que nos ocupa no fue la única ocasión en la
que Josep Montserrat esculpiera a un indiano, ya
que también fue el artífice de la escultura de
Luis María de Avendaño y López, realizada en
1902 y ubicada frente al Ayuntamiento de
Liendo (Cantabria)²⁰. El estilo de este artista
se enmarca claramente dentro del realismo,
del que es ejemplo muy representativa su céle-
bre *Manellic* (1909) en Montjuic, Barcelona²¹.
Asimismo, su contribución en el campo de la
escultura funeraria fue ciertamente notoria²².

En el caso de la obra que nos ocupa, el ar-
tista estampó su firma en el asiento sobre el
que descansa Romualdo Chávarri. Igualmente
consta el nombre de la fundición Masriera y
Campins, que materializó los dos broncees. Es-
ta firma barcelonesa, creada en 1884, fue una
de las más prestigiosas y activas de España tan-
to en el campo de la escultura monumental
como en los llamados "broncees de salón", as-
pecto este último en el que contó con la cola-

¹⁸ En la actualidad una de ellas ha sido colocada al aire libre
en las inmediaciones de la Iglesia de Biáñez, mientras que la
otra aún permanece en el emplazamiento original.

¹⁹ RAFOLS, J. F.: *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*.
Tomo II. Ediciones Catalanas, Barcelona, 1989, pág. 786.

²⁰ SAZATORNIL RUIZ, L.: *Arquitectura y desarrollo urbano de
Cantabria en el siglo XIX*. Universidad de Cantabria - Colegio Ofi-
cial de Arquitectos de Cantabria - Fundación Marcelino Botín,
Santander, 1996, pág. 93.

²¹ REYERO, C. y FREIXA, M.: *Op. cit.*, pág. 267.

²² FREIXA, M.: "La escultura funeraria en el modernismo ca-
talán". *Rev. Fragmentos* (Madrid). N.º 3 (1984), pág. 49.

¹⁵ VARIOS: "Ricardo Iñurria Arzubide". *La Gran Enciclopedia
Vasca* (Bilbao), t. IV (1974), pág. 267.

¹⁶ LÓPEZ GIL, M.: *Op. cit.*, págs. 131-133.

¹⁷ LÓPEZ GIL, M.: *Op. cit.*, págs. 131-133.

boración de hombres de la talla de Josep Llimoná y Miquel Blay²³. La industrialización y la consiguiente aparición de un gran número de fundiciones fueron parejas al gran desarrollo experimentado por el monumento conmemorativo en la segunda mitad del siglo XIX.

Romualdo Chávarri y de la Herrera está representado de cuerpo entero, sentado sobre una sencilla silla, viste levita y posa de forma distendida y con un porte elegante, representativo del status alcanzado, pese a su humilde origen. Su rostro está minuciosamente trabajado y bien caracterizado, mientras que las telas resultan sumamente dúctiles, ambas cuestiones propias del realismo. Esta obra ofrece el tono fresco, intimista y distinguido, frecuente en las esculturas españolas de finales del siglo XIX y principios del XX que representaban a personajes contemporáneos, de clara inspiración en los modelos británicos²⁴. La solución inequívocamente recuerda a lo realizado por Mariano Benlliure en la célebre escultura de Antonio Trueba (1895) situada en la Plaza de Albia de Bilbao, considerada como obra maestra, ya que consigue elevar a monumento a una figura con una pose ciertamente descuidada. La efigie de Chávarri apoya sobre un pequeño basamento circular, que la separa del pedestal, donde junto a los nombres del artista y la fundición, aparece la siguiente inscripción MDCCCXIX EXCMO. SR. D. ROMUALDO DE CHAVARRI tMDCCCXCIX

A diferencia de lo realizado por Iñurria en el Monumento a Sáinz Indo, donde, como fue usual en la mayoría de las obras levantadas en memoria de indianos, el pedestal de piedra caliza está concebido como un mero soporte arquitectónico, que aísla a la figura y la dignifica mediante la elevación; en este caso Josep Montserrat optó por potenciar la función de la base como medio para exaltar las contribuciones y los valores del homenajeado con la inclusión de un minucioso programa alegórico. Esta solución y la condición broncea de la misma no fue lo habitual, de modo que aumentan la importancia y la singularidad de esta escultura.

El frente principal de este pedestal está presidido por cuatro cartelas, decoradas con relieves ilustrativos de las obras promovidas por Chávarri: cementerio, carretera, fuente y lavadero, e iglesia y escuelas. Aquellas están rodeadas por hojas de laurel, que aluden a la glorificación conseguida mediante la erección de estas construcciones.

Las otras tres caras presentan un repertorio ornamental claramente relacionado con la masonería, en la que los valores filantrópicos, que en este caso estarían refrendados por la promoción de obras en el pueblo natal, también estuvieron muy arraigados. Así, en el lateral izquierdo aparecen alineados unas hojas de acanto, un libro abierto, un compás, sobre el que se cruzan dos plumas, una columna y una lámpara de aceite, todos ellos símbolos de uso frecuente entre los masones²⁵. Hojas de laurel envuelven todo este repertorio simbólico. El acanto, planta que crece de la tierra no cultivada y vence numerosas dificultades, simboliza el triunfo y la gloria conseguida por el masón desde la nada mediante el esfuerzo. El libro representa la tradición y se identifica con el Universo, en este caso al estar abierto ofrece su sabiduría y conocimiento. El compás alude a la justicia, con la que deben medirse los actos de los hombres, y es una indicación a los masones del orden y la justicia, que deben presidir las obras emprendidas. Las plumas cruzadas constituyen "la joya del secretario" y se identifican con la clarividencia. La columna es, junto con la escuadra y el compás, un símbolo básico de la masonería, donde constituye el eje y la solidez de toda construcción. Finalmente, la lámpara está relacionada con la posibilidad de desvelar e iluminar los secretos. Las hojas que aparecen en este frente son de roble.

Un caduceo preside la parte zaguera de este importante pedestal. Aparte de ser el emblema de la medicina, este elemento, constituido por una vara, rematada en dos alas, alre-

²³ REYERO, C. y FREIXA, M.: *Op. cit.*, págs. 283 y 396.

²⁴ QUESADA MARTÍN, M. J.: "Escultura y pintura". En *El Siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Sílex, Madrid, 1992, pág. 172.

²⁵ Respecto a la simbología de la masonería, hemos consultado DAZA, J. C.: *Diccionario de Francmasonería*. Akal, Madrid, 1997. DESANTES FERNÁNDEZ, B. y FRADES MORERA, M. J.: *Atributos masónicos en el Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil*. Ministerio de Cultura, Salamanca, 1993. Asimismo quiero agradecer la ayuda prestada por Dña. Blanca Desantes, especialista en el tema.

dedor de la cual se enrollan dos serpientes, es un símbolo esotérico del que se apropió la masonería con su actitud típicamente sincrética. Es un signo civilizador y de equilibrio, de integración de las tendencias contrarias (ascendente-descendente; benéfico-maléfico; escuadra-compás; etc.) sobre el eje del mundo. Un barco y un sol flanquean este caduceo, el primero de los cuales constituye con toda probabilidad una referencia a la aventura ultramarina realizada por Chávarri, puesto que no es un símbolo masónico. Frente a esto, el sol encierra una alusión al intelecto, la fecundidad y la supraconsciencia de fuerte peso en la francmasonería.

Por último, en el lado derecho se suceden una guadaña y una hoz entrecruzadas, símbolos de la muerte y de la brevedad de la vida de frecuente presencia en el repertorio masónico. Estos motivos se recortan sobre un fondo de sillares cuidadosamente trabajados. En la masonería, la piedra pulida constituye una referencia al paulatino mejoramiento personal, conseguido por el masón al ascender en los distintos grados, mientras que la unión de los sillares constituye un templo de adoración al Gran Arquitecto del Universo. En la parte superior, aparece una colmena, en torno a la cual revolotean unas abejas, que para los masones representan el comportamiento ordenado y perfecto, modelo de virtud y símbolo de la obediencia, la actividad, la armonía y la constancia, que conduce al trabajo para el perfeccionamiento de la humanidad. Igualmente, comporta alusiones a la inmortalidad, dado que la miel era depositada en las tumbas. Todos estos motivos emergen entre una maraña vegetal de hojas de roble y bellotas, que también simbolizan el triunfo y la gloria.

En cuanto a los ángulos de este pedestal, están presididos por la cabeza de una serpiente, cuyo estilizado cuerpo parece confundirse con un tallo que culmina en un frondoso ramaje de hojas de roble, frecuentes en la simbología masónica y en esta escultura. Por lo que se refiere al reptil, entre otras cosas constituye una referencia a la regeneración y la transformación.

Formalmente, hay que destacar la rica gradación de planos conseguida en este soporte, mientras que el grácil ritmo curvilíneo con

que fluye el follaje en algunas zonas es de lejana ascendencia modernista, algo bastante usual en la escultura de esta época²⁶.

Este abundante e inequívoco repertorio masónico aludiría a la pertenencia a la francmasonería de Romualdo Chávarri, aspecto hasta ahora inédito de su personalidad. Desconocemos la fecha exacta en la que este indiano abandonó Puerto Rico para instalarse en Madrid, aunque los testimonios recogidos entre sus descendientes la sitúan antes de 1879. Los estudios publicados sobre la masonería en esta colonia española no recogen su nombre como integrante de alguna logia, bien es cierto que apenas si hay datos anteriores a 1868²⁷. Por lo que se refiere a su establecimiento en la capital del reino, tampoco hemos encontrado referencias a su persona entre la abundante bibliografía existente sobre el tema²⁸. No obstante, los elementos representados en este pedestal son suficientemente contundentes como para aceptar su condición de masón.

Desde el punto de vista actual, puede resultar llamativa esta abrumadora presencia de símbolos masónicos, aunque faltan los signos más frecuentes (estrella, escuadra, triángulo, tres puntos, grafismo G). Esta carencia induce a pensar que pudo haber una voluntad de no explicitar claramente la relación del efigiado con la masonería. En este sentido, hay que decir que la escultura fue realizada en torno a la fecha del fallecimiento de Chávarri, momento poco favorable a la masonería, lo que pudo motivar esta discreción. En efecto, en torno al desastre del 98 la masonería, que había tenido una gran difusión en ultramar con una gran participación de emigrantes españoles, fue acusada de haber favorecido la insurrección en las distintas colonias hispanas²⁹, cuestión que favoreció cierto replegamiento y oscurantismo durante los primeros años del siglo XX.

²⁶ QUESADA MARTÍN, M. J.: *Op. cit.*, pág. 178.

²⁷ En este sentido hemos consultado AYALA, J. A.: *La masonería de obediencia española en Puerto Rico en el siglo XIX*. Universidad de Murcia, Murcia, 1991.

²⁸ Por lo demás, no hay expedientes a nombre de Romualdo Chávarri entre la documentación de masonería guardada en el Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil, bien es cierto que la mayoría de estos fondos corresponden al siglo XX.

²⁹ SANCHEZ FERRE, P.: "Masonería y colonialismo". En *La Masonería española 1728-1939*. Diputación Provincial de Alicante. Alicante, 1989, págs. 81-90.

Ignoramos la vía por la que Josep Montserrat recibió el encargo de esta escultura, aunque, dada la escasez de medios del Ayuntamiento de Carranza, la obra tuvo que ser encargada por los patronos de la fundación, creada por Chávarri, y costeada por los herederos del efigiado o por el capital legado por él mismo. En cualquier caso, el artista optó por un esquema muy diferente al empleado en el mencionado monumento del también indiano Luis María de Avendaño y López del municipio cántabro de Liendo, puesto que este último ejemplo sigue el planteamiento al uso, en el que el protagonista aparece representado de pie sobre un alto pedestal pétreo, decorado en la cara principal por una cartela, donde figura una inscripción alusiva al homenajeado³⁰. No obstante, ambos emigrantes fueron caracterizados con el mismo porte elegante y distinguido. Probablemente, la circunstancia de que la escultura carranzana estuviera destinada a decorar el interior de unas escuelas y las consiguientes limitaciones de altura llevaron al escultor a renunciar a una figura de pie, propia para los espacios públicos, en favor de una sedente, solución que solía estar reservada para los pintores y los escritores, que comúnmente eran efigiados de esta manera y con los elementos alusivos a su profesión.

En cualquier caso, la elección de un artífice catalán es una prueba más del gran crédito y prestigio alcanzados por la escultura de esta zona en toda España en esta época. Este buen nombre estaba fundamentado en un alto perfeccionismo técnico y estético, que gracias a la convocatoria de concursos públicos adjudicó obras a los más capacitados con independencia de la ubicación de sus talleres³¹. Así, en el ámbito vizcaino hay otros ejemplos de gran calidad. Por un lado, Miguel Blay fue el autor del Monumento a Víctor Chávarri en Portugalete y, por otro, Agustín Querol realizó el de Casilda Iturrizar en Bilbao³².

Ha llegado hasta nosotros un retrato al óleo de Romualdo Chávarri de la Herrera,

que en la actualidad es propiedad de los hermanos Peña. Este cuadro (óleo sobre lienzo; 83 cm. x 72 cm.; firmado *Valtar*) presenta un fondo neutro sobre el que destaca el protagonista, representado de busto largo. Está realizado con una técnica minuciosa y lineal que, en ese caso, va unida a una expresión bien conseguida que ratifican el buen hacer del autor. La personalidad del artífice resulta un tanto oscura, ya que su nombre no aparece recogido en ninguno de los repertorios de artistas decimonónicos, circunstancia que podría apuntar a una posible nacionalidad puertorriqueña del mismo.

No obstante, éste no es el único retrato que se conserva en Carranza de este singular emigrante, ya que en la sacristía de la citada iglesia parroquial de Biáñez, hay otro cuadro de escasísimo interés. Esta obra (86,5 cm. x 68,5 cm.) no está fechada ni firmada, aunque en una cartela está escrita la siguiente inscripción: *Excmo Sr. D. Romualdo de Chávarri costeó este santo templo de San Andrés de Biáñez año 1885*.

De finales del siglo XIX datan los retratos del indiano Pedro Santisteban y su esposa Eloisa Chávarri, pintados por el artista gerundense Francisco Vilarrasa (nacido en 1827)³³. Este pintor estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, más tarde, en París, donde trabajó con los maestros Léon Cogniet y Paul Delaroche. Participó en la Exposición Nacional de 1858 y en varias muestras celebradas en Barcelona, donde estaba establecido el taller del artista. Estuvo esencialmente dedicado al retrato, aunque también realizó obras de tipo religioso³⁴.

Pedro Santisteban, que estaba emparentado con Romualdo Chávarri, nació en el pueblo de Biáñez; emigró a Puerto Rico, donde entre otros negocios llegó a ser socio principal de la importante firma bancaria y comercial "Santisteban Chávarri y Compañía". Asimismo, fue Diputado por tres veces en aquella isla del Caribe y poseyó la cruz de Isabel la Católica³⁵. En 1888, Vilarrasa realizó su retra-

³⁰ Vid. una reproducción de esta obra en SAZATORNIL RUIZ, L.: *Op. cit.*, pág. 86.

³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996, pág. 45.

³² LASUEN, V.: *Op. cit.*, págs. 12-14 y 22-26.

³³ VARIOS: *Diccionario de pintores y escultores...*, Tomo XI, pág. 278.

³⁴ OSSORIO y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Ed. Gaudi, Barcelona, 1975, pág. 697.

³⁵ LÓPEZ GIL, M.: *Op. cit.*, pág. 142.

to (óleo sobre lienzo; 67 cm. x 53,5 cm., firmado *Fco. Vilarrasa* y fechado 1888 en el lateral izquierdo). Es de formato ovalado y en él aparece representado de busto largo y recortado sobre un fondo neutro azulado. La figura está ligeramente ladeada, lo cual resta frontalidad, y viste traje oscuro. El rostro, en el que destaca un poblado bigote, refleja cierta gravedad.

Eloísa Chávarri era natural de la zona vizcaina de Alonsótegui. Su retrato (óleo sobre lienzo; 67 cm. x 53,5 cm.; firmado y fechado *Fco. Vilarrasa* (y fechado en) 1890, en el lateral derecho) fue realizado dos años después que el de su marido, aunque hace pareja con este último. De igual formato y fondo que la obra anterior, en este caso la retratada posa frontalmente, aunque el pintor supo captar su juvenil encanto al plasmar una expresión de indudable dulzura con una sugerente mirada. Viste traje negro con ciertos alardes en las calidades de las telas empleadas en el mismo, mientras que lleva la cabellera recogida en un moño alto. Este lienzo participa, al igual que el anterior, de una técnica lineal y un modelado apurado, deudores de las enseñanzas francesas recibidas por el autor, pese a lo cual pueden ser considerados como cuadros un tanto convencionales, ajenos a las pautas realistas propias del retrato finisecular.

Ambos óleos se conservan en el hall de la que fuera su casa "La Huertona", situada en el barrio carranzano de Biáñez. Esta magnífica residencia, dotada de uno de los jardines más espectaculares y cuidados de la zona vizcaina de Las Encartaciones, donde no faltan esculturas ornamentales —si bien de escaso interés—, es una obra destacable dentro de la arquitectura promovida por los indianos en esta época. No obstante, las posteriores intervenciones de Polonia Santisteban Chávarri, hija del citado matrimonio, y del arquitecto Gonzalo Cárdenas renovaron notablemente tanto el edificio principal como sus alrededores.

Durante los primeros años del siglo XX, el pintor Elías González Manso veraneó regularmente en Carranza. Estas estancias propiciaron la realización de un considerable número de retratos, bodegones y cuadros de temática religiosa, que en su mayor parte fueron encar-

gados por indianos retornados al valle³⁶. Elías González Manso (Valladolid, 1873 - Barcelona, 1955) perteneció a una saga de pintores vallisoletanos, iniciada por su abuelo (Pedro González del Moral, fallecido en 1892), y continuada por su padre [Blas González García-Valladolid (1839-1919)] y su tío [Isidro González García-Valladolid (1843-1879)]³⁷. Por lo que se refiere al artista que nos ocupa, estudió en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, donde concluyó su formación en 1896 y donde más tarde ejerció labores docentes. En 1934, fue nombrado académico de la de Bellas Artes de Valladolid, pero no llegó a tomar posesión, ya que ese mismo año trasladó su residencia a La Palma (Tenerife). Contrajo matrimonio con Carlota López Ibarrondo, perteneciente a la familia que regentaba la botica de Carranza. Esta circunstancia favoreció las visitas del artista a esta zona vizcaina al menos durante el período comprendido entre 1902 y 1915, a juzgar por las fechas de los cuadros que han llegado hasta nosotros.

La obra de González Manso se enmarca dentro del tono discreto y de no muy buena calidad usuales en la mayoría de los pintores castellano-leoneses de la época, que en general tardaron mucho en abrazar los avances del realismo y la incidencia de la fotografía³⁸. Sus retratos están marcados por los planteamientos de pulcritud, corrección formal y distinción, heredados del Romanticismo, al tiempo que la técnica lineal y acabada, la falta de espontaneidad, el modelado duro y rígido y cierta torpeza en lo referente a la expresividad de los efigiados son cuestiones frecuentes en sus lienzos.

En lo referente a los retratos realizados al círculo de indianos carranzanos y sus familia-

³⁶ Todo lo relativo a la obra y estancias de Elías González Manso en Carranza ha sido ampliamente tratado en: PALIZA MONDUATE, M.: "Aportación al estudio del pintor Elías González Manso". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* (Valladolid). En prensa.

³⁷ Vid. datos referentes a estos artistas en BRASAS EGIDO, J. C.: *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1982. URREA, J.: *Pintores de Valladolid (1890-1940)*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid, 1985.

³⁸ BRASAS EGIDO, J. C.: "La pintura del siglo XIX en Castilla y León. Aproximación a su estudio". En *Pintores Castellanos y Leoneses del siglo XIX*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1989, págs. 37 y 38.

res directos, hemos conseguido localizar ocho cuadros. Destacan el de José Altuna Sagastibelza (óleo sobre lienzo; 180 x 119 cm.; firmado y fechado *E. González Manso 1905* en el ángulo inferior izquierdo) y el de Engracia Rozas y de la Piedra (óleo sobre lienzo; 58 x 39 cm.; firmado y fechado *E. González Manso 1907* en el ángulo inferior izquierdo).

José Altuna Sagastibelza emigró a Méjico, donde regentó negocios de panadería. De regreso a España contrajo matrimonio con Victoria San Martín Arteche, emparentada con el Conde de Arteche y el Marqués de Buniel. El retrato es de cuerpo entero; el protagonista viste un sobrio traje oscuro y está sentado sobre un sillón, tapizado con una tela estampada. Altuna apoya su brazo derecho sobre una mesa, adornada con unos libros y un jarrón. La figura se recorta sobre el fondo gris oscuro de la pared, que en parte está oculta por un discreto cortinaje rojo, dispuesto en el ángulo superior izquierdo del cuadro. Esta rica y convencional ambientación, que en buena medida persigue crear un rincón elegante que contribuye al ennoblecimiento del retratado, contrasta con la sencillez de la alfombra que cubre parte del suelo. Probablemente todo el mobiliario y los objetos decorativos pertenecieron a la casa carranzana de los Altuna-San Martín, puesto que la mesa y el jarrón aún se conservan en la residencia. En este retrato, González Manso utilizó su característico modelado rígido, no obstante destaca entre todos los realizados por el artista en Carranza, dado su gran formato y el rico repertorio de objetos que acompañan al protagonista, puesto que los restantes son de busto y tienen fondo neutro.

Por otra parte, Engracia Rozas y de la Piedra era suegra del indiano José Santisteban Rodrigo, enriquecido en Méjico, quien también posó para el artista vallisoletano. El retrato de aquella resulta convencional en lo relativo al formato y al fondo, puesto que fue pintada de busto corto y recortada sobre un fondo neutro. Sin embargo, la obra sobresale por la minuciosidad del rostro, en el que el artífice no atenuó su condición de octogenaria, al tiempo que la expresividad, lograda por la intensidad de la mirada, es muy superior a lo visto en los restantes cuadros.

En otro orden de cosas, hay que señalar que en esta época González Manso fue profesor de dibujo y pintura de los hijos del citado José Santisteban Rodrigo, circunstancia que se enmarca dentro del esfuerzo de los indianos para que sus hijos tuvieran una buena formación en todos los órdenes.

No hemos localizado ningún paisaje firmado por el artista vallisoletano, que también practicó este género³⁹. Esta circunstancia pondría de manifiesto los gustos imperantes entre los indianos carranzanos a principios de siglo. Sin embargo, han llegado hasta nosotros dos bodegones. Uno de ellos (óleo sobre lienzo; 106 x 189 cm.; firmado y fechado *E. González Manso 1906* en el ángulo inferior izquierdo) se conserva en la casa promovida por Manuel Hernaiz Lezcano, quien emigró a Puerto Rico; el otro (óleo sobre lienzo; 94 x 147 cm.; firmado *E. González Manso* en el ángulo inferior derecho) estaba hasta hace poco tiempo en la que fuera residencia de Luis Portillo Rodrigo, enriquecido en Cuba. En estas obras, las viandas presentes (boquerones, besugos, cardos, liebres, racimos de uvas, etc.), algunos objetos (almirez, cestos de mimbre, jarrones de flores, etc.) y la colocación compensada entroncan con los bodegones españoles del Siglo de Oro, mientras que en menor medida advertimos una influencia de los maestros flamencos en lo referente a la incorporación de exóticos bogavantes y el abigarramiento general de los cuadros.

De alguna manera, la adquisición de bodegones pone de manifiesto la importancia que el comedor tenía en las viviendas de los indianos carranzanos, puesto que normalmente era la habitación más importante en sus casas.

Cabe señalar la relación con las artes de los descendientes de alguno de los emigrantes arriba mencionados. Así, Polonia Chávarri López (1868-1955), sobrina de Romualdo Chávarri, tuvo como profesores de pintura a artistas de la talla de Marceliano Santamaría (1866-1925) y Cecilio Plá Gallardo (1860-1934), que llegaron a visitar la casa familiar carranzana, conocida actualmente como "El Carpín". Algunas obras de estos pintores colgaron duran-

³⁹ URREA, J.: *Op. cit.*, s.p.

te muchos años de las paredes del citado edificio para pasar después al mercado madrileño⁴⁰. No obstante, esta residencia aún guarda un regular retrato familiar de gran formato pintado por la susodicha Polonia Chávarri. Asimismo, la mencionada Polonia Santisteban Chávarri adquirió importantes obras de arte a lo largo de su vida.

Por lo demás, la disminución de la corriente migratoria a medida que avanzaba el siglo XX y las circunstancias relativas a la fortuna y al retorno de los emigrantes de esta época no favorecieron el encargo de cuadros y esculturas, aunque aún se levantaron algunas casas de interés como las promovidas por Justo López y los hermanos Olazábal en los años treinta o Benito Paliza en la década de los cuarenta, alguna de las cuales estuvo decorada con interesantes muestras de pintura, que por diversas circunstancias no han llegado hasta nosotros *in situ*. Asimismo, en esta época aumentó notablemente la construcción de panteones, costeados por los india-

nos, en los numerosos cementerios del municipio; no obstante, hay que indicar que la labor escultórica de los mismos no tiene gran relevancia, ya que en ellos no participaron artistas de categoría.

Finalmente, habría que señalar la contribución de los emigrantes carranzanos y sus descendientes a la construcción del Monumento a la Virgen del Suceso, patrona del valle, cuyo impulsor fue el sacerdote José Gutiérrez Chávarri. En 1951, tras un concurso, el proyecto fue encargado al arquitecto Luis Gana y al escultor Joaquín Lucarini Macazaga (1905-1969)⁴¹, quienes concluyeron la obra en octubre de 1953⁴². Gran parte del medio millón de pesetas que costó el conjunto fue enviado desde Méjico, Cuba y Puerto Rico por indianos⁴³.

⁴¹ Respecto a este versátil y prolífico escultor vid.: BEGOÑA, A. y BERIAIN, M. J.: *Joaquín Lucarini. Escultor*. Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1985. VARIOS: *Joaquín Lucarini. Escultor*. Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria, 1988.

⁴² CANO BORREGÓN, M.: "Grandioso Monumento a la Patrona del Valle de Carranza". *Revista Birigaña (Carranza)*. N.º 2 (1996), pág. 42.

⁴³ PINEDO, L. E.: *Historia de la Venerada Imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso y del Santuario de su nombre*. Bilbao, 1954, pág. 137.

⁴⁰ Testimonio de José Polo e Isabel López de Unanue, anteriores propietarios del edificio y descendientes de Romualdo Chávarri, en la época en la que realicé mi citado artículo sobre la arquitectura residencial en Carranza.



Fig. 1. Retrato de Miguel Sáinz Indo (óleo sobre lienzo; 123 x 91 cm.; firmado *Luis Madrazo*, en el ángulo inferior izquierdo).



Fig. 2. Escultura de Romualdo Chávarri de la Herrera.
Escultor Josep Monserrat y Portella.



Fig. 3. Detalle del pedestal de la escultura de Romualdo Chávarri de la Herrera.
Escultor Josep Monserrat y Portella.



Fig. 4. Retrato de Eloísa Chávarri (óleo sobre lienzo; 67 cm. x 53,5 cm.; firmado *Fco. Vilarasa* y fechado en 1890 en el lateral derecho).



Fig. 5. Retrato de José Altuna Sagastibelza (óleo sobre lienzo; 180 x 119 cm.; firmado y fechado, *E. González Manso 1905* en el ángulo inferior izquierdo).

La catarsis hipócrita. El 98 y la escultura conmemorativa en Nueva York y España

CARLOS REYERO*

Universidad Autónoma de Madrid

La relación determinista que, en el mundo contemporáneo, tiende a establecerse entre un objeto artístico destinado a un público genérico, sobre el que suscita una conciencia socio-estética, y el pensamiento político que lo ampara suele ir acompañada de una crítica –o al menos prevención– hacia el carácter excéntrico de los argumentos empleados. No acaba de desentrañarse –viene a decirse a veces– el verdadero interés de la obra en sí, el valor más allá de un circunstancial contexto ideológico que, en general periclitado, no contribuye precisamente a aumentar el aliciente del planteamiento. En el fondo, las premisas terminan por parecer aleatorias para la comprensión del resultado percibido, sobre el que, sea cual sea su atractivo, tiene que recaer en última instancia el peso de todo debate estético. Pero si asumimos que el arte no está por encima de los miserables avatares terrenales, como nuestros predecesores decimonónicos hipócritamente trataron de sugerir, ese supuesto interés “en sí” se queda vacío de contenido. De hecho, ni históricamente la creación ha quedado al margen de unas aspiraciones humanas concretas, por supuesto diversas, ni los resultados que han sobrevivido hasta nosotros han dejado de adquirir algún tipo de significación añadida contemporánea, distinta, en todo o en parte, de la original. La teórica inocuidad –o unanimidad– de

aquello que convencionalmente calificamos de artístico fue, en el pasado como hoy, la mejor coartada para la aceptación pública de determinados pensamientos.

Sin esta justificación previa parece difícil hallar algún interés histórico-artístico en la escultura monumental relacionada con el conmemorativismo noventaiochista, problema bien alejado del verdadero regeneracionismo que despertó tras el desastre, por más que, hoy más que nunca, haya caído en desuso la vieja costumbre de defender la oportunidad (o inoportunidad) de los argumentos de trabajo (¡Otra coartada!). Es imprescindible, pues, relativizar, de algún modo, la indiscriminada sacralización “contemplativa” y “positivista” del objeto, para poder extraer el máximo enriquecimiento crítico que produce el análisis del contexto, aún cuando este análisis no deba dissociarse de esos mismos objetos. Al menos en este caso, ello nos va a permitir introducirnos en la siempre cruda perspectiva histórica del poder constituido, que necesita sistemáticamente reafirmarse, y del uso que entonces dio a la escultura monumental, considerada ejemplo supremo de artísticidad, es decir, espíritu sagrado de belleza, aunque, tanto uno como otra, se sitúen hoy en las antípodas de nuestras preocupaciones intelectuales y estéticas.

El conmemorativismo noventaiochista, fruto de una guerra que enfrentó a España contra los Estados Unidos de América, se convierte, así, en una realidad única con dos perspec-

* El autor de este trabajo es director del proyecto de investigación PS94-0039, *Escultura y conciencia social en la España del siglo XIX*, financiado por la DGICYT.

tivas contrapuestas, la de la derrota y la de la victoria. A través de estas dos perspectivas, es posible analizar la utilización de la escultura monumental al servicio de dos formas de poder, en declive en un caso, en ascenso en otro, pero, de cualquier modo, amparadas ambas en una realidad engrandecida que, a veces, termina por revelarse como un pretexto. Parece, pues, lógico establecer una comparación sobre sus consecuencias en cada uno de los dos países, y descubrir, así, “inesperadas” coincidencias: en definitiva, los comunes intereses mundanos que laten tras los usos catárticos del arte.

MADRID Y NUEVA YORK EN LA VIGILIA DEL 98

La escultura monumental en los Estados Unidos de América a fines del siglo XIX cumplía, básicamente, tres funciones que, si bien de manera genérica podrían interpretarse como similares a las de cualquier otro lugar, tenían una buena dosis de especificidad. En primer lugar, ante la carencia de pasado, en el sentido europeo del término, tendía a sacralizarse la memoria presente, de manera que existió una disposición a percibir inmediatamente los sucesos contemporáneos como históricos, para cuyo intemporal distanciamiento la escultura monumental estaba especialmente dotada. En segundo lugar, como consecuencia de la masiva afluencia de emigrantes que, en ocasiones, desconocían incluso el idioma y que, por supuesto, no habían sido educados en una identidad cultural común, los monumentos que representaban hechos gloriosos eran, por su talante didáctico, elementos fundamentales para aglutinar la conciencia nacional. En tercer lugar, en el marco general del fenómeno de la *City Beautiful*, donde las obras públicas, entre ellas la escultura conmemorativa, eran una muestra del orgullo cívico, la monumentalización urbana tuvo un papel incomparablemente mayor que en Europa porque no existía ninguna otra referencia previa¹.

Tras el final de la guerra civil americana, se levantaron en Nueva York (la elección de Nueva York para la comparación se debe a su poder emblemático como metrópoli, aunque no fuera la capital del estado) los dos primeros grandes monumentos destinados a exaltar la gloria nacional, el *Soldiers' and Sailors' Memorial Arch* (1889-1901, J.H. Duncan y otros), en la Grand Army Plaza de Brooklyn (entidad integrada en Nueva York en 1897), y el *Washington Arch* (1889-1918, S. White y otros), en Washington Square, en Manhattan. En ambos casos, la construcción se dilató, lo que no es anecdótico, porque revela la validez de los planteamientos iniciales, alimentados por nuevos triunfos. Aunque los respectivos arquitectos tuvieron presente los originales ejemplos romanos, sobre todo el *Arco de Tito* en Roma, el verdadero modelo “estético-ideológico” inmediato fue el parisino *Arco de Triunfo de l'Étoile* (1806-1837, J.-F.-T. Chalgrin y otros), en línea con la fascinación americana por el *bosartismo* francés. En todos los casos, la escultura, que evocaba en tono patriótico-militar hazañas pretéritas con el deseo de presagiar glorias futuras, resultó un elemento fundamental, sobre todo en el de Brooklyn, donde varias representaciones (realizadas por F. MacMonnies, T. Eakins y W. O'Donovan) aluden expresamente al Patriotismo que anima a los soldados.

En España, donde en 1875 se había puesto fin a la última guerra carlista –guerra civil, aunque enmascarada de guerra dinástica–, el programa escultórico desplegado para subrayar la pacificación y consolidación de un nuevo estado fue considerable, particularmente en Madrid. Si en América una de las figuras más homenajeadas había sido Ulisse S. Grant, jefe del ejército durante la guerra de Secesión y después presidente –por cierto, el primero en manifestar sus simpatías contra los rebeldes cubanos– también en España se produjo esa relación conmemorativa entre la pacificación militar y el poder civil. Así, ocuparon un puesto muy relevante en espacios públicos de la capital, inmediatamente antes de la pérdida de Cuba y Filipinas, los generales Manuel Gutiérrez de la Concha, marqués del Duero (1885, A. Aleu y P. Gibert), que combatió a los carlistas de Montemuro, donde murió, y Bal-

¹ Los datos y análisis sobre la escultura neoyorquina de este período proceden del trabajo de Michele H. Bogart, *Public Sculpture and the Civil Ideal in the New York City 1890-1930*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

domero Fernández Espartero (1885-86, P. Gilbert), primero en recibir la denominación de "El Pacificador", antes que el propio monarca, por el abrazo de Vergara con Zumalacárregui, lo que se recogía en el relieve que adorna el pedestal². También el general José de Cabriñetty, que contribuyó a la liberación de Puigcerdà, fue conmemorado en esta localidad (1879, R. Nobas).

No se levantaron, con carácter definitivo, arcos triunfales, aunque sí los hubo, unos años antes, efímeros, para recibir a los soldados victoriosos de las guerras de África (otra conmemoración imperialista), según se refleja en el cuadro *El ejército de África ante el Congreso* (Madrid, Museo Romántico); para aclamar a Prim, lo que recoge el cuadro titulado *Paso del general Prim bajo el arco de triunfo levantado en la calle de Alcalá tras la revolución de septiembre de 1868* (Madrid, Museo Municipal); y, el más cuidado, el que se levantó frente a la iglesia de las Calatravas, en la calle de Alcalá, con motivo de la entrada en Madrid del rey Alfonso XII, según se ve en el cuadro de Joaquín Siguenza (Patrimonio Nacional, Aranjuez, Palacio Real)³.

Conviene recordar también, aunque la mayor parte de las conmemoraciones se realizaron fuera de Madrid (y porque, no obstante, siempre tuvieron eco en la capital), la importancia que, para el desarrollo de las artes plásticas del siglo XIX en España, y específicamente de la escultura monumental, supuso la orgullosa conciencia de colonización, constantemente incitada por las autoridades, en el marco de una política, bien conocida por utilizada en todo tiempo, de optimismo histórico. La memoria viva de los héroes colonizadores no puede separarse, de hecho, de la reacción noventaiochista, a la que se contrapuso dramáticamente. Aparte de Colón, que fue la figura más difundida (monumentos de Madrid, Barcelona, Salamanca, Granada, Valladolid o Cartagena) y de otros navegantes posteriores (co-

mo Elcano en Guetaria o el almirante Oquendo en San Sebastián), es preciso destacar a Hernán Cortés, al que se le dedicó un monumento en Medellín (1889-90, E. Barrón), y, sobre todo, por su específica relación con la colonia que estaba a punto de perderse, al gobernador y capitán general de Filipinas Manuel López de Legazpi, conmemorado en Zumárraga en vísperas de la guerra (1897, A. Marinas) y al cosmógrafo Fray Andrés de Urdaneta, homenajeado en Ordizia (1902-1904, I. Uribealzo), en el momento de evangelizar a los indios filipinos, cuya ejecución se promovió en 1891, al saberse que se le iba a dedicar un monumento en Manila, realizado por Querol, que no pudo traerse a la Península.

LA CONMEMORACIÓN NEOYORQUINA DE LA VICTORIA FRENTE A ESPAÑA

El sentido triunfalista de todo nacionalismo parece inherente a su misma definición. En el siglo XIX un componente de ese triunfalismo, aunque no el único, fue de carácter militarista. Por eso fueron las victorias guerreras las que, más que ningún otro argumento, contribuyeron a fomentar el orgullo nacionalista. El 15 de febrero de 1898 el acorazado americano *Maine*, fondeado en el puerto de La Habana, saltó por los aires, lo que, como se sabe, fue considerado *casus belli* para que los Estados Unidos de América declarasen la guerra a España. El 25 de abril de 1898 se desencadenó el conflicto. El comandante Comodoro George Sewey, al frente de su flota atracada en la bahía de Manila, recibió la orden de atacar la colonia española de Filipinas la noche del 30 de abril. El 1 de mayo, en el primer episodio importante de la guerra, la escuadra norteamericana destruyó a la flota española, con Montojo al frente, en la batalla de Cavite, lo que abrió el paso definitivo para la independencia de Filipinas. La lucha fue breve y se cobró una sola víctima entre los americanos. Estos consideraron el episodio de Cavite decisivo para facilitar las operaciones terrestres y la anexión del territorio.

El primer monumento que, en Nueva York, conmemoró la victoria frente a España fue el *Dewey Arch*, erigido en 1899, siguiendo el modelo del *Soldiers' and Sailors Memorial Arch* en

² Sobre estas y otras esculturas monumentales de Madrid, véase, sobre todo, M.S. Salvador, *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Alpuerto, Madrid, 1990.

³ Véase mi trabajo: "Pinturas de entradas triunfales en el Madrid del siglo XIX", *Villa de Madrid*, 1989-IV, núm. 102, págs. 3-12.

Brooklyn. Fue realizado para realzar el triunfante regreso de George Dewey desde Filipinas, a quien se preparó un recibimiento fastuoso cuyas festividades duraron varios días, con motivo de lo cual se promovió la idea del Arco, naturalmente realizado en materiales efímeros. Pero más que honrar sus hazañas guerreras constituye una exaltación del nacionalismo americano. La victoria de Filipinas fue apreciada como más extraordinaria en comparación con la caótica campaña militar americana en Cuba. Los americanos emergían victoriosos de la guerra con mayor poder internacional y, además, el triunfo representaba la liquidación definitiva del conflicto que sucedió a la guerra civil para completar la unidad nacional. Según parece, la verdadera razón para decidir tomar parte en la guerra fue considerar que ese ideal de unidad se había completado: es decir, como señala Bogart, que los valores de la democracia, la civilización y progreso por los que América permanecía eran tan ciertos que el país estaba moralmente obligado a concederlos a las oscuras e ignorantes razas extranjeras. De ese modo, las hazañas de Dewey se convirtieron en un símbolo del poder americano, de la libertad, del nacionalismo y del imperialismo.

En el arco se desarrolla un programa escultórico que se centra en temas de los Estados Unidos como gran conquistador y como una potencia marítima en busca de paz. Ello suponía la cristalización definitiva del imperialismo americano usado para justificar la presencia en Filipinas. Se representaba: al noroeste *La llamada a las armas* (el patriotismo) por P. Martiny; al sureste, *El combate* (La guerra) por K. Bitter; al suroeste *La vuelta de los vencedores* (el triunfo) por C. Niehaus; y al noroeste *Los guerreros efectuando la ocupación* (la paz) por D. Chester French. Además referencias alegóricas, a los océanos Atlántico y al Pacífico y a los ríos de Nueva York para subrayar el papel de la ciudad como metrópoli. Una cuadriga coronaba el arco, *La Victoria Naval*, con una especie de victoria de Samotracia. Los laterales llevaban dos relieves con *La protección de nuestro país* de W. Couper y el *Avance de la civilización* por J. Gelert. Todo ello se completaba con una compleja columnata con símbolos imperiales. En definitiva, los esculto-

res se propusieron expresar temas genéricos -valor, nacionalidad y paz- a través de hazañas militares concretas. Cuando el arco empezó a deteriorarse se trató de hacer en materiales durables, pero tomó un carácter partidista y se abandonó la idea.

El segundo monumento, erigido en la segunda década del siglo XX, fue el *Maine Memorial*, ubicado en la entrada suroeste del Central Park. Fue financiado, al menos en parte, por suscripción popular, a través de una campaña organizada por William Randolph Hearst (1863-1951), personaje que habría de inspirar a Orson Wells su *Citizen Kane*, hombre de ambiciones políticas que compró el *New York Journal* en 1895 y que se dedicó a difundir desde el periódico las atrocidades cometidas por los españoles, diariamente reflejadas en su periódico. Defendía la causa cubana y pedía constantemente la intervención americana en artículos retóricos que incitaron a la opinión pública a tomar partido contra España, pese a la inicial oposición del presidente William McKinley. La explosión del *Maine*, con una tripulación de 355 hombres, que se cobró 256 víctimas americanas, sin que, todavía hoy, se sepan las causas, fue interpretada, sin embargo, en el *Journal* como originada por un artefacto infernal secreto del enemigo. A los dos días Hearst ofreció, a través del periódico, 50.000 \$ por el culpable y, poco después, el Congreso autorizó al presidente a intervenir en Cuba. Cuatro días después del desastre del *Maine* el periódico clamaba por un memorial, para lo que inmediatamente se organizó un comité que recogió 100.000 \$ y se convocó un concurso para dar más apariencia democrática a la iniciativa.

El monumento en sí resultó ser un repertorio de ideas alegóricas, con el deseo de dar trascendencia histórica y espiritual al suceso, muy lejos de los mundanos intereses que habían movido a Hearst. Está coronado por un grupo escultórico, *Columbia triunfante*, que se fundió -según se dijo- de los restos del *Maine*, en un claro testimonio catártico. Este elemento de la "transustanciación" es muy frecuente en toda la estatuaria pública y revela una utilización purificadora de la misma. Abajo, en orientación suroeste, se colocó un grupo alegórico titulado *El estado del pensamiento*

antes de la guerra: El valor esperando el vuelo de la paz y la fortaleza soportando la debilidad. En ese frente, un joven arrodillado en la proa de un antiguo barco de guerra que representa la nueva era inaugura en Cuba tras la guerra con España. En los laterales noroeste y noreste, figuras del Atlántico y del Pacífico. En el lado opuesto al grupo principal *La Idea después de la Guerra*, que representa a *La Justicia recibiendo la espada confiada a la Guerra*. Su colocación definitiva fue muy polémica por motivos urbanísticos y tardó varios años en llevarse a cabo.

Conviene también recordar, por otra parte, que el proteccionismo americano en Cuba facilitó la conmemoración en la isla de los héroes de la Independencia contra España. Incluso se promovió, en la propia ciudad de la Habana, un monumento destinado a recordar las víctimas del *Maine*, aunque la ejecución se dilataría varios años. Habría de ser, finalmente, el presidente de la República, el general Menocal, el que convocara un concurso en 1913, ganado por Félix Cabarrocas, cuya realización no se inauguraría hasta el 8 de marzo de 1925, según una tipología de dos columnas con esculturas de Moisés Huerta en la parte inferior⁴.

LA REPARACIÓN DE LA DERROTA FRENTE A LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

El impulso conmemorativo que, a raíz de la derrota frente a los Estados Unidos de América en 1898, se percibe en España –y particularmente en Madrid– fue considerable, como si hubiera habido una compulsiva necesidad de reparar la memoria de las víctimas.

El primer monumento que recordaba a uno de aquellos héroes fue el levantado en Madrid en honor del soldado Eloy Gonzalo García (1876-1897), que se había hecho célebre en el pueblo cubano de Cascorro, nombre de la plaza donde fue ubicada la estatua, como consecuencia de ofrecerse como voluntario para incendiar las casas donde se refugiaba el enemigo. A iniciativa del Ayuntamiento

de la capital, se convocó un concurso en 1898, ganado por A. Marinas, y el monumento –en bronce cedido por el Ministerio de la Guerra– fue inaugurado el 5 de junio de 1902, en presencia del rey Alfonso XIII.

Prácticamente contemporáneo fue el dedicado en Tolosa en honor del militar Felipe Dugiols Balanzátegui (1840-1900), obra de L. Fernández Viana, cuya primera piedra, en el Paseo del Triángulo, se colocó, con gran ceremonial, el 5 de febrero de 1901 y quedó inaugurado el 15 de setiembre, en un acto al que asistió el Ministro de Estado en representación de la Reina. La idea de levantarlo había partido de un íntimo amigo, Benigno de Arribabalaga, que se lo propuso al Ayuntamiento. Una comisión abrió una suscripción que obtuvo apoyo económico de la Regente, del Ayuntamiento de San Sebastián, de la Diputación Provincial y de particulares. Estaba elevado sobre un complejo pedestal circular con cañones a modo de columnas, en bronce. En él estaba también el escudo de España tallado en mármol, en la parte baja, el de Tolosa y la cruz laureada de San Fernando, en el cuerpo central, y el escudo de Guipúzcoa. Además, tres bajorrelieves en bronce, bajo atributos militares, que representaban: el inferior, a Dugiols, a caballo, rodeado de un pelotón de infantes, a la orilla del mar, contemplando un buque que se aleja (en referencia a una escena de salvación de 300 personas en la guerra de Filipinas); el central el combate de Santo Tomás, donde obtuvo la laureada; y el superior a Dugiols atravesando un río con los suyos mientras es tiroteado por el enemigo, escena que tuvo lugar en Manila en 1897⁵.

En 1901 E. Batista i Alentorn recibió el encargo de realizar el *Monumento al general Vara del Rey*, ubicado en la avenida del mismo nombre en Ibiza, que, sufragado por suscripción popular, sería inaugurado por el rey Alfonso XIII en 1904. El militar ibicenco había muerto en El Caney, en las afueras de Santiago en 1898, cuando estaba defendiendo esta plaza como general de brigada, al ser asaltada por

⁴ M. Bazán de Huerta, *La escultura monumental en la Habana*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994, págs. 77 y ss. Un huracán transformó considerablemente el monumento.

⁵ Derribado en 1937, el actual, junto al cine Iparraguirre es obra de Juan Lope y fue inaugurado el 23 de junio de 1976. Véase, sobre todo, G. de Mujica, "Estatua de Dugiols", *Euskalerriaren Alde*, 1913, v. III, n.º 58, págs. 290-295.

sorpreza por las tropas americanas. Una figura alegórica de La Fama y otra de La Patria se sitúan junto al pedestal coronado por la enardecida figura del general. Once años después también era el propio rey quien inauguraba el *Monumento al general Vara del Rey y héroes del Caney* en Madrid, junto a la Glorieta de Atocha, cuyo grupo escultórico, obra de J. González Pola, representa al general herido, sostenido por un abanderado, mientras tres soldados disparan sus armas⁶.

El marqués de Polavieja, que había combatido en Filipinas, presidió una comisión para levantar en la capital un gran monumento a los muertos en las guerras de Cuba y Filipinas, lo cual fue convenientemente animado por la prensa madrileña a lo largo de la primera década del nuevo siglo, bajo el pretexto de incitar a la nación a enmendar el olvido del gobierno. El Ayuntamiento de Madrid designó, el 2 de noviembre de 1906, la parte baja del parque del Oeste para su ubicación, con objeto de que fuera bien visto por quienes llegasen a Madrid por la estación del Norte. El *Monumento Nacional a los héroes de las campañas de Cuba y Filipinas*, que tuvo unos treinta metros de altura, se componía de un templete con columnas corintias, que guardaban cuatro leones y se coronaba por un globo terráqueo, con una figura femenina alada, en representación de la Historia y cuatro estatuas de Villamil, Núñez de Balboa, Vara del Rey y Magallanes en cada uno de los lados. Dicho templete cobijaba el grupo principal, que, con el título *Patria* había sido premiado con medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1908: representaba a una matrona, en alusión a España, que arrojaba con la bandera un soldado moribundo. Por acuerdo municipal, tomado en julio de 1915, el monumento quedó reducido a la escalinata y al grupo alegórico⁷.

En 1911 se inauguró, en el parque municipal de Lorient de Castropol, el *Monumento a*

Fernando Villamil y Fernández, obra de C. Folgueras. Dedicado a dicho capitán de navío, creador de un buque rápido que participó en varios combates de la guerra de Cuba, donde murió, Villamil comandaba el pequeño destructor *Furor*, cuando fue gravemente herido en Santiago de Cuba el 3 de julio. Fue financiado por suscripción nacional, iniciada por la Regente, "y el entusiasta concurso de la América Española, especialmente de la isla de Cuba", según se indica en el pedestal⁸.

De algún modo en relación con el 98 hay que tener presente también, aunque no puedan citarse aquí, otros monumentos destinados a recordar figuras relevantes de la política nacional del momento en cuya biografía aparece su vinculación con las colonias. Particular mención cabe hacer del dedicado al general Arsenio Martínez Campos (su monumento, obra de M. Benlliure se inauguró en el Parque del Retiro de Madrid en 1907), el cual, entre otros motivos para ser recordado, había sido Capitán General de Cuba, a donde llegó el 17 de abril de 1895 y donde permaneció casi un año, período que coincidió con múltiples escaramuzas independentistas.

LOS MARQUESSES DE COMILLAS FRENTE A WILLIAM RANDOLPH HEARST

Antonio López y López de Lamadrid (1817-1883), nombrado primer marqués de Comillas en 1878 aparece, por su trayectoria económica respecto a las últimas colonias españolas y el papel posterior de su figura en relación con el impulso estatuario noventaiochista, ligado a intereses tan materiales, aunque pueda no parecerlo, como los del americano y director del *Journal*, Hearst. En 1881 Antonio López había fundado en Barcelona la Compañía Transatlántica, sobre la base de una empresa anterior de vapores que llevaba su nombre. Esa compañía fue una de las mayores beneficiarias del masivo transporte de tropas a Cuba. A su muerte, el heredero de la empresa y segundo marqués fue su hijo Clau-

⁶ Agradezco a la profesora Catalina Cantarellas la información sobre el monumento de Ibiza. En general, sobre González Pola, véase: F.J. Portela Sandoval, "Julio González Pola y la escultura conmemorativa española en los albores del siglo XX", *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, 1985, págs. 265-279.

⁷ Sobre este monumento desaparecido, véase, sobre todo, J. Rincón Lazcano, *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, 1908, págs. 371-179.

⁸ Véase J. M. Paraja, *La estatuaria en Asturias*, Gijón, 1966, pág. 130; y M. C. Morales Saro, *Arquitectura de indios en Asturias*, Oviedo, 1987, pág. 234.

dio López Brú (1853-1925), que proporcionó también importante ayuda económica, no sólo para la guerra de Cuba y Filipinas, sino también, después, para la de Marruecos. Cuando murió, el 18 de abril de 1925, Alfonso XIII declaró día de luto oficial en Palacio. Al estallar el conflicto colonial en 1895, la Compañía Trasatlántica tenía en exclusiva el transporte del correo, el pasaje oficial y, desde 1886, había aceptado la posibilidad de actuar en caso de conflicto, lo que fue inexorable a partir de mayo de 1898. Fueron transportados más de 200.000 soldados para la guerra. Los barcos salían periódicamente repletos de Barcelona, Santander y Cádiz⁹.

El primer *Monumento al marqués de Comillas*, promovido por el Ayuntamiento de Barcelona, que delegó en una comisión presidida por el banquero Manuel Girona, el cual promovió una suscripción, se inauguró, en la capital catalana, en la plaza de su nombre, el 13 de septiembre de 1884. Aparte de escultura principal, obra en bronce (procedente de restos de vapores de la familia, en un nuevo uso catártico del material) de V. Vallmitjana, destruida en 1936 y rehecha en piedra por F. Marés, el pedestal acogía múltiples referencias económico-coloniales: *La unión de los ferrocarriles con Francia*, obra de J. Roig i Soler; *El crédito mercantil*, obra de L. Puiggener; *El banco colonial*, también de Puiggener; *Alegoría de la plantación y elaboración del tabaco en Filipinas*, de F. Pagès; y *Alegoría de la Compañía de los Vapores Trasatlánticos*, de R. Nobas¹⁰.

En 1884, el arquitecto Cristóbal Cascante firma un proyecto de monumento a Antonio López para Santander que pensaba instalarse en el muelle de Maliaño, junto a la calle que lleva su nombre. En 1890 L. Domènech retoma esa idea para levantarlo en Comillas, su localidad natal, proyecto en el que colaboró A. Mélida, aunque la estatua original, en bronce, probablemente salida del taller de los Vallmit-

jana, fue sustituida por una copia en piedra después de la Guerra Civil¹¹.

El *Monumento al marqués de Comillas y a la unidad hispano-americana* en Cádiz, obra de A. Parera, fue costeadado por suscripción popular, a la que respondieron personas de ambos lados del Atlántico. Dedicado al segundo marqués, fue inaugurado el 12 de octubre de 1922 en un acto presidido por don Carlos de Borbón, infante de España, en representación del rey Alfonso XIII. Esta es la descripción que se hizo contemporáneamente: "Sobre amplía base de oscuro mármol de figuras, escalonado, se eleva el monumento, tallado en azulada piedra de Murcia. En la planicie, un cóndor se abraza a un león, América y España en representación heráldica; otro grupo, este antropomórfico, simboliza España y América por dos hermosísimas mujeres. Más alto, en mármol de Carrara, está esculpido el busto del marqués. Un medallón laureado muestra la cabeza de Cervantes, el hombre cuyo verbo, después del Evangelio, ha contribuido más a la formación de una raza hispanoamericana, definitiva en la Historia. Un pilar también de piedra murciana, mantiene el referido conjunto, llevando a su frente la inscripción que contiene el objeto de la obra: *Homenaje al marqués de Comillas, constante propagandista de la Unión Iberoamericana*"¹².

CONCLUSIONES

1) El mensaje subyacente es común: todos los monumentos conducen al fortalecimiento de un ideal cívico, a través de las proezas militares, cuya trascendencia se presenta plásticamente más allá de la victoria o de la derrota.

2) En todos los casos domina el contenido imperialista. La metrópoli, sea España o los Estados Unidos, se presenta como protectora, antes y después, de los intereses nacionales de Cuba y Filipinas.

3) El desastre, en el caso español, invita a seleccionar personajes y acciones concretas, en una clara utilización del victimismo como

⁹ Véase, con bibliografía, E. Hernández Sandoica, *Pensamiento burgués y problemas coloniales en la España de la Restauración*, Universidad Complutense, Madrid, 1982, 2 vols.

¹⁰ Véase, sobre todo, J. Subirachs i Burgaya, *L'escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*, La Llar del Llibre, Barcelona, 1986, 26 y 131-132; y *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994, págs. 121, 133-134, 156-57 y 221-225.

¹¹ L. Sazatornil, *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Universidad de Cantabria, Santander, 1996, págs. 93 y 311.

¹² *Enciclopedia Universal ESPASA*, Apéndice, vol. II, pág. 801.

la más sutil forma de poder; en cambio, los vencedores prefieren, más bien, al lenguaje alegórico, es decir, lo genérico sobre lo particular.

4) Aún así, se constatan múltiples coincidencias iconográficas, dentro, por supuesto, de un lenguaje formal común: los arcos triunfales se utilizan para recibir a los héroes y suelen ser efímeros; para las caracterizaciones alegóricas, como la Patria, la Fama o el Patriotismo, se utilizan modelos antiguos, que se colocan al margen de la descripción concreta de la hazaña; los personajes contemporáneos,

aunque ennoblecidos, están plásticamente descritos con precisión realista; y tienden a repetirse muchos elementos escultóricos entre unos monumentos y otros.

5) En la génesis de todos ellos laten intereses políticos y económicos precisos, algunos de dudosa ética. La escultura se utiliza con el fin de transformar, a través de símbolos y referentes históricos, tales intereses, con el fin de proporcionar un lustre intemporal a los sucesos. Se trata, en fin, de un proceso de catarsis absolutamente opuesto al emprendido por las mentalidades más críticas de la cultura finisecular.



Fig. 1. *Dewey Arch*, 1899, Nueva York.



Fig. 2. *Maine Memorial*, 1913, Nueva York.



Fig. 3. *Monumento a los soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas*, 1908, Madrid.



Fig. 4. *Monumento a Fernando Villamil y Fernández*, 1911, Castropol.



Fig. 5. *Monumento al Marqués de Comillas y a la unidad hispanoamericana*, 1922, Cádiz.

La huella del 98 en las manifestaciones pictóricas asturianas

NATALIA TIELVE GARCÍA

Doctora en Historia del Arte

Una región como la asturiana, que durante décadas se había constituido como uno de los focos emisores de población al otro lado del Atlántico más relevantes, no podía menos que sentir de un modo notable las repercusiones del desastre colonial del 98; hecho que se traduce en todas las esferas de la vivencia cotidiana y, entre ellas, en su faceta pictórico-artística. Se hallaba inmersa Asturias en un período sociohistórico, el de la Restauración, que implicaba, entre otras cuestiones, un fortalecimiento de las oligarquías regionales¹. En este ámbito, se concebía el regionalismo, como un correlato político de hegemonía económica y del proceso de modernización que paulatinamente iba conquistando su clase burguesa. Este fenómeno afianza sus propios caracteres a partir de la crisis del 98 y sus secuelas, momento en el que se revela, a un mismo tiempo, la debilidad representativa del turno de partidos y la batalla del proteccionismo alcanza unas cotas significativas.

Económica y demográficamente, la región experimentaba un notable crecimiento, especialmente vinculado a sus áreas urbanas², que se veía potenciado por la repatriación del capital americano en los años posteriores a la pérdida de las colonias ultramarinas. La sociedad se estructuraba en función de las diferen-

cias económicas que estas circunstancias favorecerían, de modo que una floreciente burguesía urbana, vinculada a las actividades mercantiles e industriales, afianzaba su preponderancia, al tiempo que el proletariado industrial y minero crecía en importancia y en fuerza. Del enfrentamiento entre ambos grupos habría de partir una escalada de agitación social que encontraba su culminación en los sucesos revolucionarios que, en el cuarto decenio del siglo, convulsionarían a la región. Paralelamente, en este clima se desarrollaba un movimiento regeneracionista burgués orientado hacia la potenciación de los intereses y las realidades sociales de la provincia, frente a la estructura vacía del poder central.

Esa especie de crisis de conciencia nacional se encontraba, por todo ello, implicada en el sentimiento de regeneración que dominaba la mentalidad española del momento³. En el fondo, perseguía una renovación ética y social que, en el terreno de las actividades artísticas, trataba de expresarse más allá del costumbrismo romántico en asuntos o temas que reflejasen un nuevo sentido de lo etnológico o de lo folklórico. De hecho, la infraestructura socioeconómica española era propicia para el desarrollo de este esquema artístico⁴. El centralis-

¹ Ver MAINER, J. C.: *Regionalismo, burguesía y cultura*. Guaro, Zaragoza, 1982, pp. 14.

² Ver RUIZ, D., ERICE, F. y otros: *Asturias contemporánea. 1808-1975. Siglo XXI*, Madrid, 1981, pp. 249.

³ En URÍA GONZÁLEZ, J. y otros: *Asturias y Cuba en torno al 98*. Labor, Oviedo, 1994, pp. 169 y ss.

⁴ Ver TUÑÓN DE LARA, M.: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Tecnos, Madrid, 1977, pp. 57.

mo borbónico había concedido el poder y la administración al centro. En aquellas regiones donde la fuerza económica era pujante, como eran los casos catalán y vasco, el regionalismo se oponía infraestructuralmente al centralismo. Mientras, en ámbitos como el asturiano, en donde la fuerza era menor y dependiente, se planteaba un modelo regionalista de índole fundamentalmente superestructural. De tal modo, se ponía en la provincia de manifiesto la independencia folklórica y costumbrista, para ocultar la dependencia económica y política.

Asturias, ya desde los últimos años del siglo XIX, trata de hacer demostración, sirviéndose de todos los medios a su alcance, de su preparación para desempeñar un papel importante en el concierto económico, cultural y político del país. El arte, fundamentalmente en su vertiente pictórica, se convierte, en cierto modo, en un vehículo de expresión capaz de dar a conocer al resto de la nación las peculiaridades y los avances regionales. Va a ser sobre todo en las producciones desarrolladas a partir del *desastre del 98* y hasta los años veinte, donde mejor se aprecie la mezcla de regionalismo, casticismo y conciencia social⁵. Se afianza entonces la paulatina modernización de los mercados artísticos regionales, los cuales proporcionan popularidad y ventas a la línea de renovación plástica que incorporaba las corrientes europeas, desde el impresionismo al surrealismo, y cuyo apogeo se producía, no obstante, con un considerable retraso con respecto al ámbito internacional.

Los artistas plásticos asturianos aspiran fundamentalmente a demostrar que la pintura regionalista de su tierra natal no puede ser considerada como la expresión sinónima de un arte desprovisto de virtudes plásticas; de un arte atento exclusivamente a la reproducción y exageración de tipismos afectados, contruidos dentro de un academicismo trasnochado. Por el contrario, sus manifestaciones pretenden coordinar sus ansias de novedad con un encuadre regional y español, en un momento en el que la escuela madrileña se ahogaba por un exceso de tradición. Un fino sentido de penetración psicológica les anima a ir al fondo

del alma regional, reflejada en la diversidad y personalidad de su pueblo, en la riqueza etnológica, en la nobleza campesina, en la sencillez popular.

Asturias, como cada uno de los centros artísticos finiseculares españoles, ansiaba recobrar y reforzar su identidad en la defensa de la propia imagen⁶. En este sentido, la *representación del paisaje*, más o menos mistificado, se convertía en un acto de afirmación del territorio físico y cultural de la región. En Asturias, como en Galicia, en Cantabria e incluso en el País Vasco, esta reivindicación del paisaje autóctono se sitúa en el contexto de una región que se sentía relegada, afirmando con él su hermosura física y defendiendo su identidad plástica a través de su peculiar luminosidad y cromatismo, tan alejados de los esquemas castellanos y meridionales —sobrios los unos y luminosos los otros—. En este sentido, el determinismo de H. Taine habría de causar una profunda influencia sobre los ideólogos del 98 que, en el conjunto del ámbito español, habrían de promover una nueva pintura de paisaje en la que proliferasen los emblemas castizos.

La pintura de paisaje adquiriría un papel preponderante puesto que era éste el escenario en el que había tenido lugar el desarrollo de la tradición y de la historia de la región. La lucha entre el hombre y la naturaleza está ausente en sus representaciones, convirtiéndose el paisaje en el vehículo de una evocación poética de la realidad. Sus manifestaciones plásticas se encuentran impregnadas de bucolismo y en ellas priman los aspectos folklóricos y lo pintoresco. Son representaciones que exaltan, en buena medida, cuestiones superficiales heredadas del tipismo, aunque sin llegar a plantear los problemas de fondo de la región: la dependencia económica y cultural con respecto a la capital española⁷.

Se trata de un esquema plástico que pretende a mostrar una visión de la Asturias hú-

⁵ En MAINER, J. C.: *La Edad de Plata*. Asenet, Barcelona, 1975, pp. 89 y ss.

⁶ Esta vinculación entre las corrientes ideológicas noventa-yochistas y la pintura de paisaje en los distintos territorios españoles es tratada con profusión en PENA LÓPEZ, M. C.: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Taurus, Madrid, 1983.

⁷ Son aspectos que se abordan de manera pormenorizada en MENÉNDEZ SUÁREZ, R. C.: *El paisajismo en los pintores asturianos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Oviedo, 1974.

meda y nebulosa, caracterizada por las gamas cromáticas reposadas, tranquilas; por el cultivo de las tonalidades mansas en las que predominan los grises y los verdes acuosos. Aunque el paisaje rural, los escenarios agrestes de montaña y la marina son los favoritos, dentro del espíritu regeneracionista propio de estos años se incluyen también las visiones de los paisajes urbanos. No obstante, lejos del reflejo de la urbe moderna, industrial y desarrollada, se ofrece una imagen más modesta, humilde y tradicional. Una visión de un tipo de ciudad pequeña, provinciana y cargada de historia y de espíritu. Buen ejemplo es el que proporcionan las visiones de la vetusta capital de Oviedo, merced a la reproducción de sus monumentos, de sus mansiones solariegas, de la Catedral, del mercado del Fontán, de calles con *alma* y que se revelan como recordatorios de un tiempo mejor. Nos encontramos, por tanto, ante un modelo de ciudad monumental y con recuerdos del pasado, que, aunque sin dramas ni misterios, se encuentra fuertemente impregnada de tintes románticos.

Al propio tiempo, aunque proliferan las vistas de conjunto, de plazas, calles, encrucijadas o patios desnudos, la ciudad se presenta también como un *marco para la presencia humana*: las urbes, en tanto que habitáculo y escenario para el discurrir de la vida de las gentes. Resultan, en este sentido, muy escasas las representaciones de la sociedad burguesa emergente, que comenzaba a imponer su *dictadura económica* sobre las ciudades. Proliferan, en cambio, las representaciones de sus tipos populares, de los seres humildes y marginados, de la gran masa del pueblo llano. Los artistas, ante ello, se decantan por la representación de la vida en los pueblos pequeños, una vida que conserva las tradiciones y la religión en su estado puro, en permanente contacto con el medio natural. El discurrir del enclave rural permanece alejado de la maquinización de los núcleos urbanos, así como de todos los aspectos que se consideran capaces de acabar con el espíritu natural de las gentes. La esfera de lo religioso, además, conservaba en el ámbito campesino su aspecto más místico, más profundo e incluso ascético, manifestándose como una expresión, en cierto modo, de la continuidad histórica.

Como puede comprobarse, dentro de esta voluntad de búsqueda y afirmación de la propia imagen y en acentuada ligazón con el género paisajístico, se producía en la pintura asturiana una revalorización de las *representaciones de los seres populares* de la región: del campesinado, de los hombres y mujeres del mar y de la mina⁸. Asturias, tardíamente introducida en la cultura urbana e industrial, continuaba siendo una zona eminentemente agrícola que se mantenía muy identificada con la imagen campesina. Esta mitificación de lo rural tenía, paralelamente, otra significación. La vida agrícola y ganadera se mostraba como radicalmente opuesta a las transformaciones culturales, económicas y políticas que el proceso de industrialización traía consigo y que se veían como violentas en exceso y poco respetuosas con las tradiciones. La modernidad era presentada como una amenaza para la pureza de la raza y del folklore autóctono; como un peligro para la recuperación y el mantenimiento de los valores de un pasado que estaban considerados como atributos propios e incuestionables del pueblo astur. De ahí la abundancia de representaciones de las costumbres populares con las que se persigue representar las esencias puras de la sociedad asturiana, en una palabra, su intrahistoria, utilizando la terminología de Miguel de Unamuno. Se trata de la manifestación plástica de las costumbres ancestrales que defendía un tipo de arte castizo, en abierta reacción contra imagen de Castilla que desde el centro peninsular quería imponerse⁹.

De manera paralela, este sentimiento regeneracionista desarrollado a partir de las repercusiones noventayochistas se traducía en una búsqueda de las raíces que habían fundamentado la escuela pictórica española. Se estimaba como un arte de *pura raza*, cuyos fundamentos se localizaban en los pintores clásicos, en Velázquez, en El Greco, en Murillo, en Zurbarán o en Goya. La historiografía artística de la

⁸ Ver PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M.: *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Sílex, Madrid, 1994, pp. 80.

⁹ Se trata de una apuesta por los elementos más tradicionales de la cultura asturiana tal como se explicita en BARROSO VILLAR, J.: *La sociedad en la pintura tradicional asturiana*. Museo de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Gijón, 1989.

época, la intelectualidad y los sectores de la plástica con deseos de renovación, encontraban en estos maestros clásicos una *modernidad* esencial sobre la que se juzgaba factible basar la modernización de la pintura española contemporánea de una manera eficaz. La recurrencia al pasado de la castiza escuela española implicaba un proceso de innovación y de cambios realizado de manera mesurada, sin bruscas alteraciones y exento, además, de todo desarraigo puesto que se encontraba fundamentado en los propios orígenes.

Tal como ponen de manifiesto las creaciones de la mayor parte de los pintores regionales que trabajan en los años posteriores al desastre colonial, géneros como el del paisaje o el de los cuadros de costumbres convertían al propio medio asturiano en protagonista principal de la creación pictórica. Entre los artistas plásticos cultivadores de esta temática, sobresalen varios nombres, como el de *Luis Menéndez Pidal*, quien puede ser considerado como uno de los grandes *patriarcas* de la escuela pictórica astur. Contemporáneo de pintores como Pradilla o Villegas, significó Pidal en su tiempo un sano deseo de apartarse de la plástica retórica y vacía de los lienzos históricos —la estética oficial imperante— para buscar en sus obras un contenido más humano, una intimidad delicada que aparecía revestida con técnica realista aprendida en la mejor escuela española. Su actitud espiritual puede, en cierto modo, ponerse en conexión con la del grupo barcelonés del círculo de San Lucas, en cuanto a sus ansias comunes de servir a los ideales de serenidad y de intimismo, impregnados éstos de un sentido profundamente religioso de la vida¹⁰. De ahí la inspiración de buena parte de las producciones de Menéndez Pidal en el vivir popular y aldeano de una región, como la asturiana, que permanecía alejada de la civilización metropolitana. Al propio tiempo, destacaba Pidal como excelente paisajista. Aunque heredero de los prejuicios escolásticos respecto de la superioridad del pintor de historia y de figura, vertió su vocación de paisajista en apuntes y en estudios íntimos que realizaba para su propia sa-

tisfacción personal. Esbozos rápidos, sueltos y espontáneos estudios de paisaje que reproducen los pintorescos parajes de la fisonomía asturiana.

Tomás García Sampredo y *Juan Martínez Abades*, artistas de análoga generación al anterior, muestran nuevamente ese interés por la pintura campesina, por la vida aldeana de su propia región. A ello se une un marcado anhelo paisajístico que viene a afirmarse como un intento de pintura al aire libre, lejos de las ataduras y de los convencionalismos del taller. No en balde había pasado en efímero intento por Asturias la iniciativa del maestro Casto Plasencia —del cual García Sampredo había destacado como uno de sus más fieles seguidores—, iniciativa que se había propuesto el establecimiento en la región de una escuela de paisajistas. Esta que se ha dado en llamar Colonia De Muros del Nalón, malograda por la muerte de Plasencia, implicó ante todo un incipiente brote independiente de impresionismo en los años finales del siglo XIX.

Otros muchos artistas plásticos regionales, como *Ventura Álvarez Sala*, *Augusto Junquera*, *Manuel Arboleya* o *Telesforo Cuevas*, fueron fieles cultivadores de este tipo de temáticas de carácter regionalista. Su labor aparece salpicada de variadas y pintorescas composiciones que reproducen la geografía asturiana, así como sus seres más humildes, siempre buscando el encuentro con la tierra, con la tradición, con las raíces y con la religiosidad más ancestral en último término.

Será necesario esperar a la irrupción en el panorama pictórico regional de Nicanor Piñole y de Evaristo Valle para encontrarnos en Asturias con dos pintores en los que el regionalismo, aunque manteniendo su vigencia, adquiere un papel menos dominante. Los deseos de *modernización* que denotan sus respectivos planteamientos estéticos habrían de traducirse en la búsqueda de imágenes pictóricas novedosas y, sobre todo, en la incorporación de técnicas nuevas aprehendidas por medio del contacto con los movimientos de vanguardia parisinos a partir del impresionismo y sus distintas derivaciones postimpresionistas.

Nicanor Piñole, de espíritu menos rebelde y más apocado que el de Evaristo Valle, plasma

¹⁰ Ver REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España. 1800-1910*. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 245.

con reiteración en sus obras la vida cotidiana y habitual de las calles de su ciudad natal, Gijón. Observa la escena callejera impregnada de toda la humilde y cordial calidad del instante diario, con sus rincones portuarios, las vivencias de sus pescadores, los motivos del mercado. A estos argumentos se unen las plasmaciones festivas de las romerías asturianas, de las ferias aldeanas y, por supuesto, su amplia producción paisajística. A esta última dedicaba el pintor la mayor parte de su esfuerzo, dejándonos una prolífica labor encaiminada a reflejar los aspectos más varios y diversos de su tierra. Se trata de composiciones que, resueltas con una jugosa factura que reinterpreta las enseñanzas del impresionismo, están dotadas de un lirismo y de un aire de ensoñación que las convierte en visiones cargadas de visos de romanticismo. Se advierte en ellas su conocimiento directo del impresionismo francés y la eficaz asimilación de sus normas técnicas y lumínicas, tanto por la fragmentación de la pincelada por cuanto a la tendencia a las *mezclas ópticas* de abocetada y ágil figuración.

Tanto la obra de Piñole como, particularmente, la de Evaristo Valle, se escapan del pintoresquismo realista, de la tópica visión de la Asturias del hórreo y de los aldeanos ataviados con el traje regional. Es sobre todo *Evaristo Valle* el pintor de los campesinos, de los parias, de los hombres y mujeres castigados por el trabajo y por las dificultades pecuniarias. Se impone en sus creaciones un realismo social del que están ausentes todo amaneramiento y afectación, caracterizándose por una aguda penetración en la vida de su tiempo. En lugar de reflejar la realidad en función de la clase compradora, esto es, los sectores de la burguesía enriquecida, se preocupa Valle en pintar imágenes críticas que pongan de manifiesto la verdadera situación social. Costumbrismo y folklorismo son sustituidos en su plástica por un naturalismo sin concesiones, exento de idealismo y desarrollado en arreglo a un marcado contenido crítico. Acostumbrado como estaba el público a contemplar la pintura como algo evasivo, ajeno a sus vidas, estas obras de temática social pretendían, cuando menos, sorprender al espectador por medio de la representación descarnada de las injustas condi-

ciones laborales de la clase obrera¹¹. Hay en ellas una exaltación de la fuerza revolucionaria que encierra el trabajo, una feroz crítica de las consecuencias que traía consigo un capitalismo brutal.

La *temática social* aparecía tímidamente recogida en las producciones de otros artistas plásticos regionales, como José María Uría y Uría, Nicolás Soria y Mariano Moré. Pero, por lo general, se trataba de un tipo de composiciones anecdóticas, de argumento obrerista, en las que desaparecía todo animo de denuncia social. Las actitudes, los gestos, el atuendo, los detalles de todas estas obras se encontraban realizados según un criterio fijo heredero de la rígida normativa del academicismo y del arte oficial imperante. Eran lienzos en los que los trabajadores no aparecen sucios y cansados, sino limpios y con evidentes muestras de gozar de buena salud y visible alegría. Con frecuencia se disponen estos personajes en arreglo a esquemas teatrales, adoptando actitudes escénicas que eran acusadas por buena parte de la crítica de la época de falta de naturalidad y de efectismo.

En cambio, las representaciones del proletariado urbano y minero de Evaristo Valle, manifiestos en obras como "En la cuenca minera", nos muestran personajes de una intensidad sobrecogedora. Son obreros que viven constantemente angustiados, bajo la presión de sus patronos, aunque fortalecidos moralmente para hacer frente a su destino. Son visiones personales y meditadas de la realidad asturiana de su tiempo, de una región en progresiva crisis de su sector minero, aquel que se había revelado como baluarte básico de su economía.

Evaristo Valle se caracteriza, al propio tiempo, por su habilidad para la captación del paisaje regional, aunque interpretado éste con unos aires de modernidad y de originalidad que le alejaban de la mayor parte de sus contemporáneos. Sus lienzos de paisaje están ejecutados sin alardes de técnica ni pesadeces de materia, exentos de enfática retórica composi-

¹¹ Es la estructura socioeconómica de la región asturiana, a partir del desarrollo de la moderna cultura industrial, funesta para el regionalismo tradicionalista con base campesina, la que propicia este tipo de manifestaciones pictóricas. En BOZAL, V.: *Historia del Arte en España*. Istmo, Madrid, 1987, pp. 109.

tiva. Renuncia a hacer uso de una técnica laboriosa y fiel de inventario visual, para optar por un tipo de factura más libre y espontánea. Sus creaciones aspiran a relatar estados atmosféricos y, paralelamente, estados anímicos. De ahí que abandone los paisajes desnudos para reproducir visiones que se ven pobladas por seres humanos, por figuras sorprendidas y psicológicamente distanciadas del espectador. Evita en sus composiciones lo vanalmente pintoresco, reflejando con grave dignidad la fisonomía y la vida de los distritos industriales y agrícolas de su tierra natal. No le interesan los ambientes descaracterizados, uniformes, impersonales, propios de las grandes concentraciones urbanas y de la burguesía que en ellas acampa. Por el contrario, persigue el hálito popular, las costumbres no falseadas, el ambiente íntegro y saturado de veracidad vernacular de las villas y aldeas.

En conexión con el espíritu regeneracionista se concibe, así mismo, el conjunto de visiones esperpénticas y de mascaradas, el cual constituye una de las notas más características de la producción vallesca. Refleja el pintor por medio de sus Carnavaladas una apreciación de la psicología humana que nos recuerda el teatro de Valle-Inclán. Se presentan como obras pobladas de curiosos personajes, recreados a modo de acartonados muñecos llenos de superstición y de ironía. Se trata de notas de tragedia y de lo absurdo que, sin embargo, no llegan a la nota macabra, delirante y mísera que invade el universo esperpéntico de José Gutiérrez Solana, pese a los

paralelismos que pudieran detectarse entre ambos. De cualquier forma, no dejan de ser las imágenes vallescas obras dotadas de una modernidad acuciante y que se conectan con ciertos esquemas expresionistas de pintura de vanguardia de la época —de modo particular con las visiones del pintor belga James Ensor—.

La pintura de Valle, por último, imbuída de resonancias postimpresionistas, busca los signos más ágiles del vivir asturiano en los ambientes rurales, en la mina o en el mar. Realiza entonces un tipo de composiciones técnicamente resueltas dentro de una tendencia al dibujo dinámico y expresivo, que combina con el empleo de la mancha plana, afianzada ésta por medio de despeinadas pinceladas de carácter abocetado. A ello une una búsqueda de depuraciones formales en la figura humana, poblando sus creaciones de personajes de esbeltas y alargadas proporciones, recortados con frecuencia sobre diluidos fondos de paisaje y envueltos en densas brumas de color.

En definitiva, los pintores asturianos que desarrollan su obra a partir del desastre colonial de 98, sirviéndose de sus cimientos clásicos y de las aportaciones llegadas del exterior, con ecos de las escuelas impresionista y postimpresionistas, construyeron sus creaciones con materiales propios. Afrontan al hombre del mar y de la aldea, a las mujeres del terruño, a sus paisajes, a aquellos seres que conservan intacto e íntegro el carácter racial astur. Es el suyo un arte que “no habla por hablar”, sino que procura “decir algo”, más allá de la mirada, al intelecto del espectador.

¡Pan y Toros! Las corridas de toros como símbolo de la decadencia española en la literatura y la pintura de la generación del 98

MERCEDES VALDIVIESO

Universitat de Lleida

La pérdida de las posesiones coloniales españolas en Latinoamérica fue acogida en España con aparente indiferencia como se desprende de los comentarios de la prensa de la época. A pesar de que la derrota supuso un golpe mortal para el país, que había tendido a cultivar ilusiones de grandeza nacional, no hubo ninguna reacción pública violenta. España parecía paralizada y sumergida en la abulia, "Sin pulso", como tituló Francisco Silvela su tan citado artículo en el diario *El Tiempo* (16-8-1898).

La crítica sobre esta aparente indiferencia con la que el pueblo reaccionó ante las derrotas en ultramar¹, acudiendo en masa a aplaudir el género chico en los teatros y las suertes de sus héroes taurinos, será una tónica general en los cronistas de la época.

LAS CORRIDAS COMO ELEMENTO DISUASORIO DE LOS PROBLEMAS REALES

El 9 de julio de 1898, a los pocos días del desastre de Santiago de Cuba y sólo dos meses después del de Cavite, Francisco Fernández Villegas escribió en *La Epoca* una indignada

crónica sobre la frivolidad popular que tituló sarcásticamente "Duelo nacional":

"(...) Porque es el caso que una gran parte del pueblo de Madrid, sin distinción de clases ni sexo, busca alivio a sus tristezas patrióticas en las diversiones.

Cada cual tiene su manera de matar penas. ¿Que nos deshacen la Escuadra de Filipinas? Pues a consolarnos viendo como despacha tal o cual novillero unas cuantas reses (desecho de tiente y cerrado). ¿Que caen muertos o heridos Vara de Rey, Linares, Ordóñez y tantos otros héroes? Pues a tributar una ovación delirante a *Lagartijo*, por el par de frente que deja en los rubios de un becerro. ¿Se hunde la Escuadra? Pues a *reírnos las tripas* con Carreras. ¿Que se pierden las colonias? Pues a aplaudir al "Paraíso" también "perdido" en El Dorado.

Nuestro duelo nacional es así. Nos parecemos al bolero afligido de "Artistas para La Habana" que representaba Castilla haciendo pucheros y dando zapatetas, todo al mismo tiempo (...)"².

La misma tónica encontramos en *Hacia otra España* (1899) donde Maeztu se pregunta:

"¿Se reduce la vida nacional al pleito de vanidad entablado, desde hace larga fecha, entre políticos y periodistas, a las cogidas de los toros, a los crímenes..., al género chico y a la locuaci-

¹ En su artículo "Reacción popular ante el desastre" (en: *Arbor*, núm. 36, 1948, pp. 379-397). M. Fernández Almagro matiza esta indiferencia del pueblo y opina que "la interpretación del estado de ánimo del público por la asistencia a los espectáculos adolece de superficialidad" alegando que "estupor no es frivolidad, ni anonamamiento es indiferencia".

² Citado según M. Fernández Almagro, *op. cit.*, p. 380.

dad incurable de nuestros prohombres, cuando... mil problemas, a cual más pavoros, se yerguen ante los ojos de cuantos se atreven a mirar de cara al porvenir?"³.

Las corridas de toros, cuya popularidad habría que equiparar con el *interés nacional* del que hoy en día disfruta el fútbol, se convirtieron en metáfora de ignorancia y frivolidad.

Así, cuando Antonio Machado describe en su poesía *El mañana efímero* (1913) a "esa España inferior que ora y bosteza / vieja tahir, zaragatera y triste", utiliza el binomio toros/religión⁴, representados por el entonces famoso torero Frascuelo y la Virgen:

"La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María
(...)".

La adhesión por las corridas de toros fue compartida, a excepción de Valle-Inclán, por la gran mayoría de los escritores de la Generación del 98⁵ y encontró sus correlatos plásticos⁶ más inmediatos en la obra de Darío de Regoyos y José Gutiérrez Solana.

Esta postura inexorable ante la llamada *fiesta nacional*, les sitúa en clara línea dentro de la tradición antitaurina de los ilustrados del siglo XVIII y los krausistas, pero sobre todo como herederos de su tan admirado y tantas veces evocado predecesor intelectual Mariano José de Larra⁷.

³ RAMIRO DE MEZTU: *Hacia otra España* (1899), Madrid 1967, p. 162.

⁴ Al igual que las corridas, el fanatismo religioso se convierte para los *jóvenes rebeldes* de la Generación del 98 en símbolo del atraso y la abulia en que se encontraban sumidos la gran mayoría del pueblo español.

⁵ Vid. R. CAMBRIA: *Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974.

⁶ Sobre las correlaciones entre pintura y literatura de la Generación del 98 vid.: E. LAFUENTE FERRARI: "La pintura española y la generación del 98", en: *Arbor*, núm. 36, 1948, pp. 449-458; *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid 1950 (1972, 1990); C. PEÑA: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983; M. VALDIVIESO RODRIGO: *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*, Köln, Böhlau Verlag, 1988 (tesis doct.); C. CID PRIEGO: "Pintura y Generación del 98, imágenes literarias y pictóricas de una crisis", en: C. CID PRIEGO (Coord.): *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996; Cat. Exp. *Paisaje y Figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997; Cat. Exp. *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1998.

⁷ Vid. M. VALDIVIESO: "La herencia de Larra en la pintura de la 'España Negra'", en: G. OLIVER, H. PUIGDOMÈNECH, M. SIGUAN (Coord.): *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 436-447.

Las críticas más vehementes y numerosas en contra de los toros se deben a Miguel de Unamuno⁸. Las causas de su rechazo no fue la crueldad hacia los animales sino las consecuencias negativas para la economía del país, ya que la crianza de toros de lidia favorecía el mantenimiento de los grandes e improductivos latifundios⁹, y sobre todo su repercusión social. "Es la vieja divisa tradicionalista y reaccionaria de 'Pan y toros'", escribió en un artículo de 1912¹⁰ transformando el antiguo lema de *Pan y juegos*, al igual que anteriormente había hecho Jovellanos¹¹.

La afición a los toros como elemento disuasorio de los problemas reales que padecía España fue denunciado una y otra vez por Unamuno:

"(...) No me cabe duda de que nada hay más sutilmente reaccionario que mantener la afición. Mientras la gente discute la última estocada de "Pavito" y su escapatoria con la cupletista Carmen o Conchita, no habla de otras cosas, y es muy conveniente hacer que el público tenga hipotecadas su atención y su inteligencia en variedades de esas"¹².

Pío Baroja expresó su repulsa hacia las corridas y sobre todo hacia sus espectadores a través de Andrés Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia* (1911). Lleno de odio, ante la imposibilidad de inminentes cambios sociales, siente el deseo anarquista de disparar sobre esa masa a la que acusa de superficial e indiferente haciendo clara alusión a la Guerra de Cuba:

⁸ Cambria, *op. cit.*, p. 59 enumera "catorce artículos periodísticos, cuatro cartas a Eugenio Noel, otra carta a un poeta y dos ensayos dentro del tomo *Mi religión y otros ensayos breves*". Eugenio Noel, que consagró prácticamente toda su vida y obra a la denuncia de las corridas de toros, no es considerado en este artículo por tratarse de un escritor de escaso valor literario; vid. Cambria, p. 178 ss.

⁹ Unamuno escribe en su artículo "Sobre la muerte de Jose-lito" (1920) (en: O. C., vol. XI, Madrid 1958, p. 929): "La persistencia de las corridas de toros depende de la persistencia de las ganaderías de reses bravas, y éstas del atraso económico. (...) Los toros de lidia se comen a los hombres antes de matar a sus matadores, los toros de lidia ayudan a la despoblación de España."

¹⁰ UNAMUNO: "La afición" (1912): en O. C., *op. cit.*, p. 917.

¹¹ Vid. A. ELORZA, (ed.): *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII*, Madrid 1971.

¹² UNAMUNO: "La obra de Eugenio Noel" (1912), en: O. C., vol. III, Madrid 1967, p. 1137.

“Ideas absurdas de destrucción le pasaban por la cabeza. Los domingos, sobre todo cuando cruzaba entre la gente a la vuelta de los toros, pensaba en el placer que sería para él poner en cada bocacalle una media docena de ametralladoras y no dejar uno de los que volvían de la estúpida y sangrienta fiesta.

Toda aquella sucia morralla de chulos eran los que vociferaban en los cafés antes de la guerra, los que soltaron bravonadas y bravatas para luego quedarse en sus casas tan tranquilos. La moral del espectador de corridas de toros se había revelado en ellos; la moral del cobarde que exige valor en el otro, en el soldado en el campo de batalla, en el histrión, o en el torero en el circo”¹³.

LOS AFICIONADOS

Estos espectadores que causan la ira asesina de Andrés Hurtado son igualmente los protagonistas del cuadro de Gutiérrez Solana *Plaza de las Ventas* (1907-1918). Al fondo se puede apreciar una masa desenfrenada de espectadores que se han saltado las barricadas y corren tras un toro que a su vez se dirige hacia un grupo de *aficionados* que huyen despavoridos sin prestar atención a los que han caído al suelo. Los espectadores de las tribunas se han puesto en pie para poder observar el *espectáculo* y satisfacer su morbosidad. En el centro del cuadro se encuentra otro toro sangrando por el lomo y de cuya boca emana un gran chorro de sangre formando un charco en el suelo. Unos hombres desaliñados con capas de torear se le acercan con recelo mientras que unos *chulos* con pañuelo al cuello y viseras dan muestras de gran indiferencia. En el suelo se ven desperdicios y botellas rotas. Y, por último, en primer plano a la derecha, cuatro hombres y una mujer de aspecto tosco y vulgar dan muestra de su total insensibilidad ante los hechos que tienen lugar en la arena: Dos de ellos están comiendo de una tartera mientras otro alza la bota para beber.

En su libro *Madrid, escenas y costumbres* (1913) uno de los capítulos lleva casi idéntico título, “Una corrida de toros en las Ventas”, que el cuadro. Solana describe un grosero y

casi grotesco espectáculo donde el matador tiene “cara de bruto” y trata de esconder su miedo tras una insolente chulería “cagándose de miedo y cagándose a media voz en la madre del toro y en la madre de los espectadores”. En lugar de matar al toro de una estocada lo acribillan torpemente prolongando su agonía. El público embravecido por la torpeza y la cobardía de los toreros y la indefensión y mansedad de los toros se lanza a la arena para burlarse de los primeros y ensañarse con los segundos.

Este ambiente embrutecido en el que se desarrollan las corridas fue denunciado igualmente por Azorín en un capítulo de su libro *Castilla* (1912) en el cual glosa un poema de Arriaza sobre una corrida:

“Lo que no nos ha dicho” –Arriaza– “son las reyertas, los encuentros sangrientos entre los mozos; las largas, clamorosas borracheras de vino espeso, morado; el sedimento inextinguible que en este poblado de Castilla dejarán estas horas de brutalidad humana”¹⁴.

LAS VÍCTIMAS DE LA FIESTA

En su novela *La busca* (1904) Baroja describió las impresiones de su protagonista que acude por primera vez a una corrida. Sus expectativas de asistir a un espectáculo lleno de arte y valor, como le habían sugerido los cromos de La Lidia, se ven completamente decepcionadas:

“Le pareció el espectáculo una asquerosidad repugnante.

El suponía que los toros era una cosa completamente distinta a lo que acababa de ver; pensaba que se advertía siempre el dominio del hombre sobre la fiera, que las estocadas serían como rayos y que en todos los momentos de la lidia habría algo interesante y sugestivo; y, en vez del espectáculo que el soñaba, en vez de la apoteosis sangrienta del valor y de la fuerza, veía una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos; una fiesta en la que no se notaba más que el miedo del torero y la crueldad cobarde del público recreándose en sentir la pulsación de aquel miedo”¹⁵.

¹³ P. BAROJA: *El árbol de la ciencia* (1911), Madrid 1973, p. 296.

¹⁴ AZORÍN: *Castilla* (1912), en: O.S., Madrid 1982, p. 444.

¹⁵ P. BAROJA: *La busca* (1904), Madrid 1972, p. 286.

La suerte de matar se convierte en una torpe matanza:

"El pobre animal, ya medio muerto, andaba despacio, seguido de tres o cuatro toreros y del matador, que encorvado hacia adelante, con la muleta en una mano y la espada en la otra, marchaba tras él. Tenía el matador un miedo horrible; se ponía enfrente del toro, tanteaba dónde le había de pinchar, y al menor movimiento de la bestia se preparaba para correr. Luego, si el toro se quedaba quieto, le daba el pinchazo; después, otro pinchazo, y el animal bajaba la cabeza y, con la lengua fuera, chorreando sangre, miraba con ojos tristes de moribundo. Tras de mucho bregar, el matador le clavó la espada más, y lo mató"¹⁶.

El espectáculo más cruel es, sin embargo, protagonizado por el caballo de un picador que es destripado por los cuernos de un toro:

"(...) el toro embistió y levantó al caballo en el aire. Cayó el jinete al suelo, y lo cogieron en seguida; el caballo trató de levantarse, con todos los intestinos sangrientos fuera, pisó sus entrañas con los cascos y, agitando las piernas, cayó convulsivamente al suelo. (...) volvieron a salir las mulillas, y al arrastrar el caballo quedaron todos los intestinos en el suelo, y un monosabio los llevó con el rastrillo"¹⁷.

De igual rudeza son las descripciones que nos ofrece Solana tanto en sus escritos como en sus cuadros. El cuadro de 1924 titulado *El desolladero* bien podría ilustrar un capítulo del mismo título de su libro anteriormente citado, *Madrid, escenas y costumbres* (1913). En el centro se ve a un toro ensangrentado cuyo pesado cuerpo es elevado con ayuda de una polea mientras un hombre alza un hacha para arrancarle los cuernos y otro espera cuchillo en mano. A su alrededor se amontonan los cadáveres de los caballos que Solana describe de la siguiente manera:

"(...) se ve un montón de cadáveres de caballos con los cosidos del pellejo y las tripas fuera, el cuello largo y estirado, los ojos muy abiertos, los caballos blancos se quedan agarrotados, azulados y lívidos. En estos caballos se nota la crispación de espanto en sus patas y bocas, con las dentaduras negras y apretadas y con la lengua fuera llena de polvo".

En primer plano, a la izquierda, unos mozos atienden a un caballo de sus heridas. Estas atenciones no son, sin embargo, fruto de la compasión sino todo lo contrario:

"Cuando entra un caballo que ha quedado fuera de lucha, pero que puede prestar servicio para picar otro toro, ya en los corrales, entre unos cuantos hombres, le derriban, le echan un lazo a sus patas y tiran con fuerza desde lejos para que no tire coces. Durante la cura le meten estopa empapada en árnica, y con una aguja de coser esteras les cosen las heridas. Después les hacen ponerse de pie y con cubos le lavan la sangre".

Al fondo, iluminados por un rayo de luz, "al lado del montón de caballos muertos, están tranquilamente sus hermanos atados a las paredes de ladrillo, comiendo la paja y esperando con la piel cosida el sacrificio".

Un claro antecedente, tanto literario como plástico, no sólo de estas truculentas *hazañas* de las que son víctimas los animales, especialmente los caballos, sino de toda esa imagen de la *España negra* de la Generación del 98, es Darío de Regoyos y su libro *España Negra*¹⁸. En este libro, publicado a comienzos de 1899¹⁹, Regoyos narra e ilustra el viaje realizado por España en 1888 con su amigo belga, el poeta Verhaeren. *España Negra*, que encontró una amplia difusión entre los intelectuales y artistas, debió impresionar sumamente, por ejemplo, a Gutiérrez Solana, quien publicó un libro de casi idéntico título, *La España Negra*; aunque no se publicó hasta 1920, Solana indica en el prólogo que la idea de éste surgió quince años antes.

En *España Negra* de Regoyos no faltarán entre las tétricas descripciones de procesiones,

¹⁸ Ya en 1918 Juan de la Encina hace alusión a Regoyos como precursor de la imagen de la España negra en la Generación del 98 en su artículo "El pintor franciscano Darío de Regoyos" (en: *Hermes*, núm. 15): "En esa descripción pintoresca de Madrid notamos algo así como una prolongación de algún aspecto de la sensibilidad de Larra. Notamos también un cierto dejo romántico. Pero lo que principalmente nos salta a la vista es que Darío de Regoyos fue un precursor de la visión de España que Baroja y Azorín nos darán años más tarde en *Camino de perfección* y *La voluntad*. La España Negra, como los cuadros de Darío, han repercutido, a no dudarlo, en la sensibilidad y modo de ver de los escritores y artistas del movimiento del 98".

¹⁹ Regoyos intercala párrafos de los artículos que Verhaeren había publicado en la revista *L'Art Moderne* sobre este viaje. Los capítulos I al III del libro fueron publicados en 1898 en los números 8 al 12 de la revista catalana *Luz*; la revista deja de publicarse tras el número 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 284-285.

¹⁷ *Ibid.*, p. 185-286.

peregrinaciones y viáticos, la de una corrida de toros. Significativamente no es la corrida en sí lo que más atrae su atención descriptiva, sino el destino que aguarda a los caballos tras haber divertido al público y la crueldad con la que unos chicos se ensañan con los cadáveres:

“Los chicos daban patadas o tiraban de la cola a los muertos del montón por ver si se levantaba algún penco, cerciorarse bien si no había alguno vivo: otros apretaban las heridas para hacer salir la sangre.

—Cosas de chicos— le dije.

Y Verhaeren añadía: ‘cosas de España’, convencido de que los granujas flamencos no harían eso en el matadero de Bruselas. Los miraba como futura gente cruel (...)”²⁰.

Uno de los grabados de este libro lleva el título *Víctimas de la fiesta* y muestra, al igual que un óleo de 1894, desparramados sobre una pradera los cadáveres de los caballos con “las patas trabadas hacia arriba, con la boca abierta y entre los dientes blancos la lengua morada”²¹.

Víctimas de la fiesta podría ser igualmente el título del cuadro pintado por Picasso en 1901, que éste tituló, sin embargo, *Corrida de toros*. En primer término a la izquierda aparecen dos caballos muertos: Uno de ellos, el blanco, con las patas agarrotadas y mostrando su vientre desgarrado y ensangrentado. Picasso, a pesar de su bien conocida afición a los toros, sintoniza en este cuadro con la estética de la *España negra*. Este hecho no es casual, ya que en 1901 se encontraba sumergido en su efímera aventura como director artístico de la revista noventaiochista *Arte Joven*²². Años más tarde, en *Guernica*, volvió a retomar la imagen de un caballo como símbolo de la criatura maltratada y de todo un pueblo involucrado en una Guerra Civil.

ZULOAGA

Zuloaga, a pesar de ser uno de los pintores más admirados por gran parte de los escrito-

res de la Generación del 98, no compartió su adversión a las corridas y fue, por lo contrario, un gran aficionado a los toros. Su afición fue incluso más allá de la de simple espectador. Así en el tercer volumen de *Los toros*²³ de Cossío le encontramos reseñado como torero con una corta nota biográfica, bajo el apodo de El pintor. En reconocimiento por su gran afición a los toros Cossío le dedicó el segundo volumen de su obra monumental. Zuloaga gustaba de frecuentar los ambientes taurinos y no es de extrañar que en su inacabado cuadro titulado *Mis amigos* (1920-36) retratase al lado de literatos, como Azorín, Baroja o Valle-Inclán, también al famoso torero Belmonte vestido con traje de luces.

Entre las 810 obras catalogadas por Lafuente Ferrari en su monografía *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* de 1950²⁴ cerca de 50 están relacionadas con la temática de los toros. La mayoría de éstas son retratos de toreros o picadores. Dentro de esta temática encontramos, sin embargo, también toda una serie de cuadros, la mayoría realizados a comienzos de siglo, cuyos protagonistas son los espectadores. La discrepancia entre Solana y Zuloaga se hace patente. El público que asiste a las corridas en los cuadros de Zuloaga no es la *chusma* que retrata Solana, sobre todo en sus escritos, sino bellas y elegante mujeres. Así, por ejemplo, en el cuadro *Visperas de la corrida* (1898) Zuloaga nos muestra a ocho mujeres, acompañadas por un picador a caballo, que se han reunido sobre una pequeña altiplanicie para contemplar antes de la corrida a los toros que pastan pacíficamente a sus pies en un cercado a las afueras de la ciudad. Sus elegantes atuendos, peinetas con mantillas de blonda, mantón de manila y flores en el pelo, acordes con la fiesta taurina a la que van a asistir, así como las mascotas que las acompañan, un galgo y un perro faldero, denotan la alta clase social a la que pertenecen.

Este cuadro, por el que le fue otorgada en 1898 una Primera Medalla en la Exposición de Barcelona y que más tarde fue adquirido por el Estado belga, es un típico ejemplo de

²⁰ E. VERHAEREN, D. DE REGOYOS: *Viaje a la España Negra* (1899), Madrid 1983, p. 78.

²¹ *Ibid.*

²² Vid. J. HERRERA NAVARRO: *Picasso, Madrid y la revista “Arte Joven”*, Madrid, Cátedra, 1997.

²³ M. DE COSSIO: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, 7 vols., Madrid 1943-1982.

²⁴ *Op. cit.*

esa *España blanca* que tan grandes éxitos le aportaron en el extranjero y que reproduce al tópico, forjado durante el Romanticismo y aún explotado hoy en día, de España: país de sol, toros y bellezas femeninas. No parece interesarle a Zuloaga el espectáculo que tiene lugar en la arena, bien sean las artísticamente ejecutadas suertes o el macabro espectáculo de los caballos desgarrados por los cuernos de los toros, que nos describe Solana en sus cuadros y escritos. La plaza de toros aparece casi exclusivamente como telón de fondo para sus retratos de toreros y picadores, o como simple pretexto, o cita folklórica para mostrarnos figuras femeninas ataviadas con trajes de volantes y mantillas.

En el cuadro *Una mujer con fondo de plaza de toros* (1909) se hace patente como el motivo de la plaza de toros se convierte en mera fórmula decorativa. Una dama de clara fisonomía anglosajona es retratada, como si quisiese evocar su viaje por España, delante de una plaza de toros.

El cuadro *Víctima de la fiesta* (1910) representa una excepción dentro de ese ambiente festivo y distendido con que suele mostrar Zuloaga la llamada *fiesta nacional* aludiendo aparentemente, tanto en el título como en su imagen, a un aspecto negativo. Sobre una altiplanicie de un árido paisaje y ante el fondo de un cielo de dramática composición vemos cabalgar a un viejo picador de espalda encorvada sobre un escuálido caballo blanco manchado de sangre.

Mientras que Zuloaga pintaba en su estudio de París, donde se había instalado en 1889, retratos alagadores de damas adinera-

das, durante sus estancias otoñales en Segovia, iniciadas significativamente en el año del *desastre*, sus referencias pictóricas eran el árido paisaje castellano y sus habitantes. La fisonomía de éstos concuerda con el prototipo de hombre castellano descrito por Unamuno en sus ensayos de *En torno al casticismo* (1895) o por Antonio Machado en su poesía *Por tierras de España* (1910).

Víctima de la fiesta (1910) pertenece, al igual que *El enano Gregorio el botero* o *Mujeres de Sepúlveda*, a esa etapa pictórica en la que Zuloaga, según sus propias palabras, intenta "sintetizar el alma castellana". Bastaría con despojar al protagonista de *Víctima de la fiesta* de su traje de picador y sustituir la plaza de toros que aparece a sus pies por unos molinos para reconocer en esta figura a Don Quijote. Zuloaga se sirve aquí de la misma técnica de evocación poética utilizada frecuentemente por Azorín y que consiste en seleccionar figuras del pasado, y darles vida como personajes reales en su contexto histórico. De esta manera el espectador o lector puede autoidentificarse con los individuos descritos, no como nombres históricos distantes, sino como tipos humanos cotidianos. El viejo picador abatido y cansado de *Víctima de la fiesta*, lejos, pues, de representar una crítica a las corridas de toros, se eleva así sobre el simple momento anecdótico. Se convierte en símbolo de la continuidad de un carácter nacional determinado geográficamente e históricamente. Se transforma en imagen alegórica de ese "presente intrahistórico", descrito por Unamuno en *En torno al casticismo* (1895), y de la inmutable "alma del pueblo", evocada por Azorín en escritos como *La ruta de Don Quijote* (1905).



Fig. 1. Ignacio Zuloaga, *La víctima de la fiesta*, 1910, óleo sobre lienzo, Hispanic Society of America, Nueva York.



Fig. 2. José Gutiérrez Solana, *El desolladero*, ca. 1924, óleo sobre lienzo, 145 x 202 cm. Colección Banco Santander.

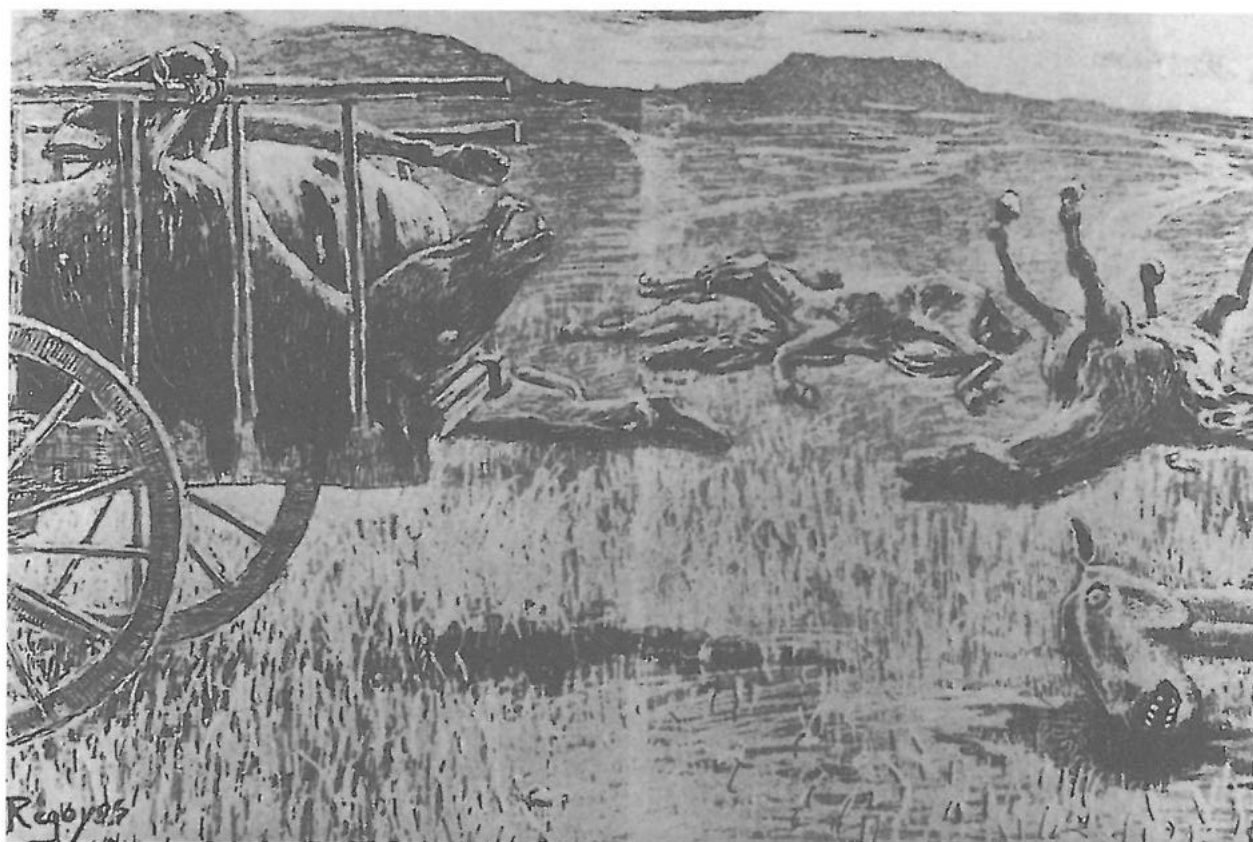


Fig. 3. Darío de Regoyos, *Victimas de la fiesta*, ilustración del libro "España Negra", Barcelona, 1899.



Fig. 4. Pablo Picasso, *Corrida de toros*, 1901, óleo sobre cartón, 49,5 x 64,5 cm.



Fig. 5. Ignacio Zuloaga, *La víspera de la corrida*, 1898, óleo sobre lienzo, 222 x 302 cm., Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

SECCIÓN III

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO
CULTURAL: INVENCION E IDENTIDAD CULTURAL

*El patrimonio arquitectónico-industrial asturiano:
estado actual y reivindicación de su valor histórico,
arquitectónico y generador de identidades*

COVADONGA ÁLVAREZ QUINTANA

No todas las demarcaciones territoriales tuvieron el privilegio de conocer la revolución industrial, ese hito histórico cuya estela se mantiene activa en la actualidad. En España, únicamente Cataluña, el País Vasco y Asturias se incorporaron a ese nacimiento pionero del maquinismo, pero de este triunvirato sólo el Principado, tras la recuperación industrial de los años del desarrollismo, ha perdido la condición fabril, sintiéndose inducida, desde la década pasada, a convertirse en una comunidad de servicios depauperada, a borrar su memoria histórica e identidad industrial, y a contemplar, dolorosamente, el resurgir de una nueva geografía de la España industrial, de la que queda marginada nuestra región tras siglo y medio de maquinismo pionero.

Si el patrimonio cultural implica estima y valor proyectados hacia los vestigios materiales pretéritos, la arquitectura industrial histórica ya es en Asturias testigo físico y pasado, y sus efectivos, ahora más que nunca, deben ser objeto de aprecio, atención y consideración patrimonial (con todo lo que ello implica y trataremos), dada su condición de acervo cultural de un pueblo, cuyos tres principales puntales de su Historia Contemporánea no fueron sino, y precisamente, la industrialización, el movimiento obrero y la emigración a América.

Inspiran esta comunicación (resuelta más a la manera de ensayo que de investigación, pe-

ro fundamentada en nuestra labor de historiación en este terreno) los siguientes objetivos: 1º Fundamentar y verificar el valor estético, histórico y sentimental, creador de identidades, de este conjunto de construcciones, parte integrante de nuestra arquitectura contemporánea. Y 2º Proponer, de una forma contundente, el fomento de la historiación y la protección de este fragmento del patrimonio cultural inmueble carente de conciencia social respecto a su valor, y desdeñado por la Administración y otras entidades responsables.

I. SOBRE LOS PREJUICIOS DEL HISTORIADOR
DEL ARTE HACIA LA ARQUITECTURA INDUS-
TRIAL Y DEFENSA DE SU HISTORIACIÓN POR
PARTE DE ESTE COLECTIVO

La Arqueología Industrial, ese área de conocimiento interdisciplinar que surge en la Europa de la segunda posguerra, dirigida al estudio del patrimonio industrial en sentido extensivo (herramientas, máquinas, instalaciones, obras públicas, construcciones, arquitectura e historia del trabajo y la vida cotidiana del ámbito industrial-histórico, entre otras facetas); patrimonio entonces seriamente dañado por la contienda o debido a la obsolescencia suscitada por la reindustrialización desarrollista. Pues bien, la Arqueología Industrial, hoy dotada de una metodología rigurosa, nutrida

de publicaciones teóricas, monográficas, catálogos, revistas, diccionarios¹, y con un sólido cuerpo de investigadores, es, en suma, la *madre* o *cuna* de la Arquitectura Industrial sobre la que versa esta comunicación.

Pero el prejuicio del historiador del arte, extremadamente radicalizado para con la Arqueología Industrial, se hace extensivo, aunque atenuado, para con la Arquitectura Industrial². Reducimos a tres los argumentos más frecuentemente esgrimidos por quienes podemos denominar *apocalípticos*³ de la materia. A/ Que las construcciones industriales pertenecen al ámbito de la Técnica, y que los historiadores del arte somos humanistas. B/ Que esta

arquitectura fabril fue concebida sin vocación artística, estética (entienden por tal belleza, ornamento, estilo culto), con el añadido de que ni siquiera puede considerarse arquitectura, pues más propio sería llamarla construcción, o ni siquiera, dado que algunos temas constituyen instalaciones metálicas. C/ Que su resultado, en consonancia, no resulta artístico, áulico ni monumental. Proceden pues, según el juicio estético de Fiedler⁴, que se proyecta sobre lo feo (en este caso así es considerada la arquitectura industrial) y su contrario; es un juicio, además, subjetivo, porque actúa en función del agrado o desagrado y no del conocimiento. En cambio los seguidores de este cuerpo arquitectónico, firmes en posturas abiertas, flexibles y arriesgadas respecto a la noción de Historia del Arte convencional, aplicarían, según el mismo Fiedler, un tipo de juicio antagónico, el artístico, desde el momento en que trata sobre arte (la arquitectura industrial), opera con objetividad, porque se fundamenta en las reglas del conocimiento de la materia artística que trata, y no en el agrado o desagrado subjetivo.

Nuestra fundamentación como repertorio que compete estudiar al historiador del arte interesado, y como fragmento arquitectónico que atañe a la Historia del Arte, concretamente contemporánea, comienza refutando las dos anteriores objeciones. 1º Fuera de España, nuestro colectivo conoce y ejerce con una asiduidad muy superior a la de nuestro país, la división especializada entre los historiadores de las Artes Plásticas y los dedicados monográficamente a la Arquitectura. Entre éstos se historia tanto la arquitectura popular como la culta o la industrial. Es más, la bibliografía e historiografía internacional más reciente recoge temas más escabrosos por innovadores y marginales que el de la arquitectura industrial. 2º Las instalaciones metálicas industriales son parejas a la arquitectura del hierro del Ochocientos (pabellones feriales, mercados cubiertos), valorados como monumentos y recogidos en manuales y monografías con anterioridad al último medio siglo, lo que la

¹ Arqueología Industrial no implica exclusivamente exhumar los restos materiales, como vulgarmente se cree, sino la catalogación y el estudio, también a partir de fuentes, de los vestigios históricos y obsoletos que pertenecieron a la cultura maquinista, trátase de muebles e inmuebles. Entre los títulos más antiguos sobre la materia, seleccionamos los de uno de los padres fundadores, prolífico escritor sobre el tema: HUDSON, K. (1963): *Industrial Archaeology*, London, y (1976): *The Archaeology of Industry*, London. Otro pionero elabora un trabajo teórico y metodológico: BUCHANAN, R. A. (1968): *The Theory and Practice of Industrial Archaeology*, Bath; como también ofrece un estudio metodológico, (1987): *Les inventaires du patrimoine industriel. Objectifs et méthodes*, Vesoul, France. La misma orientación sigue PINARD, J. (1985): *L'Archéologie industrielle*, París. Dentro del grupo de estudios locales o por países: SANDE, T. A. (1970): *Industrial Archaeology. A New Look at the American Heritage*, USA. DUMAS, M. (1980): *L'Archéologie industrielle en France*, París. Actas de congresos: (1979): *Transactions of the Third International Conference on the Conservation of Industrial Monuments*, 2 vols., Stockholm. Revistas y números monográficos: (1976): *Pologne. L'archéologie industrielle*, en *Bulletin d'Information*, n.º 16; (1983): *Archeologie et industrie*, en *Dossier Histoire et Archeologie*, n.º 107, Dijon; BISI, L. (1985): *Arqueología Industrial y Museografía*, en *Debats*, n.º 13, Valencia; (1986): *Aecheologie et industrie*, en *Dossier Histoire et Archeologie*, n.º 107, Dijón. Y continúan las aportaciones de italianos intercaladas con las anglosajonas: NEGRI, A. (1983): *Archeologia industriale: monumenti del lavoro fra XVIII e XX secolo*, Torino, y (1978): *L'Archeologia industriale*, Firenze. BORSI, F. (1978): *Introduzione alle archeologia industriale*, Roma. En España los adelantados fueron IBÁÑEZ, M., TORRECILLA, M. J. y ZABALA con la publicación desde comienzos de los 90 de los volúmenes siguientes: (1992): *Arqueología Industrial en Alava*, Bilbao; (1990): *Arqueología Industrial en Guipuzkoa*, Bilbao; y *Arqueología Industrial en Vitoria*, Bilbao.

² Winckelmann, padre de la H.^a del Arte científica, ha sido el primer historiógrafo que estableció jerarquías entre períodos o capítulos del arte *superiores e inferiores*, y en consonancia en tildar a fragmentos de la Historia del Arte de malditos. Posteriormente, otros historiadores-historiografos (Burkhard, Ruskin) han perpetuado esta postura sectaria, que desde la Ilustración, aunque suvizada, se ha mantenido viva hasta la actualidad, tal y como se comprueba con el tema aquí tratado.

³ El término *apocalípticos* y su contrario, *integrados*, se aplicó por vez primera para los que, respectivamente, niegan o asumen como arte los medios icónicos de masas. Pero desde entonces goza de plena vigencia en otros campos del arte, como el que sigue al nacimiento de las vanguardias, tupido de apocalípticos, o la propia arquitectura industrial.

⁴ *Escritos sobre arte*. 1896. A Fiedler se le considera como el padre de la Estética moderna, rigurosa y científica, figurando entre las tesis que verifican su revolución de las ideas estéticas, las que se indican en el texto.

confirma, pues, inequívocamente, como Arte. 3º Por lo que atañe a otros sujetos industriales de dudosa naturaleza arquitectónica (castilletes de mina, chimeneas, depósitos, tolvas), funcionan como fuente de inspiración creativa, como ocurre con toda la estética de los objetos e inmuebles industriales, de proyectos de arquitectos y diseñadores contemporáneos de notabilísimo prestigio, lo mismo que de referente de la llamada tendencia tecnológica de la arquitectura de élite, con varias generaciones de eminentes creadores implicados. 4º Respecto al resultado antiartístico, se presta a una doble reflexión. Por un lado es falso, pues industrias o fragmentos con fachada a la vía pública (por ejemplo, oficinas de la fábrica de La Vega en Oviedo, *idem* de la de Trubia, nave de la Curtidora Maribona, etcétera), o por otras razones (construcciones de superficie de la mina Solvay en Siero, nave de Sovilla, Mieres), no han escatimado ornamento ni omitido la preocupación de estilo propia de la arquitectura culta del momento⁵. De otra parte, las construcciones más desnudas de ornamento, expresión franca de la economía, la función de cada elemento y de la naturaleza industrial y pobre del material, cobran valor artístico y proponen un nuevo concepto de belleza desde las tesis de la primera y segunda generación de arquitectos de vanguardia, y en general desde el nacimiento del arte moderno. El racionalismo que estos rasgos implica se erigió en la esencia de la filosofía del arte constructivo para todo el siglo XX, salvadas contadas excepciones; una poética prácticamente irreversible, incluso cuando fue duramente revisada la doctrina del Estilo Internacional. 5º Dejando al margen la artísticidad de las construcciones industriales, hasta aquí tratada, en cuanto arquitecturas que son, pues

esa es su condición, constituyen objetos de estudio consustanciales al historiador del arte, en tanto en cuanto forman parte de uno de los repertorios artísticos que integran nuestra disciplina. 6º Proponerlas como construcciones (término usado en sentido degradante), y no como arquitectura, implicaría revisar y descalificar muchas obras investigadas y publicadas dentro del ámbito de la arquitectura popular y especialmente la culta, y que igualmente serían susceptibles de considerarse como mera construcción. 7º El arte, según la definición de la estética contemporánea a raíz de la irrupción de las primeras vanguardias, es aquello que una sociedad –siempre una minoría– acepta como tal, y la arquitectura fabril, desde hace medio siglo (mucho menos tiempo en España), es tratada como tal por docenas de historiadores del arte activos dentro del ámbito de sociedades culturales, institutos, universidades y fundaciones⁶. 8º Subrayar también que el historiador del arte, antes que na-

⁵ Precisamente este tipo de fábricas de fachadas artísticas fueron propuestas por quién suscribe este texto como falsos, o más exactamente, ilegítimos ejemplares de la estética industrial, en cuanto que se hermanaban con la arquitectura culta coetánea, y renegaban del racionalismo de formas económicas y funcionales propio de las construcciones fabriles: desornamentadas, materiales baratos, nuevos e industriales, nunca ocultos, o formas constructivas tectónicas no enmascaradas. Esta tesis fue expuesta en un Curso de Verano de la Universidad de Oviedo, ante expertos catalanes en patrimonio industrial, quienes, dada la artísticidad de su arquitectura fabril, proclive al estilo neomodérn y modernista, no aceptaban para ella la calificación/descalificación de *estética no legítimamente industrial*, no industrialmente *pura*.

⁶ Asociación Española del Patrimonio Industrial y Obra Pública. Societé Industrielle Mulhouseen, en la Alsacia francesa. Asociación-Museo de la Industria y la Siderurgia en Lieja. Fundación-Museo Grand Hornu, en Le Borinage belga. Asociación Asturiana del *Patrimo Industrial*. Asociación Portuguesa de Arqueología Industrial, en Lisboa. Museu de la Ciència y la Tècnica de Catalunya. En otro orden de cosas, una prueba regional de la temprana participación de historiadores del arte en este ámbito la constituyó la invitación, a quién suscribe esta comunicación, a participar en la confección del Inventario del Patrimonio Industrial de Asturias, bajo la dirección del Departamento de Geografía y la financiación de la Consejería de Cultura, años 1986-88. Además, en España, cada vez se suman más historiadores a este área de conocimiento. Aparte del grupo asturiano que se presentará más adelante en sendas notas sobre los trabajos publicados, y del equipo vasco de Ibáñez que se cita al final de la nota 1ª, investigadores de otras comunidades dirigen sus estudios en esta dirección. Es el caso de Julián SOBRINO SIMAL, titular de un primer trabajo, (1989): *La arquitectura industrial en España, 1830-1890*, Madrid, audaz por tratar la arquitectura industrial hasta nuestros días, en vez de quedarse en la etapa histórica, pero excesivamente general en el espacio, el tiempo y los repertorios tratados, o sea, débil por sucinto. Más equilibrio ofrece el último manual (1996): *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid. Y otra incorporación bienvenida al grupo de implicados con esta arquitectura, la de Rafael DÍAZ DÍAZ, autor de la magnífica (1995): *Arquitectura industrial en Castilla-La Mancha*, Toledo. O los trabajos sobre Aragón de Pilar BIEL IBÁÑEZ: (1994) "El cine como documento para la historia de la arquitectura industrial en Zaragoza: Antonio de Padua Tramullas", *Artígrama*, 11, Zaragoza, pp.297-315; (1996) "Breve aproximación a la arquitectura industrial en Tarazona", *Turiaso*, XIII, Tarazona, pp. 187-200; (1996) "El arte industrial en Zaragoza: bases para su surgimiento y desarrollo", *Artígrama*, 12, Zaragoza, pp. 543-566; (1997) "Un ejemplo de arquitectura del hierro en Aragón: el puente sobre el río Cinca a su paso por Monzón (Huesca)", *CEHIMO*, 24, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 161-194.

da es historiador, y si el historiador general estudia hechos, el del arte trabaja con determinados repertorios de objetos materiales que hablan de la Historia, lo que a la postre constituye el objetivo, sino inmediato, último y trascendental de nuestra disciplina: la contribución al conocimiento de la Historia del período, en nuestro caso, el pasado industrial que en Asturias no queremos olvidar, además de por razones históricas, afectivas, de identidad y patrimoniales. 9º Junto con el historiador del arte, pero en Asturias a título testimonial, dos colectivos se interesan por la historiación de la arquitectura industrial: el arquitecto, más atraído por el análisis y la estética industrial con miras a la proyectación y diseño de arquitectura, y el ingeniero, en calidad de estudioso de unas obras que sus antepasados concibieron y diseñaron en buena proporción.

II. EN DEFENSA DEL VALOR ESTÉTICO, HISTÓRICO Y SENTIMENTAL DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL ASTURIANA

II.1. Valor estético.

La industrialización se especializó, a efectos de sectores de producción, en los distintos ámbitos geográficos. En Asturias, desde la revolución industrial hasta el estado de supervivencia actual, el maquinismo tomó asiento sobre dos pilares: la minería de la hulla y la siderurgia-metalurgia. Derivado de ello surgen los **repertorios** constructivos que le son propios, y específicos en cada comunidad, y que se erigen en hitos del paisaje, emblemas materiales de identidad de las zonas industriales y en garantía, en cuanto objetos visuales y duraderos, de la memoria histórica. Lógicamente no fueron los mismos en Holanda⁷ que en Asturias. En Gran Bretaña, concretamente en el puerto de Lon-

dres, nos encontramos con los *docs*, una formulación portuaria inexistente en Asturias, los mismo que los canales y sus construcciones complementarias en los Países Bajos.

Entre nosotros, la primera **minería horizontal** apenas generó construcciones que no fueran rudimentarios lavaderos-tinglados de madera, o los planos inclinados provistos de garitas de tabla, también desaparecidas, que albergaban la bobina del cable continuo que impulsaba las vagonetas (Fig. 1). Nos resta para historiar, proteger y educar en su condición de memoria u acervo común del pasado, los varios conjuntos de pozos de la **minería vertical**, con sus magníficos castilletes, salas de máquinas, casas de aseo, oficinas; algunos francamente artísticos, como, dentro de la etapa histórica (hasta 1936) el Pozo San Luis y Sotón (en Langreo), y Solvay (Siero); y tras la guerra civil, El Fondón, en Sama, donde se proyecta construir el archivo de la minería⁸.

La **siderurgia**, por su parte, funcionó a partir de la tipología de fábricas-colonia, una gran planta instalada sobre suelo llano, apretada de naves sobre gran variedad de modelos, por lo común metálicas y abiertas verticalmente con anterioridad a la guerra del 36. Del conjunto sobresalían, constituyéndose en elementos diferenciales, los llamados edificios-máquinas o *edificios-escultura*, por carecer de espacio interior accesible al hombre. Eran los altos hornos, las chimeneas y los depósitos. La planta de Fábrica de Mieres, derribada a inicios de los ochenta, marcó el comienzo de la piqueta industrial, en un equivalente al palacete de Concha Heres, demolido a finales de los 70 dentro de la arquitectura culta, o la estación del ferrocarril Vasco-Asturiano de Oviedo, arrasada aproximadamente a un tiempo que la siderurgia de Mieres. De la etapa desarrollista merecen destacarse las primeras instalaciones de ENSIDESA en Avilés, actualmente en vísperas necrológicas.

Al margen de industrias menores, de ramos diversificados (en la etapa histórica las **azucareras, curtidoras, conserveras**), la era maquinista incorporó en todo el mundo occi-

⁷ En los Países Bajos, y por excelencia en Holanda, la peculiaridad de su relieve, llano, bajo respecto al nivel del mar y surcado de canales, convirtió éstos en las principales vías del flujo industrial y comercial, y en fuentes de energía de fábricas asentadas en sus márgenes, lo mismo que los almacenes. De ahí que además de los emblemáticos molinos y las fábricas universales, su repertorio industrial guarde estrecha relación con los canales, pero no sólo en cuanto obras públicas (canales, compuertas, puentes levadizos), sino también construcciones, como casetas de control y vigilancia, magníficos pabellones de administración y control de tráfico, etcétera. Véase para Holanda (1996): NIJHOF, P.: *Industriële monumenten*, Zwolle.

⁸ Proyecto de rehabilitación y acondicionamiento del arquitecto Miguel García-Pola, con fondos Europeos compensatorios a la minería en recesión y participación de HUNOSA.

dental otros repertorios temáticos industriales: servicios de comunicaciones y energía, como los **ferrocarriles**, una decisiva y específica aportación a la arquitectura industrial, con obras tan significativas entre nosotros como el depósito de máquinas de Ujo en Mieres, las estaciones de la Cobertoria en Lena, Avilés, o, en Oviedo, las de RENFE y Económicos. Y en el ámbito de la energía, las **fábricas gas** (Oviedo) o las **salas de máquina de los saltos de agua** (La Malva, Somiedo).

Finalmente, el *corpus* de la arquitectura industrial quedaría incompleto sin su media naranja: el patrimonio social de las empresas, integrado por **poblados de viviendas y equipamientos** (entre los mejores Trubia, Bustiello en Mieres, Lieres en Siero y Arnao en Castrillón), que en nada tienen que envidiar a la Colonia Güell u otros barrios fabriles catalanes, francesas o británicas. Poblados concentrados o dispersos sus equipamientos (**ateneos, colegios, hospitalillos, economatos, lavaderos**, etcétera) y habitaciones con un repertorio riquísimo de tipologías, muchas veces envidiable frente a nuestras viviendas actuales.

La densidad y variedad de los repertorios y tipologías constructivos demuestra la amplitud del campo de investigación del historiador del arte. Pero también la delicada tarea de estudiar la historia, función, forma y significado de cada uno en su especificidad, subrayando de forma especial la detección de la **peculiaridad de su estética** respecto al resto de temas y tipos.

Diferente a la operación anterior, y más arriesgada, es el estudio y la definición de la estética industrial en su conjunto, orientada aquí y en general, más a la obra fabril que a las construcciones sociales. Estética entendida como la imagen genuina, las **señas de identidad formal** que evidencia respecto a la arquitectura culta y popular. Estética conceptualizada, también, como la reconstrucción de las **ideas sobre las formas industriales** (más que el análisis exclusivo de la imagen física); tanto las que rigieron su construcción en sus orígenes, como las que desarrolla y deduce el propio historiador del arte. Y estética, por último, como derivación de lo antedicho, esto es, una de las acepciones de estética propias del lenguaje común y una de las categorías tradicionales

del pensamiento estético: **belleza**. Una belleza alternativa a la canónica o vigente en la Historia de la Arquitectura y del Arte, definida por unos principios formales genuinos a las construcciones industriales, y que no sólo entreveamos ni sirve de recreación a algunos historiadores, sino también a los propios creadores (arquitectos, escultores, pintores, fotógrafos⁹) (Fig. 2).

La estética, también, en la acepción de las ideas que inspiraron las construcciones industriales en el momento de su diseño, y no tanto en el significado de estética alusivo al pensamiento sobre lo bello y el arte, que, no obstante, inspiró algunas construcciones industriales, especialmente las viviendas del director de la factoría y las oficinas fabriles a la vía pública (Fig. 3). Sin embargo, la tónica dominante concebía los proyectos sobre un ideario pragmático: dado que la obra fabril era un bien de equipo (instrumento de producción), las leyes que la regían se guiaban exclusivamente por el cumplimiento del principio de adecuación a la función al mínimo coste posible. Pero ese pragmatismo tecnológico¹⁰ fue asumido, con el paso del tiempo, como auténtica estética, la del racionalismo y la máquina, y apadrinado por los arquitectos de las primeras vanguardias, cualificando el ideario y la imagen de lo industrial y enalteciendo esta arquitectura hasta elevarla a la condición de arte alternativo al estándar por su pureza, franqueza de materiales y elementos tecnológicos, economía, simplicidad y funcionalidad. Por ello, antes que los historiadores, los propios creadores, especialmente arquitectos, entrevistaron

⁹ Sirva como ejemplo el matrimonio integrado por Bernard y Hilla Becher, autores de varios libros donde publican su colección de fotografías de creación de naves industriales (no exentas tampoco de un sentimiento histórico-nostálgico), de una pureza y simplicidad exquisitas. Impulsada por un ideario similar, en Asturias, la fotógrafa de creación y alumna de la Facultad de Historia, Beatriz Fernández Alameda, está llevando a cabo un proyecto de larga duración en torno a las ruinas industriales, edificios obsoletos y próximos al derribo. Comenzó guiada por el atractivo estético de estas construcciones, y pronto se contagió del ideal sentimental y patrimonial al que aludimos en estas páginas. Fue seleccionada y becada por la Consejería de Cultura para comenzar su proyecto en torno a naves industriales de la siderurgia y minería.

¹⁰ Esta posición se consolidó con la Filosofía Positivista o de la Ciencia, formulada por el pensador francés Comte, al final del primer tercio del Ochocientos, causando una revolución y profundos efectos en el terreno de la Ciencia, la Técnica e incluso las Humanidades.

la artísticidad de este grupo de construcciones.

La identidad y seducción de la imagen de arquitectura industrial y anexos se recrea.

1º En las **volumetrías** personalísimas y atípicas respecto a la arquitectura culta. Volúmenes de escalas y tamaños superiores a las habituales (la estética gigantista), con personalidad propia, frente a la del rascacielos. Formas volumétricas sin par en la arquitectura civil (un tronco de cono de más de 10 m. de altura de una chimenea; u otra torre insólita dentro de la historia del género torreado, el castillete de mina, sólo él profusamente perforado; una masa ciega, sin ventanas, como los cargaderos y lavaderos de hulla). Maclas de volúmenes inusuales en la arquitectura urbana (lavaderos y cargaderos de carbón o centrales termoeléctricas, con intercalados de cuerpos entre laberintos de cintas que tejen hilos entre cilindros, cubos, conos (Fig. 4); torres de perfiles caprichosos que se sueldan a naves creando siluetas pintorescas). Volúmenes aéreos, elevados sobre zancas (cargaderos y lavaderos de carbón, castilletes). O, por el contrario, las geometrías simples, *clásicas*, como la pureza volumétrica de la pastilla apaisada de las naves industriales simples e históricas, y las hileras continuas de las viviendas de los barrios de empresa; el cilindro puro de los depósitos, etcétera.

2º En los **alzados**, definidos por el efecto de la repetición mecánica de módulos o unidades (pilar, ventana, muro), formando secuencias continuas y monótonas, que hasta 1936 resultarían heréticas en una fachada culta. La repetición mecánica de los elementos constructivos resulta coherente y se reproduce también, siguiendo criterios de economía, en el diseño y en la fabricación mecanizada de bienes de consumo que tienen lugar dentro de estas construcciones industriales. La seriación resultaba producto, igualmente, del principio del ahorro, y comulgaba con la fabricación en serie del maquinismo. El manejo de módulos era seguido, del mismo modo, por la producción industrial de objetos de consumo, diseñados sobre unidades que luego se montaban para crear un artículo comercial. Y las secuencias continuas y monótonas emulaban las cadenas de producción. En suma, los principios que rigen los alzados de estas construcciones guar-

dan una coherencia absoluta con la actividad que se desarrollaba en su interior y los principios de la fabricación industrial, hasta el punto de poder considerarse, los edificios industriales, un producto más de la fabricación mecanizada, sólo que de naturaleza constructiva. Esta imagen asoma por excelencia en las naves y fábricas, pero se trasladó, por asumir los mismos principios, a las hileras de viviendas obreras. La constancia y monotonía de los elementos constructivos, lejos de desagradar, supusieron una alternativa a la fachada diversificada, variada, barroca de la arquitectura culta del momento (hasta 1936), y, sobre todo, sedujeron por la pura geometría, el ritmo primario de las secuencias, la sumariedad de los elementos de composición o la economía del diseño.

3º En los **materiales**, el racionalismo tecnológico imponía economía, de ahí el empleo de los fabricados industrialmente (menos gravosos), y la sinceridad al manifestarse al exterior tal cual. El hastío por los materiales de fábrica convencionales (aparejos pétreos), y la llegada a Asturias con la industrialización, y expresamente para la construcción industrial, del ladrillo prensado colocado a cara vista, desconocido hasta entonces entre nosotros¹¹; el hierro forjado y fundido, el acero y el vidrio a gran escala, unido al deterioro y la pátina que hoy los recubre, enriquecen la estética industrial con texturas y efectos visuales desconocidos en la arquitectura urbana, y que tanto seducen por su exposición directa y franca a creadores (escultores, arquitectos, fotógrafos), como a algunos historiadores y geógrafos.

4º **Espacio**. Fallecidos los grandes pabellones feriales, joyas de la construcción metálica del siglo XIX, los interiores de las naves industriales suscitan una experiencia espacial que pocos edificios civiles excepcionales alcanzan a superar. La riqueza de sensaciones se consuma, además, con recursos económicos y mínimos. Es la inmensidad del espacio, el bosque de pies de acero de perfiles básicos, los arcos y bóvedas de hormigón armado de formas innovadoras y orgánicas, generadores de espacios diáfanos de amplias luces y flechas, y la iluminación mane-

¹¹ ÁLVAREZ QUINTANA, C. (1996): "Penetración y afianzamiento del ladrillo en la arquitectura asturiana", *Actas I Congreso Nacional de la Historia de la Construcción*, Madrid, pp. 154-160.

jando criterios y soluciones que ignora la civil (luz cenital de las naves con cubierta en sierra).

5º Las ruinas. La atracción por el edificio que agoniza, despojado de su integridad física, atrajo a la sociedad desde el Clasicismo Romántico. En la arquitectura industrial histórica (hasta 1936), la ruina se sobrestima en Asturias porque constituye el reducto último de tantas demoliciones, objetualización o materialización de un declive industrial, económico y cultural; porque evoca un pasado irreversible y añorado. Pero fuera de la realidad histórica, en la estética, la ruina implica las categorías de la fractura, de los restos industriales; la imagen alternativa a lo nuevo, lo perfecto, lo acabado, lo bello, lo incólume o sólido; categorías superadas por el arte de las vanguardias y en plena vigencia hoy. Los amasijos de hierros, muros con boquetes, cubiertas hundidas, tienen un encanto visual propio, y otro conceptual, el de testimoniar las fracturas de un sistema u orden superestructural, (minoritariamente) puesto en tela de juicio y sometido a crítica.

II. 2. Valor histórico.

De la etapa industrial histórica, en los últimos ocho años han sido víctimas de la piqueta docenas de construcciones industriales en las cuencas mineras y Gijón, frente a una muestra meramente testimonial de edificios rehabilitados o restaurados¹² (Fig. 5), de los que nos congratulamos y proponemos sirvan como

modelo a seguir a gran escala. Los ayuntamientos, dado que su planes o normas municipales de urbanismo cuentan con un apartado de edificios protegibles, han sido cómplices (paradójicamente por lo antedicho y por su condición de instancias de la Administración) de esta destrucción de edificios industriales. Y junto a ellos, los intereses especulativos e inmobiliarios de particulares, sin rezagarse las propias empresas titulares (especialmente las públicas) de las construcciones del maquinismo histórico, las mismas, curiosamente, que desde otros frentes promueven la defensa del patrimonio industrial. Un panorama sin sentido, pero doloroso¹³. Y de la siguiente etapa, la de la industria desarrollista, radicada en Gijón y Avilés, y en las cuencas mineras sobrepuesta a la histórica, de los activos ociosos, como los de la antigua ENSIDESA, se encuentra en capilla la demolición varias hectáreas de construcciones fabriles de sumo interés histórico y estético (irrupción masiva de la tecnología del hormigón armado, generadora de masas y espacios renovadores respecto a la industria de preguerra o histórica, decoraciones de fachadas a la usanza y estilo propio de las obras emblemáticas del régimen franquista, entre las que se encontraba la primitiva ENSIDESA). Otro conjunto industrial de interés, integrado por fábrica y poblado surgidos en la etapa histórica, en fechas muy adelantadas, pero con remodelaciones y anexos de 1940-60, es el establecimiento de La Manjoya, en Oviedo, en vísperas de extinción para dejar sitio a una urbanización residencial de lujo de baja densidad de ocupación.

De continuar esta dinámica, Asturias no sólo dejará de ser industrial (ya lo es), sino que perderá su patrimonio constructivo correspondiente. Es más, quizá de lo que se trate sea precisamente de eso, de borrar de la memoria de

¹² Se han rehabilitado para funcionar como hotel de empresas una nave en La Calzada de Gijón y la Curtidora Maribona, proyectos premiado y seleccionado, respectivamente, por el Colegio de Arquitectos de Asturias, edición 1994. Está en curso una operación similar en el pozo Fondón, en Langreo, orientado a convertirse en sede del archivo de la minería, por iniciativa de Hunosa y con fondos comunitarios compensatorios de la desindustrialización. En este último caso, para nosotros, el interés de la operación es doble. También se ha intervenido en la estación de la Cobertoria para crear un Aula de Prerrománico, y en la de RENFE de Gijón para crear el Museo del Ferrocarril. Y en el capítulo de restauraciones, convertidas en un modelo de actuación aislado (por no decir meramente testimonial), no confundible con el maquillaje de algunos inmuebles (antiguas oficinas Hullera Española en Ujo), ocupa un lugar prioritario la del poblado de Bustiello, en Mieres, parcialmente rehabilitado a cargo de la ya clausurada Escuela-Taller de Arqueología Industrial, dependiente del INEM, cuya lentitud en el curso de las obras habla por sí sola de la restricción de recursos, y en suma de la ausencia de una conciencia social y de las administraciones hacia este sector de nuestro patrimonio. La reutilización de estos inmuebles es deseada por todos los sensibles al tema, y se

propone como alternativa más rentable que la restauración como fin en sí misma, pues la arquitectura industrial, inserta en itinerarios de monumentos o en ecomuseos, se convertiría en un recurso turístico de una comunidad al parecer abocada a vivir del visitante. Pero no en un recurso cultural más, subrayamos, sino uno entre los más específica y genuinamente nuestros, dotado de superior autoidentidad; a pesar de que el turista, a efectos de monumentos, acepte a ciegas el prerrománico y desprecie el castillete del pozo minero.

¹³ ALVARGONZÁLEZ, R. M. (1992): "El paisaje industrial histórico. Un patrimonio en precario", *Geografía de Asturias*, Oviedo, pp. 97-112.

la sociedad, arrasando sus testigos materiales, la conciencia de que durante siglo y medio estuvimos a la cabeza del maquinismo del país, que fuimos, esencialmente, un pueblo industrial, dotado, además, de un movimiento obrero ejemplar y sin parangón a nivel nacional.

El historiador de la arquitectura, como su nombre indica y ante todo, es *historiador*, esto es, estudia el pasado, pero de él los objetos construidos, incluida la arquitectura industrial. Es más, el fin último de la Historia del Arte, en cuanto disciplina histórica, deviene, *una vez reconstruido el objeto artístico, en contribuir, a través del conocimiento derivado de éste, a una mejor comprensión de la Historia del momento y a un intento de predecir la del futuro*. El valor de la arquitectura industrial trasciende las cualidades artísticas y estéticas arriba indicadas. Las construcciones constituyen el soporte material, que junto con las fuentes, nos permiten reconstruir la vida cotidiana de los obreros y jefes en los poblados estudiados¹⁴, la vida laboral en las fábricas¹⁵, la llegada de técnicos y empresas extranjeras, la constitución y traspaso de sociedades, los permisos para construir

cementerios de empresa, el adiestramiento de los hijos del proletariado en los colegios de la sociedad, etcétera.

Por otra parte, la arquitectura industrial, aunque la valoremos desde nuestra perspectiva disciplinar como patrimonio artístico, no abandona su entidad como patrimonio cultural, de primerísimo orden dentro de la Edad Contemporánea, dado que es testimonio material de dos de los acontecimientos fundamentales de la Asturias del momento: la industrialización y el movimiento obrero. Por tanto, este legado material, no es una herencia cualquiera, sino la más específica del último siglo y medio. En esto es comparable con el prerrománico, salvada su exclusividad dentro del ámbito internacional, frente a la generalización del patrimonio industrial; y al margen del valor artístico, concepto del que en este momento no se trata. La arquitectura industrial define, además, un legado que engloba varias categorías de nuestra historia: tecnología industrial, economía, trabajo, sociedad. Su objetualidad específica nunca más va a repetirse; fue como fue y hoy la contemplamos en los restos que sobreviven. Y es una materialidad irrepetible, que sobrevive por la tendencia de los objetos culturales a permanecer sobre las generaciones humanas, sino se los destruye, pero que a la postre es extinguido, debido a la tendencia depredadora del hombre, escudada tras la falsa tesis del progreso. Progreso igual a destrucción de las construcciones antiguas es un principio que viene sosteniéndose desde el siglo XIX, causando entonces pérdidas irreparables de nuestro patrimonio (bienes desamortizados, por ejemplo);

¹⁴ Sobre poblados industriales en Asturias (historia, arquitectura y vida cotidiana), véanse: PÉREZ GONZÁLEZ, R. (1983): "La vivienda obrera en Mieres 1890-1935", *Pasera*, n.º 2, Mieres. SIERRA ÁLVAREZ, J. (1985): "Política de viviendas y disciplinas industriales paternalistas en Asturias", *Éria*, n.º 8, Oviedo, pp. 61-71; (1990): *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial. Asturias (1860-1917)*, Madrid. DIEGO SÁNCHEZ, J. (1989): "Riosoco: un poblado minero abandonado en la Sierra del Aramo, Astura", n.º 7, Oviedo, pp. 82-84. ÁLVAREZ GONZÁLEZ, M. F. (1996): *La arquitectura industrial y la colonia obrera de la Fábrica de Explosivos de Lugones*, Proyecto de Investigación del Tercer Ciclo, Dpº H.ª del Arte, Universidad de Oviedo, inédito. ÁLVAREZ QUINTANA, C. (1986): "Casa y carbón. La vivienda minera en la cuenca del Caudal 1880-1936", *Liño*, n.º 6, Oviedo, Dpº H.ª del Arte, pp. 83-99; (1991): "Nacimiento y evolución de la casa de empresa en la Fábrica Nacional de Armas de Trubia (1794-1936)", *Liño*, n.º 10, pp. 125-150; (1993): "El pueblo-industria de Trubia (Asturias) y la Fábrica Nacional", *Actas VIII CEHA*, Cáceres, pp. 933-938; (1995): "Sobre el modelo puro de poblado industrial y las contaminaciones urbanas", *Actas VIII Congreso Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial*, Madrid, CEHOPU, pp. 19-24; (1998): "El poblado de Bustiello 1890-1925. Un monumento de la arqueología industrial que vincula Asturias con Cataluña", *Actas XI CEHA*, Valencia, 1996, pp. 275-281; (1997): "Solvay & Cie (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. II. El poblado obrero (la cité ouvrière)", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 150, Oviedo, pp. 187-231.

¹⁵ En torno a las fábricas y otras arquitecturas industriales en Asturias, consúltense: ÁLVAREZ ARANGO, I. (1987): "La azucarera de Pravia", *Astura*, n.º 6, Oviedo, pp. 70-73. TORAL ALONSO, E. (1992), *Arquitectura industrial asturiana. Formas y modelos*. Tesis Doctoral, Dpº H.ª del Arte, Universidad de Oviedo, inédita. FERNÁNDEZ CAICOYA, C.: "Arquitectura industrial", *Cota Cero*, n.º 5-6, Oviedo, pp. 77-89. FLORES SUÁREZ, J. M. (1995): *Un fer-*

rocarril hacia el Oriente. Ferrocarriles Económicos de Asturias. Estudio histórico y arquitectónico. Trabajo de Investigación del Tercer Ciclo, Dpº H.ª del Arte, Universidad de Oviedo, inédito. SUÁREZ MENÉNDEZ, R. (1993): *Fábrica de Trubia 1794-1987. Historia y producción artística*, Candás. VV.AA. (1992): *Abaco*, n.º 1, segunda época, monográfico de la revista dedicado a la *Arqueología Industrial*, Oviedo. VV.AA. (1996): *Abaco*, n.º 8, segunda época, monográfico de la revista dedicado al *Patrimonio Industrial*. Museos y su contribución al desarrollo local, Oviedo. ÁLVAREZ QUINTANA, C. (1990): "El nacimiento de la nave industrial como tipología arquitectónica. El caso del Taller de Artillería de la Fábrica Nacional de Armas de Trubia", *Actas I Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública*, Sevilla; (1993): "Arquitectura industrial en la Fábrica de Armas de Trubia. Naves y espacios de trabajo (1794-1936)", *Boletín Instituto Estudios Asturianos*, n.º 141, Oviedo, pp. 49-110; (1997): "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. I. Las minas", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 149, pp. 83-126.

máxima incubada durante la Ilustración, que encumbra la categoría de progreso legándola a la posteridad. En cambio, el conservacionismo patrimonial moderno, actualmente en un proceso acelerado de consolidación tras los Pirineos, entiende el progreso como la cultura generada y revivida a partir de la preservación de los vestigios materiales del pasado.

Si todas estas razones (estéticas e históricas) no sensibilizan en favor de la protección de nuestra arquitectura maquinista, es porque las sociedades posindustriales, y en concreto la asturiana, amparadas en el pretexto del desarrollo, funcionan como alimañas que devoran presas pacíficas; como sociedades depredadoras de su propia riqueza cultural.

II.3. Valor sentimental y señas de identidad de una colectividad históricamente industrial y actualmente en proceso de reconversión.

Hasta aquí se han barajado argumentos de valor, defensa y preservación de naturaleza estético-artísticos e históricos, pero a la postre genéricos, universales. Resta, pues, contemporizar esta apología, revisarla a luz de la situación socio-económica por la que están discutiendo actualmente esas áreas donde está radicado el patrimonio maquinista en cuestión. La crisis y clausura irreversible de la gran industria tradicional asturiana (minería y siderurgia), y con ella la depresión del panorama industrial general, reducido a pequeños establecimientos y contadas firmas de tamaño medio¹⁶, suman cualidades añadidas a las construcciones industriales.

El valor de legado material del pasado, garantía de memoria histórica, se acentúa al ser irreversible la situación económica que lo generó. Si estos ramos industriales y su incuestionable envergadura no van a retornar, que permanezca, al menos, una parte antológica de su ente físico e imagen, para no amputar parte de las ramas del árbol genealógico construido por esta colectividad durante el último siglo medio. Un pueblo que traumáticamente deja de ser lo que fue durante ciento

cincuenta años, debe poner todo el celo en conservar la corporeidad de lo perdido, la única realidad con posibilidad de permanecer. Sin los objetos industriales que definieron el hábitat del pasado durante más seis generaciones, lo mismo que sin los muebles que ocuparon una casa docenas de años, surge la alteración psicológica del vacío y la pérdida de identidad. Si la idiosincrasia de esta comunidad fue industrial, su clausura acentuará las lesiones que ya padece desde otros frentes inherentes a la desindustrialización. Una especificidad o personalidad ya amputada en lo laboral, económico y personal, debe rebelarse a la desposesión de lo material y ambiental. Minados el espíritu reivindicativo, solidario, fuerte y luchador de que siempre hicieron gala estas comunidades industriales asturianas, la conversión en perecederos de sus hitos materiales, acentuaría la pérdida irreparable de un talante cultural particular. Y a la inversa, lo mismo que su conservación de los bienes materiales dispone de capacidad potencial para simular una realidad ya inexistente, pero sobre todo para generar emblemas que mantengan viva la identidad como un rescoldo no extinguido con la caída del orden económico, pues el pasado, a fin de cuentas, siempre fue y continúa siendo la fuente de lo propio, de la esencia común de los pueblos.

III. HISTORIACIÓN, PROTECCIÓN Y REUTILIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL FUERA DE USO

Defendidos por qué y para qué proteger, queda pendiente el cómo (tanto los procedimientos como la utilidad infundida a lo conservado), competencia ésta de la Administración y de determinadas empresas que tienen con Asturias un compromiso ineludible con esta cuestión.

III.1. Historiación.

Preservar bienes culturales lleva implícito **valorar, estimar** por parte de una sociedad. Sólo lo que se conoce se ama, y sentir afecto es indisoluble de conocer, comprender. El aprecio por la arquitectura industrial es, en nuestra comunidad, más sentido por historiadores y geógrafos que por nuestro colectivo de historiadores del arte, pese a ser éste el que más ha

¹⁶ Asturias soportó el 70% del recorte de la minería nacional durante los últimos diez años. Y ha perdido, sólo en 1997, 12.000 empleos, prácticamente todos dependientes de los dos pilares de nuestra industria, la minería y la siderurgia directamente, o puestos de trabajo inducidos por ambas.

publicado hasta el momento sobre la materia (véanse, sobre lo estudiado hasta el momento en Asturias, notas 14 y 15). Y esa sensibilidad afectiva y conservacionista se detecta también entre la clase trabajadora de las zonas industriales, y en absoluto entre las clases media y alta (precisamente los principales beneficiarios de la industrialización) de las zonas urbanas (máxima en la capital) o industriales. Por tanto, la conciencia del valor de la arquitectura industrial, inherente a las actuaciones consustanciales de la Administración competente en temas de Patrimonio, pasa ineludiblemente por hacerla extensible al grueso de la sociedad asturiana.

Aprovechando la existencia de universitarios sensibles hacia el legado industrial, la protección que debe reclamarse urgentemente para lo conservado y la reivindicación de ninguna demolición más, implica en esencia el cumplimiento de los siguientes puntos. **Historiar la arquitectura industrial.** La investigación universitaria crea nuevo conocimiento, en una primera fase especializado, pero en posteriores ciclos reconvertido en conocimiento divulgativo a través de los medios de difusión de masas. En Asturias han estudiado las construcciones industriales dos técnicos de la arquitectura (Caicoya y Pereira), a título de reseñistas. Dentro de la Universidad, apenas poco más que tres geógrafos (Alvargonzález, Tomé y Diego), en trabajos aislados, si bien este mismo colectivo dirigió el Inventario del Patrimonio Industrial para la Consejería de Cultura (hacia 1986-88). Por su parte, en el Departamento de Historia del Arte, desde 1986, se ha mantenido una actividad constante y en aumento en la materia: se ha leído una tesis doctoral, encontrándose otras dos en curso; se han juzgado tres Proyectos de Investigación del Tercer Ciclo y otro más en vísperas de evaluarse. Se ha impartido por dos ediciones un curso de doctorado sobre el tema, de los que han salido los doctorandos indicados, excepto una. También se han dictado conferencias y visitas guiadas (véase nota 19). Y se ha contado con la presencia de historiadores del arte locales en congresos específicos, alcanzándose hoy un número no desdeñable de publicacio-

nes sobre el tema, que nos ha valido aparecer en las novedades bibliográficas sobre patrimonio industrial¹⁷ como una grupo claramente implicado en la materia y titular de una aportación estimable en investigación.

III.2. Conservación y nuevos usos.

Reiterando la tesis de que conocer es querer, y ello induce a proteger, al margen de la creación de conocimiento especializado en las universidades, debe de generarse:

1º Una conciencia preservacionista en torno a la arquitectura industrial, que debe difundirse, a nivel divulgativo, entre la sociedad de base. En primer término desde la enseñanza no universitaria, donde ya se han efectuado cursos orientados a profesores¹⁸, y experiencias con alumnos. Pero siempre de una manera aislada, y por iniciativa de personas, como todos los implicados en esta materia, vinculados al medio industrial asturiano. En segundo grado, la difusión entre universitarios, materializada en varios Cursos de Verano de la Universidad de Oviedo, precisamente celebrados en la comarca minera del Caudal¹⁹. Pero lo verdaderamente efectivo (tercera instancia) sería intensificar la acción en la educación no superior, y especialmente entre la sociedad en general, a través de mecanismos que algún organismo existente o por constituir debiera diseñar (mancomunidades, HUNOSA-diversificación, Consejería de Cultura, ayuntamientos, medios de comunicación, etcétera)²⁰. En este sentido, lo efectuado o en curso no se corresponde con la envergadura de nuestras aspiraciones.

2º Pese a las deficiencias o absentismo en

¹⁸ Sirva como ejemplo el curso *La enseñanza de la Arqueología Industrial en la ESO*, organizado por el Centro de Profesores de Oviedo, de la Dirección Provincial de Asturias del Ministerio de Educación y Ciencia, 11 enero-10 febrero de 1994.

¹⁹ *Los vestigios de la industria. Patrimonio y Arqueología*, Curso de Verano del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo y Ayuntamiento de Mieres, 6-10 de julio de 1992. *Poblamiento y vivienda obrera en las comarcas mineras*, Curso de Verano del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo, 18-22 de septiembre de 1995.

²⁰ La Asociación Nacional del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública, que aglutinaba y difundía todas las iniciativas del país, se escindió en comunidades en 1992, cuando algunas exigieron su autonomía, caso de Asturias. Ello perjudicó seriamente a los investigadores asturianos, pues no existe, de hecho, asociación local, y las conexiones con las del resto del país, que aquella debería encauzar, se han roto.

¹⁷ SOBRINO SIMAL, J. (1996): *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, pp. 101.

su proceder, **debe exigirse responsabilidades, como ocurre en Europa, a las instituciones implicadas en la conservación de su patrimonio industrial.** En nuestro caso, además de a las instancias de la Administración con competencia en la materia, a empresas estatales, como HUNOSA y la antigua CSI, debe erigérseles en los primeros agentes comprometidos, lo que se cumple a mínimos en la primera y se omite en la segunda. Hunosa, por ser la actual titular del grueso del patrimonio histórico-industrial minero que heredó al constituirse en los años sesenta; por encontrarse, además, en un proceso de diversificación en el que cabe la salvaguarda, restauración y reutilización de los vestigios en pie, convirtiéndolos en monumentos o ecomuseos que se inserten en la oferta cultural (véase nota 23) de una región encaminada a especializarse en el sector servicios; y sobre todo, porque maneja fondos compensatorios de la CE en montantes muy estimables, parte de cuyas partidas deberían obligatoriamente dirigirse a la *preservación del patrimonio industrial histórico*, más que a actuaciones de relumbrón aisladas, como el ya fundado Museo de la Minería. Por contra, dicha empresa procede a derribos sistemáticos, lo que unido a su desinterés en la preservación a gran escala, la convierte en una institución engañosa en su apariencia de defensa del legado histórico-industrial con, por ejemplo, el proyecto de creación del archivo de la minería, su participación en el museo indicado, o practicando el maquillaje de fachadas de algunos edificios de valor artístico (oficinas de la antigua Hullera Española en Ujo).

La antigua ENSIDESA, porque en la planta de Avilés nunca solicitó informe técnico sobre el interés histórico de las primitivas instalaciones, hoy activos ociosos, que enajenará en breve como suelo urbano. Y porque, igualmente, la comarca recibe fondos compensatorios que en parte deberían orientarse a catalogar y peritar el valor de lo demolible de forma inminente.

Y otras dos empresas estatales, RENFE Y FEVE, porque su actitud repele y obstaculiza cualquier noticia de historiación del patrimonio arquitectónico, que de hecho está siendo sistemáticamente investigado dentro de la Universidad de Oviedo. Ello por entrañar una amenaza a su política actual de derribos,

orientados a aminorar costes de mantenimiento y enajenaciones generadoras de sustanciosos beneficios urbanísticos.

3º Las administraciones, en cuanto responsables directas y por antonomasia en el patrimonio cultural, dada su condición de realidad pública, deben implicarse en la medida que les corresponde, sin escudarse en restricciones presupuestarias, lo que a la postre no son otra cosa que posiciones políticas. Por un lado la Consejería de Cultura, Servicio de Patrimonio, que parece haberse limitado en nuestra materia, únicamente, a financiar un Inventario del Patrimonio Industrial, confeccionado entre 1986-88; por cierto incompleto, al ausentarse monumentos de la talla del complejo de Trubia y la memoria que corona este tipo de documento básico y de partida, de por naturaleza un medio o herramienta primaria, no un fin en si mismo, como parece haberse convertido en este caso. La inventariación de bienes culturales constituye el documento básico y el procedimiento que desencadena el proceso de declaración monumental. Se remiten los inventarios a los Ayuntamientos (o a la inversa, éstos los solicitan) a propósito de la redacción de los Planes Urbanos, para que, *opcionalmente*, el arquitecto titular del Plan incluya los edificios seleccionados por la Consejería de Cultura en las Normas de Planeamiento. Pero el proceso decisivo para la protección de inmuebles pasa por la declaración de un edificio como de Bien de Interés Cultural (BIC)²¹, permaneciendo, por tanto con un tratamiento patrimonial meramente testimonial, operativamente casi nulo, y lo que es más grave, absolutamente desprotegido y minusvalorado respecto a los otros dos inventarios que obran en el Servicio de Patri-

²¹ Parece ser que la excepción fue la rehabilitada nave de Maribona en Avilés (Fig. 5).

²² Un tercer inventario, el de Bienes Muebles, financiado desde Madrid y en desarrollo desde hace unos diez años, parece contar con duplicado en la Consejería de Cultura del Principado.

monio: el arqueológico y el arquitectónico²²; éste, para mayor desigualdad, objeto actualmente de revisión. Precisamente otro testimonio de este desamparo por parte del Servicio de Patrimonio del Principado lo constituye el desinterés por la revisión del Inventario Industrial, tanto para incorporar repertorios de los años del primer franquismo, que se imponen dada la distancia cronológica, la celeridad con que discurre la Historia y las amenazas inminentes de ruina que pesa sobre algunos, como para corregir sustanciales errores que figuran en el primitivo inventario. Y, sobre todo, la más doliente prueba de este desinterés de la Administración Autonómica apunta hacia las constantes actas de defunción de docenas de construcciones industriales que han desaparecido desde que se confeccionó el Inventario hasta la actualidad, coincidiendo con la ejecución del Plan de Urbanismo de Gijón, Nuevo Langreo, y en general la muerte súbita de la minería, cuyos activos ociosos urge liquidar. Ante este estado de cosas, cabe preguntarse ¿para qué se encargó el Inventario del Patrimonio Industrial, que permanece ivernando? ¿Para qué el sustancial gasto que entrañó? ¿Tuvieron las Consejerías de Cultura, de los dos partidos que las ocuparon, realmente algún interés por este patrimonio? Que el gobierno más antiguo haya encargado el Inventario poco dice, pues congeló toda acción posterior en torno a él. El gobierno actual queda claro que menos, pues sin aportar nada, además, bajo su mandato toleró impasible la proliferación de pérdidas de bienes.

Sin las facultades de esta entidad, el Servicio de Patrimonio de la Consejería de Cultura, para incoar expedientes de patrimonio, declarar BIC, aplicar leyes protectoras y sancionar su incumplimiento; sin ejercer su obligación, la que le corresponde en primer lugar (frente a cualquier institución, empresa o persona física), en calidad de Administración responsable del patrimonio público y de todos. En fin, en su ausencia, el núcleo de la preservación del *corpus* constructivo industrial dependerá de la iniciativa privada, retraída y desinteresada por una materia como ésta, tan poco dotada, para el grueso de la sociedad, de atractivos visuales y monu-

mentalidad; o de una iniciativa privada, además, depauperada en una comunidad en declive económico como la nuestra, carente, como en País Vasco o Cataluña, de una conciencia histórico-industrial patrimonial. El Servicio de Patrimonio de la Consejería de Cultura, como también la iniciativa empresarial de antiguas sociedades industriales, estatales o particulares ya clausuradas debería aprender de las iniciativas conservacionistas, culturales y rentables que en este campo surgieron en los países más industrializados de Europa (Gran Bretaña, Bélgica, etcétera)²³ al cabo de la reconversión. Los mismos catalanes nos han dado recientemente²⁴ un testimonio en este sentido, al proponer la reflexión, el desarrollo y difusión de los Centros de Interpretación, que engloban bienes culturales, en este caso industriales, de naturaleza inmueble, inserta-

²³ En el Borinage belga, una magnífica fábrica de máquinas de vapor, activa desde comienzos del segundo tercio del siglo pasado, concebida como un conjunto de planta ovalada a partir de una secuencia de talleres en torno a un amplio patio central, es hoy un museo industrial y centro de investigación en la misma materia; véase WATELET, H. (1993): *Le Grand Hornu, joyau de la révolution industrielle et du Borinage*, Bruxelles. Pero más audaces y vanguardistas son las intervenciones de otro país, que como Bélgica y Asturias sufrieron con crudeza los efectos de la reconversión: caso de Gran Bretaña. En Halifax, Yorkshire, una gran nave de la gigantesca fábrica de alfombras Dean Clough, ya clausurada, fue adquirida por un empresario, rehabilitada sin ocultar su imagen industrial, sino al contrario evidenciándola como efecto de reclamo, y convertida en un centro funcionalmente mixto: un ala fue destinada a oficinas de alquiler (más tarde se haría lo mismo en Asturias), y otra, la intervención más original, incluso por convivir con los despachos, a Centro de Arte Moderno, provisto de biblioteca, salón de actos, salas de exposiciones, en la planta baja un gran espacio para montajes que requieren dimensiones especiales, y talleres que los artistas alquilan a módico precio para destinarlos a espacios de creación. Véase al respecto: WEBSTER, E. (1988): *Dean Clough and the Crossley Inheritance*, Halifax. Otro testimonio de referencia en la reutilización de la arquitectura industrial, lo aporta el Museo David Hockney, acondicionado en una nave de la industria Titus Salt, en Saltaire (Halifax, Reino Unido), localidad fundada *ex novo* por dicho empresario en forma de poblado industrial en torno a su fábrica. Véase en relación a ello STYLES, J. (1994): *Titus Salt and Saltaire. Industrie and Virtue*, Saltaire. La Tate Gallery de Londres abrió una sucursal en Liverpool dentro de un almacén rehabilitado de los *docs* del puerto. Y en los mismos *docs* del puerto de Londres, varios almacenes industriales fueron acondicionados como centros comerciales, galerías de arte y talleres de alquiler para artistas.

²⁴ Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya, *Jornadas sobre Centres de Interpretació d'Edificis Industrials*, Terrassa, junio 1998. Mesas de trabajo: Centros de Interpretación del Patrimonio Industrial, La interpretación del patrimonio industrial, técnico y minerológico, Centros de Interpretación como Herramienta Didáctica y de Difusión, o Centros de Interpretación Industrial, etcétera.

dos en el territorio. Son tratados como museos al aire libre y manejan técnicas museográficas similares a las propias de los bienes inmuebles cuyo destino tradicional es el museo. E interpretan (de ahí el término), esos bienes ante el visitante, especialmente ante ciclos constantes de visitas de estudiantes.

Los Ayuntamientos también tienen su deuda con la arquitectura industrial, desde el momento en que sus Planes de Ordenación Urbana cuentan con un capítulo de edificios protegibles, elaborado con conocimiento de los inventarios (incluido el industrial) que les ofrece el Servicio Regional de Patrimonio, pero que a la postre gozan de autonomía municipal para elaborar su propia antología de inmuebles protegibles²⁵. Por tanto, el tema aparece más escabroso todavía fuera de los municipios densamente industrializados, donde el asesoramiento sobre el valor de los inmuebles, ya de por sí deficitario, ignora por completo el interés de una fábrica de embutidos, único elemento industrial existente en el término, a no ser que su fachada tenga un acabado artístico. No resulta más alentadora la situación en los ayuntamientos mayores, como Gijón o Avilés, donde la falta de cultura en el patrimonio industrial, sumado al beneficio inherente al generoso suelo urbanizable que siempre libera una fábrica demolida y a los intereses espe-

culativos inmobiliarios, acaban por borrar el legado industrial como ocurrió en la villa de Jovellanos.

CONCLUSIONES

Sin la creación de una sensibilidad y cultura social en torno a la Arquitectura Industrial histórica, que nos corresponde crear a los investigadores, pero también a los enseñantes y a los medios de comunicación. Sin discriminar el patrimonio industrial respecto al arqueológico y arquitectónico. Si el Servicio de Patrimonio Autonómico no sale del letargo con este fragmento de nuestro patrimonio cultural, y abre un proceso de incoación de expedientes BIC ni diseña una política de utilidad para ellos a ofertar a la propiedad. Si las grandes empresas estatales no destinan partidas a la protección y nuevos usos de sus bienes obsoletos de interés cultural. Y lo que sería de desear, si todos estos agentes, incluido el historiador, no aúnan ni se coordinan, la primitiva arquitectura industrial asturiana quedará borrada del mapa, como ocurrió en etapas pretéritas (caso del siglo XIX) con grandes proporciones de inmuebles monumentales religiosos y civiles. En este caso debemos aceptar que asumimos una posición patrimonial propia del siglo XIX (demolición indiscriminada de lo viejo –salvo contadas excepciones– como signo de progreso), actitud involucionista, retrógrada y conservadora; y que nos incluimos dentro de las sociedades de subsistencia o en vías de desarrollo, donde la cultura patrimonial es un lujo mayúsculo.

²⁵ En Langreo, frente a los informes favorables a la conservación de Refracta por parte del Servicio Autonómico del Patrimonio, el Ayuntamiento acabó demoliendo la instalación fabril. No constituye más que un caso entre muchos.

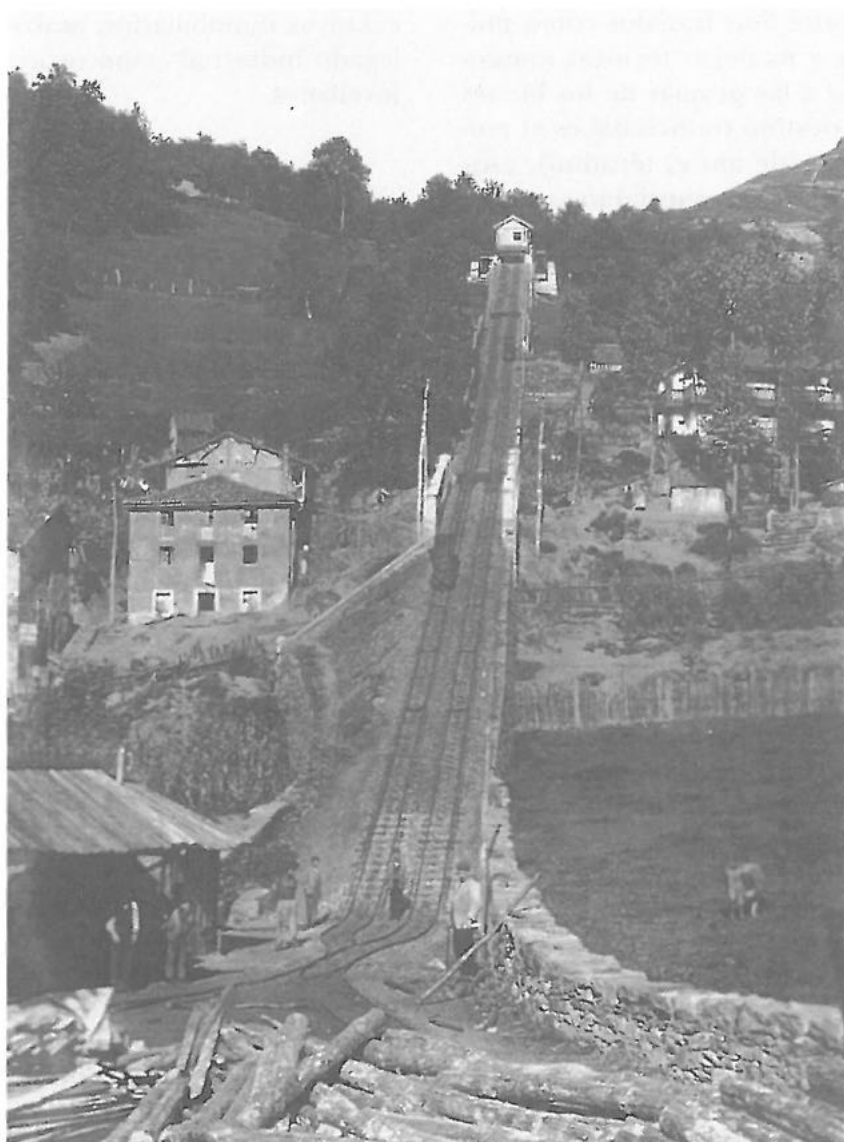


Fig. 1. Precarias y escasas construcciones de la primera minería vertical de la hulla en Asturias (arriba, caseta para bobina del plano inclinado; inferior izquierda, tendejón de tabla).

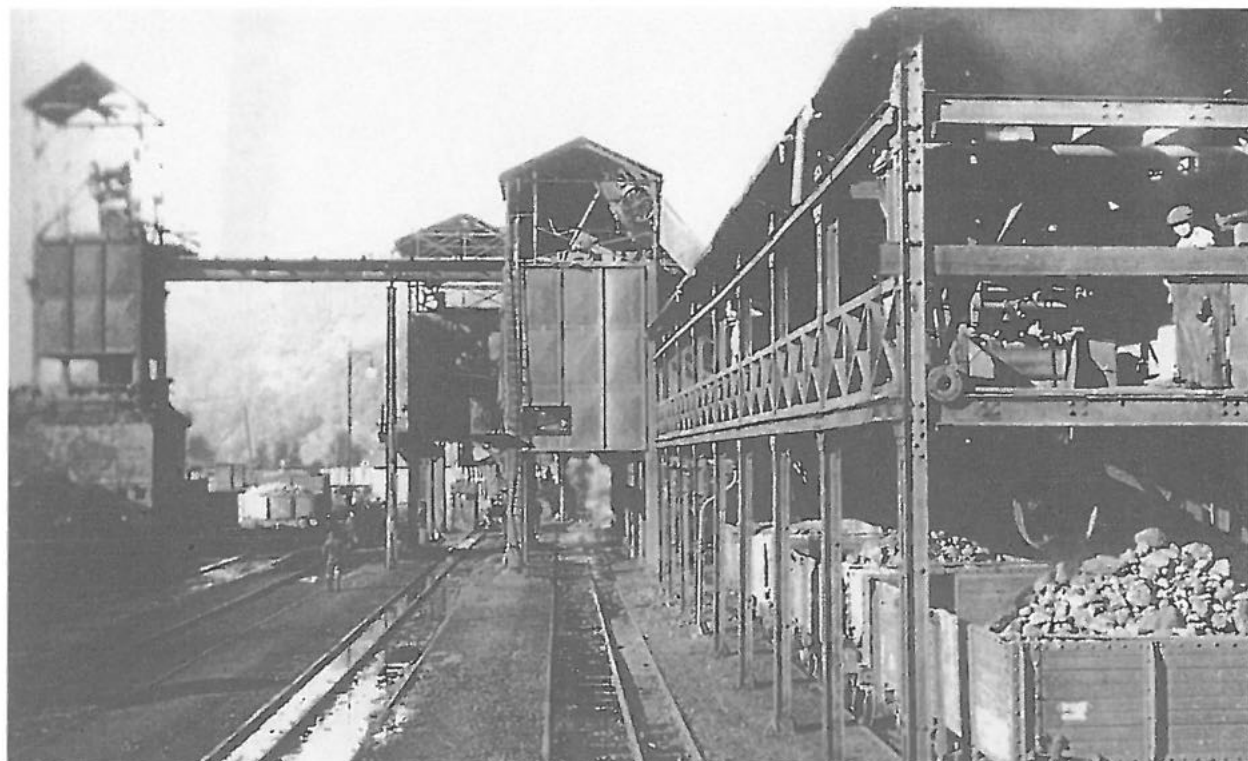


Fig. 2. Las fotografías de creación de Hilla y Bernard Becher se acercan a la arquitectura industrial en composiciones como ésta: blanco y negro, tomas frontales, objetivas, prescindiendo de toda afectación, para tratar el sujeto industrial en toda su franqueza y elementalidad.



Fig. 3. Pabellón de oficinas y acceso a la factoría (fachada a la vía pública) de la Fábrica de Armas de La Vega, Oviedo. Testimonio de adopción de estilo culto de una pieza del conjunto fabril, emancipándose de la estética maquinista.

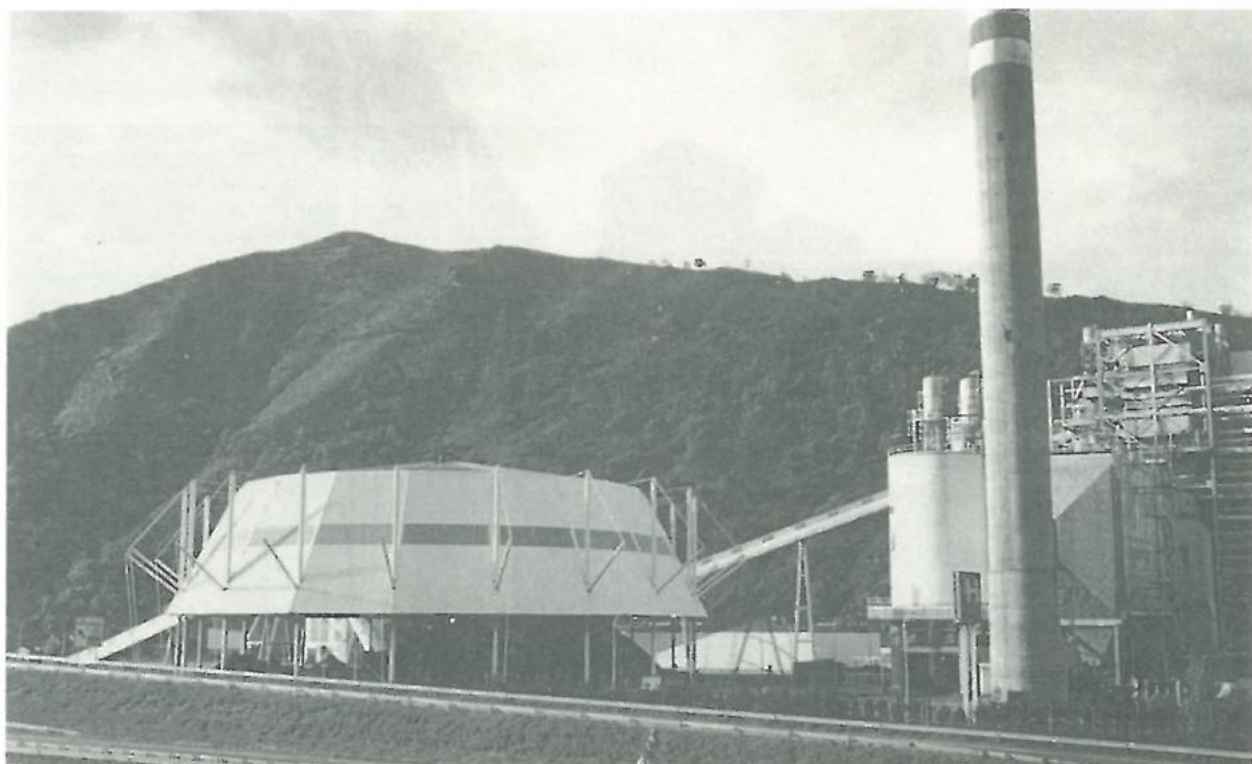
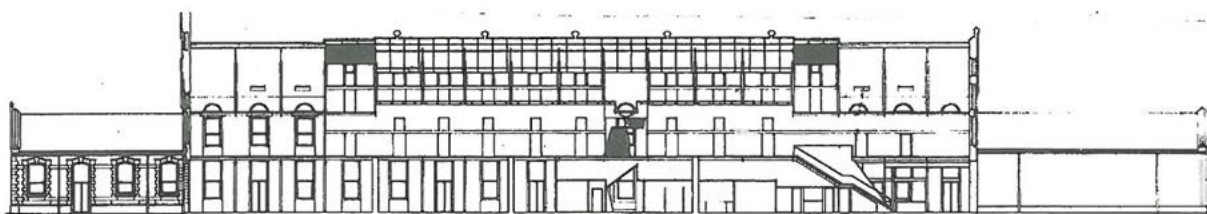


Fig. 4. Nueva Central Termo-eléctrica de La Pereda (Mieres). Las construcciones industriales, históricas y recientes, han manejado soluciones volumétricas de una originalidad sólo comparable con la arquitectura moderna más audaz.



Sección longitudinal.

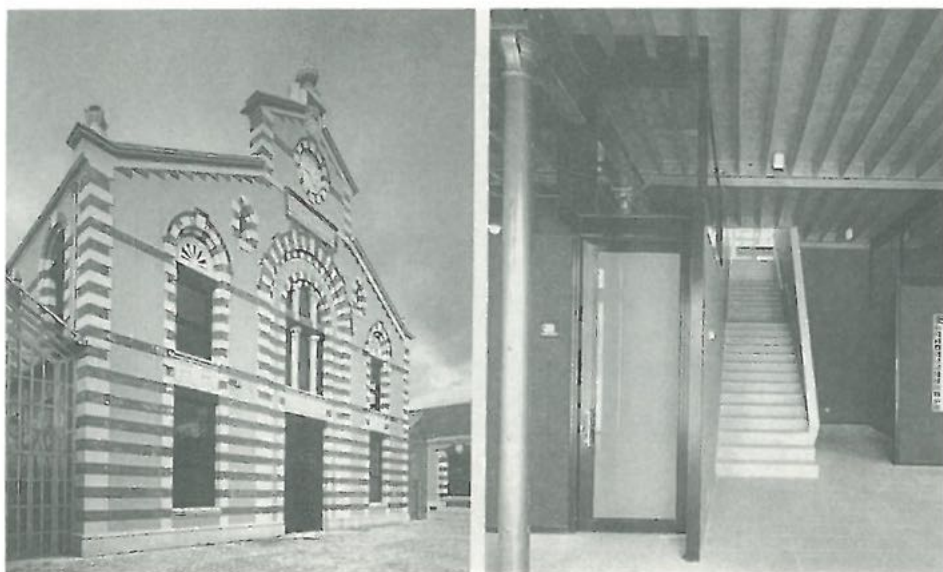


Fig. 5. Rehabilitación de Fábrica de Curtidos Maribona (Avilés), 1902, para centro de empresa (1994). Arquitectos Nanclares / Ruiz / González. Moriyón / Menéndez Molina. Primer premio Premios Asturias de Arquitectura, 1994.

*Consideraciones en torno a la necesidad de conservar y difundir el patrimonio.
Algunos casos concretos en Jaén*

ROSARIO ANGUITA HERRADOR
Universidad de Jaén

Desde el preciso momento en el que “el patrimonio es el recurso fundamental en el proceso de desarrollo individual o colectivo, y su reconocimiento es básico para valorarlo y utilizarlo correctamente”¹, hemos de hacer una reflexión en torno a la, desde nuestro punto de vista, abusiva desatención que caracteriza muchos aspectos patrimoniales que a menudo han quedado a la sombra de las grandes intervenciones arquitectónicas y de las artes figurativas. Paralelamente a todas éstas, hay siempre una serie de piezas artísticas que hay que tener en consideración por parte de historiadores y conservadores del patrimonio. Piezas que no deben ser menospreciadas por aspectos como los materiales, la función y uso, las dimensiones, o su pertenencia a determinado período artístico, sino estudiadas, catalogadas y, en definitiva, conservadas con los medios más adecuados. Esta tarea es una labor colectiva, en la que cada uno en su especialidad debe colaborar al máximo, puesto que “perdida la tradición, el individuo pierde sus señales de continuidad existencial, su identidad, su vida... La renuncia a la tradición, al propio pasado histórico y cultural, esclaviza a los pueblos, humilla a sus hombres, impide el progreso y la libertad... Garantizar el futuro del pro-

pio pasado cultural es tarea a la que todos estamos llamados. Si no se hace, y este patrimonio sigue sufriendo desatenciones, omisiones y pérdidas, la responsabilidad moral será de distinto grado, pero de todos, y mayor, de los que más competencia, posibilidades y cultura tengan”².

Sin embargo, se ha de reconocer que son pocos los especialistas en Historia del Arte que se dedican a la conservación del patrimonio histórico-artístico, siendo ésta una labor destinada sobre todo a los arquitectos y licenciados en Bellas Artes. Esto es un obstáculo que debemos intentar superar, puesto que en los estudios de Historia del Arte son muy necesarias las materias dedicadas al conocimiento; pero no sólo al de los procesos artísticos, de las formas de ejecución y elaboración de la obra de arte en sus más diversas facetas, sino que también se deben dar a conocer las técnicas que permiten, por un lado, la conservación y, por otro, la restauración del objeto. Estos conocimientos empíricos, unidos al de la elaboración material y a la justa valoración histórica y cultural, harán posible unas intervenciones adecuadas a cada una de las obras que se estudien de forma individual.

¹ *Plan General de Bienes Culturales de Andalucía. 1996-2000. Documento de Avance*. Enero 1997, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pág. 21.

² J. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “La conservación de los bienes culturales y la Ley 16/1985 de 25 de Junio del Patrimonio Histórico Español”, *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Tarragona, 1986.

La Ley del Patrimonio Histórico-Artístico de 1985, en su artículo 1.2., apunta que integran el patrimonio histórico español, los inmuebles y los objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan un valor artístico, histórico o antropológico. En este caso, a los historiadores del patrimonio artístico les corresponde la tarea de estudiar, catalogar o inventariar, los objetos y obras de arte inmuebles o muebles que se presentan como objetos materiales, realizados siguiendo una o varias técnicas artísticas y en cuya elaboración y fabricación también han intervenido otros factores como los históricos, culturales, sociales, económicos y, por supuesto, estéticos.

Debido a que "el objeto artístico es una imagen creada por las técnicas y procedimientos artísticos que se hace con la intención de comunicar algo: el mundo mental de la cultura que lo produce..." y que "este objeto se destruye cuando ya no sirve, o se conserva de forma privada (colección) o pública (museos)"³, hemos de añadir que ese es el punto de arranque del historiador del patrimonio artístico que, ante todo, debe intentar conseguir la conservación, por lo que hay que detener el proceso degradativo, para evitar, siempre que sea posible, la restauración. Hay un punto en el que muchos expertos están de acuerdo, y es el de la conservación antes de la intervención restauradora, pues aquella se supone mucho más fiel al primitivo origen de la obra que ésta última. Aún así, restaurar o conservar, pero ante todo evitar la degradación.

Todo objeto artístico, por estar realizado en un determinado soporte o con una determinada materia, es en mayor o menor grado, algo efímero y, por tanto, susceptible de ser deteriorado por múltiples causas, tanto humanas —como las guerras, el turismo masivo, la emigración o la contaminación—, como naturales, entre las que Fernández Arenas⁴ cita las

causas químicas (oxígeno, agua, polen, etc.), físicas (agua, humedad, luz, calor...) y biológicas (microorganismos, insectos, plantas...). A todas estas causas de degradación de los objetos, el mismo autor añade una completa lista de los medios de análisis sobre el estado de la obra de arte, realizados, por cierto, por especialistas en química, fotografía, o física: el "ojímetro", fotografía, lupa, microscopio, rayos ultravioleta, rayos infrarrojos, rayos X, rayos gamma, ultrasonido, estratigrafía, análisis químico o físico, cromatografía, Carbono 14 y activación neutrónica o dendrocronología.

Ante un objeto de arte se puede intervenir de una manera eficiente. De esta forma, seguimos la teoría de Ana María Macarrón Miguel⁵ de anteponer la conservación a la restauración, respetando todos los valores documentales, es decir, mantener en buen estado la materia por la que se canaliza la imagen, mantener la obra in situ, respetar la pátina —concebida como la sedimentación del tiempo sobre el objeto— y mantener también los añadidos históricos, siempre que no degraden ni física ni estéticamente el original.

El restaurador debe ser consciente de sus propias capacidades, a fin de no acometer intervenciones para las que no esté cualificado. De esta forma, debe emplear materiales homogéneos o compatibles con los originales, para evitar daños adicionales; tales materiales deben ser estables y reversibles, a fin de facilitar futuras intervenciones, y no se deben hacer "integraciones hipotéticas o por analogía, y que éstas sean fácilmente reconocibles, a fin de evitar confusiones miméticas y falsificaciones, pero sin romper la unidad de la obra"⁶.

En consecuencia, a la tarea de analizar la obra a través del medio más conveniente, y de efectuar un completo informe para acometer la labor de restauración, hay que añadir la intervención del historiador del patrimonio con una catalogación de la obra puesto que "una catalogación del patrimonio artístico y cultural, es el primer y más indispensable estudio que debe hacerse"⁷, ayudando así, entre otras

³ J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Barcelona, 1996, pág. 117.

⁴ *Ibid.*, págs. 139-149.

⁵ ANA M.ª MACARRÓN MIGUEL, *Historia de la Conservación y la Restauración*, Madrid, 1995, pág. 183.

⁶ *Ibid.*

⁷ J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Op. cit.*, pág. 108.

cosas, al reconocimiento de piezas sustraídas o deterioradas.

Una vez hechas estas reflexiones un tanto teóricas, de las que, por cierto, participa un amplio número de historiadores del arte y del patrimonio, vamos a centrarnos en el ámbito de las prácticas reales. Así, como investigadora activa de las obras de arte y, en consecuencia, resultado de la experiencia en este campo, he de apuntar que en el capítulo de la conservación (ya que la intervención restauradora debe ser una obra conjunta entre técnicos especializados e historiadores) se han de considerar entre otras cosas varios aspectos sobre los que se pretende llamar la atención en este momento, pues son determinantes a la hora de evaluar la situación en que se encuentran los objetos artísticos. Algunos de ellos influyen muy positivamente, pero otros son realmente nocivos y, en consecuencia, actúan en sentido negativo sobre los objetos. Entre todos quisiera destacar:

1) Cambio de las funciones y de la utilización de los objetos. En este sentido habría que apuntar que gracias a ello a veces existe un aceptable grado de conservación de los objetos ya que, si bien no son empleados en el cometido para el que se crearon, sí es verdad que se ha evitado a menudo su deterioro al ser utilizados con otras funciones y, por tanto, sometidos a un cuidado especial y muy diferente al que hubieran tenido en caso de no ser reutilizados. Por poner un ejemplo, bastaría citar un pie de altar que actualmente se encuentra como tal objeto en el presbiterio de la Santa Capilla de San Andrés, de Jaén (Fig. 1), y que anteriormente fue el sagrario de un antiguo retablo que a principios del siglo XX estuvo utilizándose con esa función sacramental en la iglesia parroquial de San Bartolomé, también en Jaén, hasta convertirse en el actual basamento del altar mayor. Este antiguo sagrario está realizado en madera dorada y policromada, y tiene forma de templete con dos columnas de fustes, decorados abajo y estriados arriba, que situadas en los laterales, sostienen el entablamento y un frontón curvo partido. La puerta situada en el centro del conjunto, va decorada con un relieve en el que aparece la escena de Cristo resucitado y recibido por Dios Padre y un grupo de ánge-

les. Posiblemente obra de principios del siglo XVII, es una buena muestra de una original manera de conservar y difundir el patrimonio histórico-artístico⁸.

2) Un aspecto que contribuye no sólo al deterioro de la pieza, sino también al hecho de vetar el acceso a ella por parte de los investigadores, es muy a menudo el desconocimiento del valor histórico, artístico y cultural de un objeto por parte de las personas encargadas de su custodia. No es raro el caso de la existencia de determinados objetos que, al no mantenerse debidamente limpios, son depositados en lugares tal vez inadecuados donde la forma de estar ubicados, la humedad, el excesivo calor, o la luz, entre otras cosas, hacen que cada vez vayan sufriendo este tipo de agresiones y, por tanto, deteriorándose aún más. De esa forma, no es la primera vez que un investigador rescata de un mal almacenamiento objetos de valor que posiblemente hayan sido menospreciados debido a su mal aspecto por sus mismos depositarios.

También puede ser que aún conociendo la importancia artística y cultural del objeto, por motivos de falta de espacio, estén guardados en no muy buenas condiciones, y expuestos así a todos los factores de deterioro antes vistos.

En esta situación se encuentran piezas de verdadera importancia, como un cáliz del siglo XVI, hecho en plata, sin marcas, y que se conserva en la iglesia parroquial de la Inmaculada de Huelma, formado por una base circular escalonada muy plana y con burilados geométricos, un astil poligonal con nudo formado por una parte central poligonal y unas formas agallonadas arriba y abajo, y un cuello de botella que soporta la copa acampanada y lisa⁹.

Asimismo se podría incluir en este punto una casulla, igualmente del siglo XVI, realizada en terciopelo y seda que se encuentra en la iglesia parroquial de Santiago el Mayor, de Jímena.

En las dos ocasiones se trata de sendas piezas de indudable valor histórico y artístico, pertenecientes a una época dorada de las ar-

⁸ R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén, 1996, pág. 153.

⁹ *Ibid.*, pág. 192.

tes, y por ello aún más valiosas, debido al escaso número de objetos que, participando de sus características estéticas y técnicas, y datadas en pleno Renacimiento, se conservan hoy día en la provincia de Jaén.

3) Otro caso diferente es el del simple deterioro; ya que, en algunas ocasiones, aún estando bien cuidados o situados en su lugar de origen, los objetos artísticos sufren una serie de agresiones que requieren una completa intervención técnica, si se pretende conservar su primitivo aspecto.

Debido principalmente a agresiones físicas surgidas a raíz de enfrentamientos bélicos, violentos choques sociales, etc..., muchas obras de arte han sido destruidas o mutiladas, conservando —cuando esto último sucede— un desalentador aspecto hoy día.

De esta forma, en la iglesia parroquial del Sagrario, en la ciudad de Jaén, nos llama la atención muy especialmente un relieve realizado en estuco a últimos del siglo XVIII por Miguel Verdiguier, situado sobre la puerta lateral derecha abierta al presbiterio (Fig. 2). Representa al Buen Pastor, enmarcado por una moldura ovalada, donde aparece la imagen de Jesucristo erguido (al que le falta parte de la cabeza) mientras a un lado hay dos personajes arrodillados y a otro, un grupo de ovejas, recortándose toda la escena en un fondo donde destaca un árbol. Es una buena muestra de cómo a causa de un material discreto y, sobre todo, blando, cualquier golpe o, tal vez, roce, puede llegar a mutilar una pieza.

No solamente en el arte monumental acaecen estos actos, también en los objetos muebles es muy normal la destrucción de valiosas piezas. Existe una custodia de plata realizada en el año 1824 en Córdoba y depositada en la iglesia parroquial de la Asunción, de Rus, conservada con todo esmero y cuidado, pero, eso sí, dividida en varias piezas a causa posiblemente de una muy rotunda agresión física (Figs. 3 y 4). Se trata de una preciosa pieza de características neoclásicas y elegante aspecto imposible de utilizar pues su recomposición consistiría ante todo en añadirle diferentes partes, hoy totalmente desaparecidas¹⁰.

Algo muy parecido ocurre con un interesante lienzo anónimo de los siglos XVII o XVIII, conservado, en este caso, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Cabeza, de Huesa (Fig. 5). En él se representa a San Ramón Nonato, ataviado con los ornamentos litúrgicos y llevando en su mano derecha una custodia, mientras lo rodean un grupo de ángeles, a los que acompañan dos, en la parte inferior, con antorchas en la mano. Otro clarísimo ejemplo de cómo el paso del tiempo y las mismas agresiones ambientales, entre otras cosas, hacen muy difícil la conservación de determinadas obras de arte.

4) Por último, no se debería concluir esta intervención sin hacer una pública denuncia de un hecho que suele ser normal en algunos ámbitos y que dificulta muy especialmente la labor de los investigadores y de los historiadores. Se trata de la imposibilidad que a veces existe para acceder a las piezas originales y, en consecuencia, para poder estudiarlas correctamente, debido quizá a un desmesurado celo por parte de sus depositarios y guardianes, lo que entorpece en gran manera el trabajo del investigador, y, por lo tanto, dificulta enormemente la labor de recuperación y conservación del patrimonio histórico-artístico.

Concluyendo, esa tarea de conservar el patrimonio pasa por muy diferentes fases y participa de muy diferentes aspectos que hay que tener en cuenta. No se trata sólo de conservar sin más, pues hay factores que influyen de forma positiva a veces, como cuando un objeto cambia de función pero sigue estando cuidado. Sin embargo, son más los aspectos negativos, entre ellos el desconocimiento de la importancia artística y del valor real del objeto, el mal almacenamiento, y el deterioro progresivo, a lo que hay que añadir el excesivo rigor a la hora de custodiar las obras, que muchas veces imposibilita el acceso por parte del investigador al objeto de su estudio. De esta manera, apuntamos también que “el tiempo envejece, pero no destruye las materias: es el mal ambiente quien deteriora los objetos. El envejecimiento es parte de una obra cultural e histórica y debe conservarse; el deterioro debe evitarse”¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 230.

¹¹ J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Op. cit.*, pág. 150.



Fig. 1. Pie de altar. Santa Capilla de San Andrés. Jaén.



Fig. 2. Buen Pastor. Iglesia Parroquial del Sagrario. Jaén.

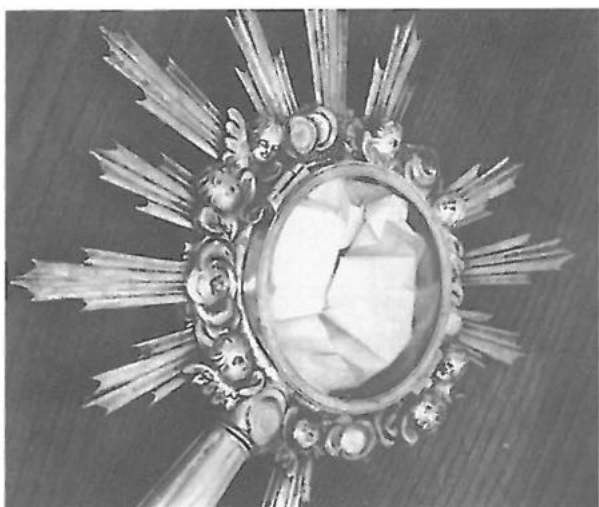


Fig. 3. Custodia. Iglesia Parroquial de la Asunción. Rus (Jaén).



Fig. 4. Custodia. Iglesia Parroquial de la Asunción. Rus (Jaén).



Fig. 5. San Ramón Nonato. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Cabeza. Huesa (Jaén).

Historia del Arte y ciudad: reflexiones sobre la intervención en los cascos urbanos

M.^a DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES

*Universidad Nacional de Educación a Distancia,
Departamento de Historia del Arte*

Los últimos años han sido para España un momento de enorme actividad en política urbanística. Tanto las máximas instancias del Estado, como las autonomías y las corporaciones locales, han puesto el acento en la mejora, regularización, restauración y propuesta de ensanche de los cascos urbanos; tareas todas que se han ido reflejando en los Planes Generales y Especiales para las poblaciones, redactados con mayor o menor fortuna, pero siempre con el afán de hacer frente a los retos de renovación que las ciudades plantean y de consolidación y conservación de sus cascos históricos.

Funcionarios, políticos, arquitectos, urbanistas y arqueólogos, junto con profesionales diversos, han contribuido con sus iniciativas a la hora de emprender los proyectos de reforma e incluso de nuevos trazados que, en ocasiones, producen alteraciones notables en las poblaciones. Todos ellos, desde sus respectivos campos de actuación, han aportado ideas y parecen facultados para dictaminar sobre lo adecuado de las obras que afectan a la trama urbana de nuestras ciudades.

Por contra, los Historiadores del Arte se han ido marginando en la tarea de construir día a día la ciudad. Con una actitud próxima al "diletantismo", han participado de forma individual, como el aficionado a la historia que gusta de opinar sobre aquellos restos del pasado que le gustaría coleccionar, pero sobre

los que no parece tener una opinión científica o empírica, y consecuentemente sus observaciones carecen de repercusión o de auditorio.

Como una manera de hacer frente a esta situación, mi intervención está encaminada a tratar de definir una postura activa frente a los retos que el escenario urbano va planteando, desafíos que los Historiadores del Arte no deben acometer de forma individual sino como un colectivo profesional que puede aportar nivel científico, experiencia y sentido ético a los temas en debate, alejados de intereses diversos.

Cuando nos referimos a la ciudad, queremos definir el escenario en el que los historiadores del arte deben volcar su interés, legitimados por la idea ya clásica, muy bien configurada por Giulio Carlo Argan, de que la ciudad es el arte mismo¹. Ese planteamiento expresado con anterioridad por Lewis Mumford, incide en el concepto de ciudad como el resultado de una concepción cultural determinada, como suma de los valores e ideales de la sociedad que la construye. Ha nacido, se ha desarrollado e incluso ha decaído en función del destino de la sociedad que la crea y alberga. Los historiadores del arte son, tal como dijo Argan, historiadores de la ciudad, una institución que contiene todos los objetos artísticos, desde su mismo planteamiento teórico, una obra de arte más.

¹ G. C. ARGAN: *Historia del Arte como historia de la ciudad*. Ed. Laia, Barcelona, 1984, pág. 73.

Por todo ello, parece inevitable la necesidad de intervenir en las decisiones que competen al futuro desarrollo de nuestras ciudades y no exclusivamente en aquellas cuestiones que tienen que ver con la protección de los cascos históricos, tradicionalmente considerados como monumentos a custodiar; el patrimonio de las ciudades no es solamente un documento histórico, sino que comprende muchos otros elementos susceptibles de ser conservados como patrimonio urbano y que contribuyen al bienestar de sus habitantes, fin último de cualquier concentración urbana, ratificado por la Constitución Española ya desde su preámbulo.

La contribución de los historiadores del arte debe empezar desde la base con alegaciones a los Planes Generales o Especiales, aquellos que definen lo que va a ser la ciudad en el futuro. Arquitectos y urbanistas planifican con criterios puntuales, basándose en aspectos como el tránsito, la necesidad de viviendas, la distribución de espacios verdes o incluso los intereses de los promotores del mercado de suelo. Por contra los historiadores deben implicarse aportando ideas más amplias que colaboren en lograr una mayor calidad de vida, un futuro más alagüeño para la población. Los planes generales son instrumentos de primera mano que van a configurar un nuevo modelo de ciudad; el problema está en poder llegar a definir qué tipo de ciudad deseamos. Parece claro que deben tener primacía aspectos como la defensa de los valores históricos, monumentales y ambientales; aspectos éstos que no siempre coinciden con la mejora de las condiciones residenciales, con el riesgo de que aparezcan una serie de problemas en los diferentes ámbitos².

También sería fundamental analizar si se desea una ciudad centralizada en servicios y equipamientos con zonas residenciales alrededor o una población unitaria que distribuya equitativamente residencia y servicios. Con la experiencia existente parece más lógico optar por una solución intermedia que evite las macrociudades que tienden a macizar el territo-

rio y añadir considerables problemas de infraestructura. Todos estos puntos de vista pueden alegarse a los planes con un planteamiento científico que complete el proyecto inicial.

Pero las ciudades son, además de instituciones en continua evolución, organismos en los que coexisten restos de diferentes épocas, vestigios del pasado que, evidentemente, hay que conservar y transmitir a la posteridad como necesaria herencia cultural. La relación entre la ciudad antigua y la ciudad moderna es también un campo de actuación para los historiadores del arte, que se enfrentan a la obligación de mantener los restos del pasado, no con una postura conservacionista inamovible, sino equilibrándola con las necesidades de una ciudad moderna adecuada a los requerimientos de sus habitantes. Pero hay que hacer una reflexión sobre el modelo de ciudad que nos hemos encontrado, mayoritariamente una ciudad decimonónica, un modelo en el que los monumentos históricos están ya individualizados en los cascos antiguos, rodeados de barrios surgidos de los necesarios ensanches del siglo XIX y bordeados de zonas propias del desarrollismo posterior a la guerra civil.

Es precisa la protección de nuestro patrimonio urbano para no perder los valores a los que sólo podemos acceder de este modo, tal como Benevolo plantea³. Sólo en los centros históricos podemos aún identificarnos con el ambiente y la memoria colectiva que la vida en la periferia nos ha ido arrebatando. Pero esta abstracción de ciudad familiar y próxima no está sustentada sólo en edificios representativos sino también en ese caserío indefinido que suele encontrarse en condiciones penosas de conservación y al que raramente van dirigidas las políticas de conservación y que se ve afectado por los planes de reforma.

La Ley de Patrimonio Histórico Español (16/1985, 25 de Junio) actualizó y especificó los bienes culturales susceptibles de ser protegidos; entre las diferentes categorías del "patrimonio histórico, cultural y artístico" (Art. 46), estaban incluidos los centros históricos de las ciudades, aquellos que daban testimonio de la cultura de la población y de su

² M. CESARI: *El espacio colectivo de la ciudad*. Oikos-Tau, Barcelona, 1990, pág. 37. Cesari plantea este concepto de ciudad como un modelo muy extendido en los años 80.

³ L. BENEVOLO: *La ciudad europea*. Crítica, Barcelona, 1993, págs. 3 y 4.

utilización a través del tiempo. El traspaso de competencias a las Comunidades Autónomas ha dado lugar a la aparición de Reales Decretos de transferencia para cada comunidad, donde se señala la obligación por parte de los municipios de elaborar los Planes Especiales de Protección de sus conjuntos urbanos⁴.

La necesidad de preservar los trazados urbanos de nuestras ciudades, tal como la legislación ratifica, es algo que nadie parece poner en duda. El problema surge a la hora de definir los elementos que integran los cascos antiguos de las poblaciones, las estructuras que deben estar englobadas en los llamados conjuntos históricos a proteger, que no tienen por qué ser necesariamente monumentales; el artículo 20 de la Ley de Patrimonio Histórico preveía que estuvieran contemplados en los Planes Especiales de Protección sobre los cuales los Ayuntamientos tienen las competencias de gestión.

Para que exista un conocimiento preciso del patrimonio existente y poder proceder a su protección, es preciso que previamente se haga una investigación correcta que dé a conocer el objeto a defender, sobre todo cuando se trata de elementos hasta hace poco ignorados como la "arqueología industrial", la "arquitectura popular" y las edificaciones eclécticas del siglo XIX⁵, esas en las que desarrollamos mayoritariamente nuestra vida y que son la parcela más susceptible de ser alterada.

La "arqueología industrial" es otra de las parcelas hasta hace poco olvidadas en el patrimonio que es necesario proteger. Los restos arquitectónicos de la revolución industrial han sufrido graves modificaciones e incluso han ido desapareciendo superados por los avances de la renovación de la industria. Pero hoy nadie parece dudar de la necesidad de conservar una buena parte de esos restos que configuran los paisajes urbanos o periurbanos

de nuestras ciudades, carentes de sentido y obsoletos desde el punto de vista técnico, pero que están comprendidos en nuestra memoria histórica, como imágenes de una ciudad ya superada⁶. Sólo desde un correcto conocimiento de nuestro patrimonio puede ejercerse una eficaz protección.

Pero hay un factor esencial para la conservación de un conjunto urbano y es la existencia de una opinión mayoritaria que abogue por su tutela y restauración. Si no existe la idea de que merece la pena invertir en conservar lo conservable, difícilmente un monumento puede subsistir. El crear este estado de opinión es una de las misiones de los historiadores del arte.

Ante un hecho reciente como ha sido la destrucción del subsuelo de la Plaza de Oriente de Madrid para enterrar la calle Bailén y construir un aparcamiento subterráneo frente al Teatro Real, todos los resortes han fallado y por supuesto la obra se ha realizado con la marginación de historiadores y críticos al proyecto. A pesar de los informes adversos emitidos por el Patrimonio Nacional, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Colegio de Arquitectos y las asociaciones vecinales, la obra se ha llevado a cabo con los parabienes de buen número de ciudadanos que han considerado que no merecía la pena conservar lo existente bajo el subsuelo de la plaza por su escaso valor, aunque en ella estuviera todo el entorno urbano del Alcázar de los Austrias y los restos de la muralla y Almudaina medievales (Fig. 1).

Tan sólo un grupo de profesionales asociados en el llamado Club de Debates Urbanos⁷ puso sobre la mesa una serie de propuestas alternativas a la excavación de la plaza, animados por la idea de luchar contra la creciente

⁴ M.^a del Rosario ALONSO IBÁÑEZ: *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*. Civitas y Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992, pág. 71. Expone todos los pormenores relativos a la legislación aplicada a la protección de los cascos.

⁵ Francisco POL: "La recuperación de los centros históricos en España". *Arquitectura y urbanismo en las ciudades históricas*. Cuenca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y M.O.P.U., 1985, pág. 29. Incide sobre estas arquitecturas escasamente protegidas, por su desconocimiento y escasa valoración.

⁶ Respecto al patrimonio industrial y su consideración actual interesa consultar el artículo de José María BALLESTER: "El patrimonio industrial y técnico, memoria de Europa. Políticas y prácticas del Consejo de Europa" en *El Patrimonio de las Obras Públicas II, Revista del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, Barcelona, n.º 41, año 1997, págs. 4-9.

⁷ *La Plaza de Oriente: Una batalla útil*. Proyecto de reforma presentado por 262 autores al concurso promovido por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, Junio de 1994. Club de Debates Urbanos, Madrid, 1995. Este manifiesto recoge no sólo la historia del problema sino las soluciones alternativas a la destrucción del subsuelo.

degradación del espacio urbano. La solución del Club de Debates alertó acerca del impacto que la obra tendría sobre bienes escasamente protegidos, aunque entre ellos hubiera jardines históricos, restos arqueológicos de notable valor y buena parte de la estructura urbana del Madrid medieval, pero que el informe arqueológico no consideró relevante ni merecedora de conservación (Fig. 2).

Una vez realizada la obra con la satisfacción de las autoridades municipales que la han considerado la punta de lanza de su política urbana, el resultado es una pulcra escenografía que rompe la imagen tradicional de la plaza y la relación con el vecino Palacio Real. La plaza resultante muestra la vuelta hacia un cierto amaneramiento clásico que busca realzar el eje entre palacio y teatro, propio de espacios representativos, pero que ignora, en buena manera, el origen de plaza burguesa apartada del tránsito que latía en su proyecto inicial.

El Museo de la Ciudad de Madrid exhibe una mezquina exposición de la excavación de la Plaza de Oriente, que pone en evidencia el limitado punto de vista del estudio arqueológico y la ausencia de un análisis interdisciplinar suficiente que hubiera permitido un conocimiento más completo de los restos destruidos y de la configuración urbana histórica. Si la obra era inevitable, la reflexión que suscita es la de que hemos perdido una ocasión única para realizar una investigación en profundidad desde distintos campos que hubieran comprobado las diferentes teorías que existían sobre el origen de la plaza. En su lugar nos han quedado restos de cerámica y dinteles de algunos de los edificios, sin sentido fuera de su contexto, mientras que la excavación del aparcamiento y del túnel ha arrasado buena parte de nuestro pasado. Éste puede ser un buen ejemplo para ilustrar la escasa presencia de historiadores del arte en la tarea crítica y de movilización de la opinión pública.

Otro objetivo importante en la deseable intervención de los historiadores del arte pasa por su participación en la redacción de los Planes Especiales de Protección de los Cascos Históricos, habitualmente elaborados por arquitectos y que son piezas clave para asegurar

el futuro de los trazados urbanos. En ellos se define la configuración de la ciudad en los años venideros y la integridad de sus elementos históricos, en resumen el modelo de ciudad que se desea.

Un ejemplo para mostrar lo relevante que puede ser la participación de los historiadores en el futuro de una población podemos verlo en el anteproyecto de Plan Especial para el Puerto de Santa María (Cádiz), en el que está en juego la tutela de algunos sectores del trazado urbano y la posibilidad de que estén comprendidos en el casco histórico y por tanto protegidos. En concreto se trata del conjunto de Campo de Guía, un ensanche industrial levantado según plano de 1835 diseñado por los arquitectos y académicos, Torcuato Benjumeda y Juan Daura. En el proyecto se planifica el trazado comprendido entre la plaza de Toros y el río Guadalete y la posible expansión de la población hacia el sureste y noreste con una serie de manzanas en cuadrícula que no llegaron a construirse (Fig. 3).

El ensanche de Campo de Guía esta concebido acatando los principios de organización propios de la teoría académica: dos vías preferentes, Magistral (C/ Valdés) y Maestra (C/ de los Moros), que comunican la Plaza de Toros con la ribera del río Guadalete. Las calles transversales, San Bartolomé, Comedias, Sol y Aurora son paralelas entre sí y enlazan el nuevo trazado con el caserío antiguo. El proyecto de Benjumeda y Daura nos parece una adecuación correcta de los valores del urbanismo académico con las necesidades de la población. El ensanche racionalizaba los espacios destinados a la industria vinícola que sitúa en este trazado sus bodegas y trabajaderos. El resultado es una trama urbana de aspecto característico y de notable valor arquitectónico (Fig. 4). Sin entrar en excesivas descripciones de los diferentes edificios, sí interesa señalar que se trata de construcciones industriales de gran funcionalidad, bodegas y almacenes con cubiertas a dos aguas que reflejan su organización interior y que al exterior presentan lienzos de muro encalados con los ángulos y detalles arquitectónicos en piedra (Fig. 5). Las fachadas con portadas de fina ornamentación al modo isabelino se rematan con frontones de diferentes diseños, triangu-

lares, curvos e incluso quebrados, que se alternan de manera armoniosa⁸.

Este ensanche industrial hoy enclavado en el margen del casco histórico necesita estar incluido en el Plan Especial para subsistir. Tanto por ser un trazado modélico como por su arquitectura industrial de gran valor monumental. La decadencia y evolución de la industria vinícola conduce a que desaparezcan muchas de estas estructuras industriales, si no están protegidas. Que lo estén o no depende de que se creen las bases para un estado de opinión favorable a su mantenimiento. Si no son edificios protegidos serán derribados poco a poco para ser sustituidos por viviendas, en lo que puede ser una operación urbanística de altos vuelos que permita edificar en una extensa área que no está considerada casco histórico y que incluso permitiría modificar trazados y alineaciones.

La consecuencia inmediata sería la pérdida de las señas de identidad de esta zona portuense, porque el sentido monumental de Campo de Guía no lo constituye algún edificio notable, como puede ser el palacio Osborne, sino su organización urbana que se conforma con una armonía muy característica y cuya desaparición supondría para la población la mutilación y la pérdida de su identidad urbana, la ausencia de "su ambiente", empleado este término como lo entendía Gustavo Giovannoni (1873-1947), un punto de vista ya clásico, el deseo de conseguir la unidad de los conjuntos urbanos y la defensa de la arquitectura llamada "menor"⁹. También habría

que huir de la tentación de crear conjuntos escenográficos que, de manera artificial, trataran de mantener una apariencia artística alejada de los valores reales del conjunto, lo que podríamos considerar labores de maquillaje.

El que la Administración sea sensible a estos hechos junto con la creación de una opinión en la sociedad por parte de los historiadores del arte es fundamental para preservar los valores de los conjuntos urbanos que pueden ir cambiando de uso, pero que no tienen por qué dejar de ser rentables a la vista de la necesidad de espacios a los que las poblaciones se enfrentan.

Francisco Calvo Serraller en un artículo del año 1980 ya decía lo que antes apuntamos y que puede parecer una obviedad: que un monumento no se salva sin la creación de un estado de opinión¹⁰: una idea básica para emprender cualquier proyecto de conservación. A este respecto la misión de los historiadores del arte ha de ser didáctica creando ese estado de opinión hacia la protección, conservación y puesta en valor de los conjuntos urbanos, sin olvidar que lo poco valorado lo es muchas veces por desconocido. Una metodología de inventario y crítica científica de los objetos artísticos que conforman la ciudad parece el mejor camino para intervenir en las tomas de decisión sobre el futuro de las poblaciones; un futuro que no tiene necesariamente que pasar por una política urbana de grandes proyectos que busquen el impacto de la obra emblemática, sino que puede estar perfectamente constituida por intervenciones pequeñas, cuidadosamente ejecutadas, que den lugar a una imagen unitaria y moderna de la ciudad y acaben con las operaciones apresuradas de coste elevado y escasa operatividad.

El resultado será una ciudad cuidada, escenario adecuado de las expectativas de sus habitantes, que puede reunir la atención hacia sus restos históricos con los requerimientos de una ciudad actual.

⁸ Sobre el desarrollo del ensanche de campo de Guía, existe el trabajo de Rafael SÁNCHEZ GONZÁLEZ: *Introducción al estudio del urbanismo portuense: El ensanche de Campo de Guía (1828-1838)*. Caja de Ahorros de Cádiz, 1986, Serie Arte, n.º 4. Respecto a la arquitectura de alguna de las bodegas de Campo de Guía puede consultarse el trabajo de Juan Ramón CIRICI NARVÁEZ: "La arquitectura y otros aspectos artísticos del mundo de las bodegas" en *Vinos, vinagres, aguardientes y licores de la provincia de Cádiz*. Ed. de A. Ramos Santana y J. Maldonado Rosso, Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, 1997, pág. 127-141.

⁹ La obra de Giovannoni es amplia, muy admirada y discutida, merece la pena mencionar *Questioni di Architettura nella storia e nella vita* (Roma, 1925) y *Vecchie città ed edilizia nuova* (Turín, 1931). Las teorías del arquitecto romano han sido de hecho asumidas en la *Carta de Atenas sobre el restauro de los monumentos* de 1931; con posterioridad las diferentes reuniones de la UNESCO o del Consejo de Europa para estudiar el futuro de

las ciudades han insistido en la necesidad de defender los centros históricos ante su carácter de bienes no sólo artísticos, sino también sociales.

¹⁰ FRANCISCO CALVO SERRALLER: "La complejidad de la restauración monumental". *Arquitectura*, n.º 226, 1980.



Fig. 1. Plaza de Oriente: Planta del aparcamiento y túnel de C/Bailén (ABC, 1-4-97).



Fig. 2. Plaza de Oriente: Vista de los trabajos arqueológicos (EL PAÍS, 10-9-96).

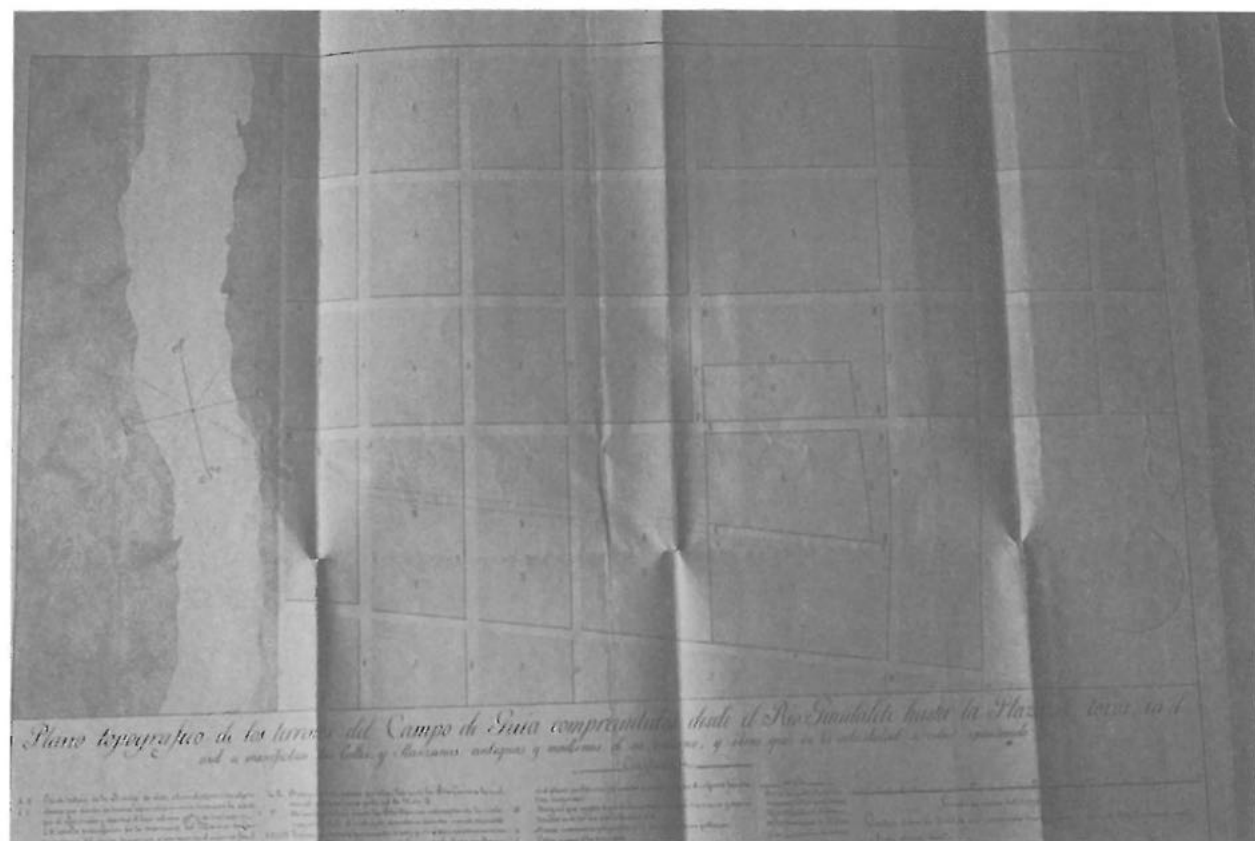


Fig. 3. Plano topográfico de Campo de Guía, 1835, Benjumeda y Daura. (Puerto de Santa María, Cádiz).



Fig. 4. Puerto de Santa María: Perspectiva de la C/ de los Moros.



Fig. 5. Puerto de Santa María: Portada de bodega C/ Valdés, 1842.

*Una forma de abordar el estudio del patrimonio popular tradicional:
Extremadura y la provincia de Cáceres*

M.^a ÁNGELES ÁVILA MACÍAS

O. INTRODUCCIÓN

El Patrimonio Cultural es un término que abarca muchas acepciones, ocupándonos en esta ponencia de una de ellas: el Patrimonio arquitectónico. Pero aún así, sigue siendo un concepto muy amplio pues dentro de él caben apartados tan diversos como la arquitectura civil, la religiosa, la militar y también la popular. Esta última es el objeto de esta ponencia, pero no para señalar los prototipos finales que encontramos en Cáceres, sino para mostrar los pasos que se siguen hasta llegar a la síntesis final en modelos y que para nosotros son tan importantes como el resultado en si mismo.

Al enfrentarnos al estudio de la vivienda popular tradicional, uno de los mayores problemas que nos encontramos es cómo abordar el análisis: el concepto mismo que debemos aplicar; hasta dónde tenemos que llegar temporalmente hablando; qué elementos hemos de incluir, cómo deben ser de minuciosos nuestros trabajos o el ámbito al que deben referirse (local, comarcal o supracomarcal), etc. Y ello teniendo presente que somos historiadores del Arte, con una visión determinada acerca de esta realidad y que difiere en la manera de enfocarlo de arquitectos, antropólogos o geógrafos.

Son muchos los interrogantes que se plantean cuando elegimos este tema, y al buscar en la bibliografía existente (por otro lado muy abundante) muy pocos son los autores que satisfacen nuestra necesidad de respuestas. Con ello no

decimos que no haya magníficos trabajos de investigación, pero en sus publicaciones casi siempre omiten estos pequeños detalles que para los investigadores que empiezan son de gran ayuda.

En este artículo no nos vamos a parar en hacer una disertación sobre la terminología que debemos emplear a la hora de definir esa realidad que se ve en casi todos los pueblos de nuestra geografía, pues sería un debate arduo y no llegaríamos a ninguna conclusión satisfactoria. Nos detendremos en todos los elementos que consideramos preciso analizar antes de extraer las conclusiones que más tarde formarán parte de excelentes obras ilustradas o de proyectos concretos de actuación.

Por esta razón, y aunque los planteamientos son fruto de una tesis doctoral que ya se está concluyendo, hemos preferido incluirla en esta sección: tutela del Patrimonio Cultural: invención e identidades. Al definir la casa, al concretar sus elementos individuales para más tarde realizar prototipo/s a nivel municipal y contrastar los resultados a nivel comarcal, estamos buscando las identidades de cada uno de los pueblos y como han ido cambiando a lo largo de tiempo, como una evolución interna de adecuación a nuevas necesidades o como modas importadas. Sea como sea, es una tarea larga, complicada y que casi nunca se tiene en cuenta a la hora de evaluar resultados. Hay veces que es más importante el camino recorrido que la meta alcanzada, pues está siempre se modifica.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS: DELIMITACIÓN ESPACIO-TEMPORAL, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Siempre que definimos un tema para trabajar sobre él, hemos de fijar dos coordenadas: la espacial (el marco en el que vamos a analizar las construcciones) y la temporal (hasta que fechas vamos a llevar nuestra investigación). En el trabajo que seguimos como modelo, *espacialmente* hemos decidido incluir toda la provincia de Cáceres, que cuenta con un total de 19.945 km² y 219 municipios (excluyendo del cómputo final las pedanías que se estudian también pero dentro de los municipios a los que se adscriben). Como es un espacio muy extenso, se decidió dejar a un lado las arquitecturas localizadas en diseminado y centrarnos exclusivamente en el casco consolidado de los pueblos. Además, se acotó todavía más el ámbito a estudiar, tomando exclusivamente las construcciones dedicadas a vivienda doméstica (aunque dentro de ellas gran parte de su espacio se dedique a otras funciones)¹. *Temporalmente* no seguimos un criterio demasiado rígido por cuanto nuestro objetivo es distinguir las formas que nos encontramos para buscar modelo/s de ese municipio (lo que si dejamos descartadas con las actuaciones llevadas a cabo durante las últimas décadas porque claramente se atribuyen a una mentalidad y necesidades radicalmente distintas a las se plantearon en su origen). Eso no significa que no recojamos ejemplos diversos de toda índole por si en un futuro se emprendiese un estudio de las formas actuales. Por ejemplo, es corriente encontrar importantes construcciones levantadas a fines del XIX y comienzos del XX (siguiendo las principales corrientes estéticas de ese momento) que se adscriben a influyentes familias que llegaron a los pueblos como consecuencia de la adquisición de grandes propiedades compradas tras las desamortizaciones llevadas a cabo desde mediados del XIX.

¹ Estas acotaciones no significan una merma en la calidad de los datos, pues las características principales de esos edificios (cuadras, sequeros, casillas, etc.) se recogen aparte por si tuviesen alguna relación con la vivienda principal. Las fichas empleadas para ello tienen otro tipo de información.

Los **objetivos** que perseguimos al comenzar un estudio de estas características son tres:

– El primero, *buscar patrones que definan espacios* (que podemos denominar comarcas² para que nos resulte más fácil) sin llegar a situaciones en las que se tengan que forzar las interpretaciones para aglutinar ese espacio (por ejemplo, en las áreas de montaña de la zona norte de Extremadura, concretamente en la comarca de Ambroz, existen tres tipos distintos de arquitecturas, pues cada una atiende a unos aspectos físicos muy concretos. Ello no significa que, de modo genérico, no se puedan incluir todas dentro de un espacio claramente diferenciado de otros como el hurdano). Para conseguir este objetivo tenemos que estudiar cada uno de los pueblos que teóricamente forman parte de esa comarca, viendo se existen notas comunes entre ellos o no (ya nos ha ocurrido que dentro de una comarca con unos rasgos físicos comunes a todos los núcleos, Las Hurdes, se presentan dos tipos arquitectónicos distintos como consecuencia de una evolución histórica particular al estar adscritos a entidades jurisdiccionales distintas).

– El segundo objetivo, tal y como ha quedado planteado antes, es buscar *patrones locales* que marquen los elementos comunes y la evolución de ese pueblo con respecto de los demás. No tienen porque coincidir exactamente con los comarcales y es donde se ve verdaderamente cual ha sido la evolución de la casa (el problema de este tipo de análisis es que, aún siendo pormenorizado, siempre se dejan elementos fuera). Para lograr un resultado fiable, normalmente reunimos toda la información que haya al respecto, tanto los datos que nos proporcionan las fuentes escritas como los que recogemos a través de las fichas que se rellenan (cuadro 1) y las fotos realizadas. Es quizás el trabajo más arduo y

² La acepción de comarca es muy compleja pues la según el criterio que se tome, aglutina unos pueblos y deja al margen a otros. Quizás el que nos resulta más acertado para nosotros sea el que define comarcas naturales, aunque las adscripciones territoriales a lugares concretos pueden marcar pautas comunes muy fuertes. Pueden ser criterios sanitarios, agrarios, de transportes, educativos, etc. Hay que aclarar previamente cual es la que vamos a escoger.

largo y en que mayor volumen de información se recoge³.

– Una vez realizados los estudios anteriores, estamos en posición de cubrir nuestro tercer objetivo que sería el de hacer coincidir distintas comarcas en sus resoluciones arquitectónicas para buscar *los grandes patrones que definen la región*. Quizás este último punto sea más claro porque en Cáceres descubrimos dos modelos bien distintos: los de montaña y los de penillanura, pudiéndose descubrir uno intermedio, a modo de bisagra, que busca el acople entre los anteriores y se desarrolla en los bordes (no podemos olvidar que siempre ha habido una complementariedad entre áreas y eso se ve también en la arquitectura, pueblos que toman los elementos que mejor se adaptan a su condicionantes). Por ejemplo toda la zona que comprende las vegas de Coria participa algunos caracteres que definen las arquitecturas de montaña (por ejemplo aleros sobresalientes sobre canes de madera o protección con tejas en canal o planas de las paredes donde azota el agua) pero también otras de zonas más llanas (como alturas de una planta más el doble o que no se empleen balcones).

En cuanto al método a seguir, se señalaron una serie de criterios que vinieron a coincidir con los señalados por EDUARDO RUIZ DE LA RIVA en su obra *Casa y Aldea en Cantabria* (1991): estructurar el análisis en tres grandes periodos (el correspondiente a los modelos tradicionales, el correspondiente a los cambios de fines del XIX y principios del XX como ruptura con el modelo anterior y los modelos actuales); afrontar el estudio desde una posición interdisciplinar (no es solo la casa, sino también el espacio en el que se desarrolla y las estructuras socioeconómicas que las sustentan, además del factor tiempo); trabajar en distintas escalas de análisis (local, comarcal o provincial) y con distintas formas de representación (planos, dibujos, fotografías, escritos); seguir un doble proceso de recogida de información que se relaciona con el trabajo de campo y la observación directa, más las aportaciones de otros autores a

través del rastreo de la bibliografía. Todo ello se sistematiza y recoge en un trabajo final.

2. ASPECTOS Y ELEMENTOS QUE INCIDEN Y DEFINEN LA VIVIENDA

Para lograr nuestros objetivos, hemos de abordar una doble tarea en la que por una parte se ha de estudiar los aspectos que inciden en la arquitectura popular y por la otra se han de definir los elementos que caracterizan la vivienda. Partimos de la consideración de que la construcción popular es *la síntesis del entorno físico, humano y cultural*⁴, como *la respuesta ante los imperativos que pone el medio*⁵ y *el espejo en el que se refleja la manera de ser de los pueblos*⁶. Por ello, los **aspectos** a señalar se refieren al ámbito geográfico, socioeconómico e histórico (contenido más ampliamente en el cuadro 2):

1. Los *aspectos geográficos* inciden de modo directo en el resultado final de la construcción pues determinan los materiales, la orientación, la localización de los vanos, el tipo de planta, el desarrollo urbanístico, el tipo de cubierta, las formas de protección de paramentos, etc. Para nosotros, explica muchas de las variables que se producen en una comarca y por ello es preciso un estudio detallado.

2. Los *aspectos socioeconómicos* inciden sobre todo en el desarrollo interno de la vivienda, en su distribución y están íntimamente relacionados con los anteriores. Así, en una zona de montaña los espacios dedicados a almacén se distribuyen en la planta baja, dejándose las superiores para uso doméstico; en una zona de penillanura, existen corrales en la zona trasera o delantera de la casa además de las trojes para almacenar y guardar. Como suponen por estas palabras, la dedicación de la mayor parte de los pueblos de la provincia es la agropecuaria, con un peso distinto de la agricultura o de la ganadería según comarcas. A través del siguiente cuadro quizás lo veamos más claro y nos permita establecer algunos matices importantes para un estudio más en profundidad.

³ En este sentido ha habido pueblos que se han computado en un día y otros que por su relevancia o extensión nos han ocupado varios días. Todo depende del grado de exactitud que se busque. A medida que el trabajo avanza, se van tomando experiencia y se eliminan detalles sin importancia.

⁴ SUÁREZ JAPÓN, J. M. *El hábitat en la Sierra de Cádiz. Un ensayo de Geografía del Poblamiento*. Ed. Excma. Diputación de Cádiz. Cádiz, 1982. p. 34.

⁵ TESTÓN NÚÑEZ, I. *La mentalidad del hombre extremeño en el siglo XVII*. Tesis doctoral, inédita, 1982.

⁶ GARCÍA MERCADAL, F. *La casa popular en España*. Ed. Espasa Calpe. Bilbao 1930.

Zonas de Penillanura	Zonas de Montaña
<ul style="list-style-type: none">• Una única altura para vivienda y luego la troje o doble.	<ul style="list-style-type: none">• Dos o tres alturas por la escasez de terreno, dejando la planta baja para patio, bodega y hueco para la escalera, en algunos casos con una habitación anexa.
<ul style="list-style-type: none">• Dos entradas diferenciadas en la fachada, con distintos anchos y si no, una entrada mayor.	<ul style="list-style-type: none">• También hay entradas diferenciadas o no, según compartan usos. Si esto es así, hay una puerta mayor para la planta baja o bodega y otra para el primero y demás pisos.
<ul style="list-style-type: none">• Distribución en torno a un pasillo que comunica la entrada con las traseras.	<ul style="list-style-type: none">• El eje de distribución se marca en altura mediante la escalera y un pasillo corredor.
<ul style="list-style-type: none">• Todo forma una unidad, aunque diferenciada.	<ul style="list-style-type: none">• No tiene porque haber unidad de ahí que haya edificios anexos para cuadras (casillas).

1. *Materiales* (destacando tipos y técnicas más corrientes).

Tipo		Características
Piedra	Pizarra	De aspecto homogéneo, color grisáceo, es muy blando y se corta en lajas mas o menos gruesas, se rompe con facilidad pero permite dar altura a los edificios. A la vista o enjalbegada.
	Cuarcita	De aspecto homogéneo, color tierra o grisáceo, es más duro, se presenta en bloques de forma irregular pero gruesos y no permite una altura excesiva. Normalmente enjalbegada.
	Granito	De aspecto heterogéneo, colores distintos según su % en cada uno de los minerales, su dureza es variable, se presenta en bloques o bolos redondeados, si se corta bien puede darse altura al edificio. Enjalbegado.
Tierra		De aspecto variable, con colores diferenciados, de escasa dureza, combinado con otros materiales permite dotar a la casa de mayor altura. A la vista, protegido con tablas o tejas.

Técnicas	Características
Mampostería	Trozos de piedra irregular que se acomodan con mortero para formar una pared) que puede ser <i>homogénea</i> (se emplea únicamente ese material además del mortero) o <i>heterogénea</i> (se emplean tipos distintos de material y se disponen de manera irregular).
Tapial	Se emplea la tierra mezclada con paja para dar consistencia y evitar que se agriete, se disponen en grandes tongadas de 150 cm de largo x 40 cm de ancho a través de encofrados.
Entramado	Estructura de madera cuajada con adobes, piedras o mixto.

2. *Vanos* (puertas, ventanas y balcones), en los que veremos la forma de descubrir las particularidades de cada modelo.

Puertas (permiten el acceso al interior de las construcciones y cuentan con jambas, dinteles, umbrales o pasos y cierres)	
Granito	Pizarra/cuarcita
<ul style="list-style-type: none"> • Mirar si todas las piezas son enteras o están partidas y la forma de ensamble. • Observar si tienen las líneas depuradas y permite alguna decoración (escudos, cruces, temas vegetales). • Ver el tamaño y el tipo de cierre (n.º de hojas, si están enteras o partidas, si cuentan con remaches llamativos, etc.). 	<ul style="list-style-type: none"> • Comprobar los materiales de jambas y dinteles, además de los pasos o umbrales porque suelen variar. • Identificar si hay decoración de algún tipo (suelen tener recercos de mortero de cal). • Mirar el tipo de cierre, n.º de hojas y tipo, además de remaches, llamadores o cualquier cosa que nos llame la atención.

Ventanas (Puntos de ventilación y de iluminación, con dimensiones y funciones distintas. También cuentan con jambas, dinteles y alféizar, además de rejas y cierres)
<ul style="list-style-type: none"> • Comprobar el tipo de materiales y como se disponen en el muro, pues los resultados son distintos. • Observar el tamaño y localización regular o aleatoria. • Anotar el tipo de cierres, si cuentan con reja y la forma, diferenciando si están en la parte superior o inferior. • Uso que se da a cada uno de los vanos (normalmente las bajas sirven para dar luz y las de arriba ventilación a la cocina que en muchas comarcas se sitúa en la parte alta). • Ver si tienen algún elemento de interés como incisiones, ventanucos, cuarterones. • Según todo esto se pueden diferenciar modelos tradicionales y otros evolucionados

Balcones (Hueco abierto en la fachada que arranca desde el suelo del piso superior, sobresaliendo o no de la línea de fachada y que cuenta con canes, base, baranda, tejadillo más el acceso)	
Tipos de balcones	Características a comprobar
Simple	<ul style="list-style-type: none"> • Tipo de cierre del hueco: baranda de madera o hierro.
Volado	<ul style="list-style-type: none"> • Materiales y elementos que aparecen. • A qué tipo de técnica constructiva se asocia. • Detalles decorativos o de interés que nos llamen la atención. • Podemos diferenciar dos tipos: si montan sobre canes en piedra (granito o pizarra) o madera. • Lugar en el que se abren (piso, fachada principal o trasera, si es corrido o no).
Retranqueado	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicar los mismos puntos que en el caso anterior.

3. Otros elementos de interés.

Elementos	Características
Cubiertas	<ul style="list-style-type: none"> • Número de faldones y su disposición. • Tipo de elemento de cierre. • Características de los aleros (madera, piedra, ladrillo) y la manera de disponerse en la pared.
Plantas	<ul style="list-style-type: none"> • Tipo de desarrollo: en fachada o en profundidad. • Forma de articularse en interior: pasillo, distribución central. • Estancias y características (interior, piso).
Chimeneas	<ul style="list-style-type: none"> • Localización en crujías. • Adscripción tipológica (cuadrada, redonda, rectangular). • Tipo de remate (en tejadillo, plano, al aire). • Otros detalles de interés.
Elementos decorativos	<ul style="list-style-type: none"> • Localizar y definir si hay escudos, marcas, poyos, elementos vegetales o de cierre.

4. Distribución interna (muy importante para ver como ha evolucionado la casa).

Elementos	Características
Cocina	<ul style="list-style-type: none"> • Estancia más importante ya que concentra la actividad doméstica. • Localización dentro de la vivienda y como se distribuyen los elementos fundamentales: hogar y demás mobiliario. • Tipo y función del mobiliario existente. • Funcionalidad y si existen estancias anejas dependientes. • Como se identifica al exterior (existencia o no de chimeneas o ventanas de salida de humos).
Sala	<ul style="list-style-type: none"> • Amplia, a modo de comedor, está mejor delimitada en casa más avanzadas. • Tamaño, lugar donde se dispone, mobiliario que alberga, tipo de cierre de vanos (puertas o ventanas), decoración si la hubiere y características (suelos, paredes).
Dormitorio	<ul style="list-style-type: none"> • Siempre interiores y sin ventanas, de pequeño tamaño. • Donde se disponen, desde donde se accede y mobiliario, además de características (suelos, techos, paredes).
Bodega	<ul style="list-style-type: none"> • Muy poco desarrollada, según el ámbito al que nos refiramos. • Función y elementos principales. • Características espaciales y arquitectónicas.

3. *La evolución histórica* nos muestra por un lado como se ha ido transformando la vivienda, adaptándose a nuevas necesidades (y que se ponen de manifiesto en el cambio que sufren al-

gunos de los elementos arquitectónicos como alturas, vanos o paramentos) y también cuales han sido los principales acontecimientos que han dejado su huella en ella (poblamiento du-

Cuadro 1. Ficha modelo sobre elementos a considerar en una vivienda

0. Localización

Población:	Comarca:
Calle/plaza:	N.º:

1. Ubicación urbana

1.1 Ubicación	<input type="checkbox"/> Exento	<input type="checkbox"/> Adosado		
1.2 Situación	<input type="checkbox"/> Calle	<input type="checkbox"/> Callejón	<input type="checkbox"/> Espacio abierto	<input type="checkbox"/> Otros

2. Tipología de uso

☐ Vivienda
☐ Vivienda + cuadra
☐ Otros

3. Características arquitectónicas

3.1 Planta	Tipología	<input type="checkbox"/> Cuadrada	<input type="checkbox"/> Rectangular	<input type="checkbox"/> Circular	<input type="checkbox"/> Irregular
	Características:				
	N.º:	Estancia	Baja:		
			Primera planta:		
			Segunda planta:		
	Traseras	<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/> No		

3.2 Tipo construcción ☐ Entramado ☐ Piedra

3.3 Fábricas	Material	<input type="checkbox"/> Piedra	<input type="checkbox"/> Piedra (adobe)	<input type="checkbox"/> Piedra (tapial)
	Observaciones:			
	Protección muros	<input type="checkbox"/> Enjalbegado	<input type="checkbox"/> Teja	<input type="checkbox"/> Tabla <input type="checkbox"/> A la vista
	Observaciones:			

3.4 Vanos	N.º Principal:	N.º Otras:				
	3.4.1 Puertas	N.º:	Características			
		Localización	<input type="checkbox"/> Central	<input type="checkbox"/> Lateral		
		Materiales	<input type="checkbox"/> Piedra	<input type="checkbox"/> Mixto (madera)	<input type="checkbox"/> Ladrillo	
		Tipos	<input type="checkbox"/> Adintelada	<input type="checkbox"/> Arco		
		Cierres	Hojas:			
			Material:			
			Observaciones:			
	3.4.2 Ventanas	N.º:	Principal	Otras:		
		Localización (p)	Bajo:			
			Primero:			
			Segundo:			
		Lateral	Bajo:			
			Primero:			
			Segundo:			
		Materiales	<input type="checkbox"/> Piedra	<input type="checkbox"/> Mixto (madera)	<input type="checkbox"/> Ladrillo	
		Tipos	<input type="checkbox"/> Adintelada	<input type="checkbox"/> Abocinada	<input type="checkbox"/> Arco	
		Características:				
		Cierre	Hojas:			
			Material:			
			Observaciones:			
	3.4.3 Balcones	N.º:	Características:			
		Localización	Primero:			
			Segundo:			
		Material	<input type="checkbox"/> Madera	<input type="checkbox"/> Madera/hierro	<input type="checkbox"/> Piedra/hierro	<input type="checkbox"/> Piedra/madera
		Tipo	<input type="checkbox"/> Saliente	<input type="checkbox"/> Retranqueado	<input type="checkbox"/> Corrido	<input type="checkbox"/> Ventana/balcón

3.5 Cubiertas	Vertientes	<input type="checkbox"/> Una	<input type="checkbox"/> Dos	<input type="checkbox"/> Tres	<input type="checkbox"/> Otras
	Caballetes	<input type="checkbox"/> Paralelo a fachada		<input type="checkbox"/> Perpendicular a fachada	
	Materiales	<input type="checkbox"/> Tablazón	<input type="checkbox"/> Jara	<input type="checkbox"/> Cañizo	
	Voladizos	<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/> No	Características:	
	Tejas	<input type="checkbox"/> Árabe	<input type="checkbox"/> Pizarra	<input type="checkbox"/> Portuguesa	
	Observaciones:				

3.6 Chimeneas	Tipología	<input type="checkbox"/> Cuadrada	<input type="checkbox"/> Rectangular	<input type="checkbox"/> Circular
	Remates	<input type="checkbox"/> Lisos	<input type="checkbox"/> Tejadillo	<input type="checkbox"/> Con formas
	Ubicación	<input type="checkbox"/> Delante	<input type="checkbox"/> Detrás	<input type="checkbox"/> En crujía
	Observaciones:			

3.7 Elementos decorativos en fachada:

Cuadro 2. Aspectos que inciden en la arquitectura tradicional.

Aspectos	Elementos	Características
Físicos	Geología	<ul style="list-style-type: none"> • Determina el tipo de materiales que se empleen en la casa (pizarras, granitos, tierra o cuarcitas) y las características de los vanos (enmarcados en granito, con madera y pizarra, balcones volados o retranqueados).
	Geomorfología	<ul style="list-style-type: none"> • Condiciona los emplazamientos de la casa y su desarrollo (en zonas de fuertes pendientes, la casa tiende a ser maciza y cerrada, mientras que en zonas llanas es abierta, con patios o corrales), la naturaleza de los materiales (un granito en bolos o formas irregulares, una pizarra más o menos dura, arenas más rojizas, etc.).
	Climatología (pluviometría, temperaturas, insolación)	<ul style="list-style-type: none"> • Condiciona la orientación (sobre todo en el campo), el tipo de protección y en que paredes se van a localizar (según donde azote el agua, allí se colocarán elementos de protección del muro como tablas y tejas), el tipo de aleros en los tejados (más sobresalientes en zonas donde llueva mucho y el agua pueda dañar los paramentos), la distribución interna (la bodega en el lado norte, mientras que las habitaciones interiores a una sala iluminada).
	Vegetación	<ul style="list-style-type: none"> • Condiciona el tipo de materiales que se emplean en la techumbre (una zona rica en madera, la empleará para una gran parte de la casa, mientras que una zona pobre buscará sustitutos).
Socioeconómicos	Economía agrícola tradicional	<ul style="list-style-type: none"> • Determina la distribución interna de la casa, con amplias zonas dejadas para el almacenamiento de productos. • Muy condicionada por el medio físico en el que se inserta la vivienda (diferencias en áreas de montaña y en zonas más o menos llanas).
Evolución histórica		<ul style="list-style-type: none"> • Modelo tradicional: atiende a los condicionamientos físicos y socioeconómicos, sin plantearse cuestiones relacionadas con el ámbito privado. • Modelo de transición: la casa deja de ser exclusivamente una zona funcional y adquiere rasgos de cierta privacidad (cambios en la estructura interna y en elementos externos). • Modelo actual: se deja a un lado la función agropecuaria y se privatizan todos los espacios.

rante los siglos del medievo a la etapa contemporánea, las desamortizaciones y la llegada de nuevos propietarios, la emigración, etc.).

Si ya conocemos cuales son los aspectos que nos van a definir y modificar el modelo tradicional, debemos conocer los **elementos** que se reconocen en una casa y para ello em-

plearemos cuadros con breves explicaciones⁷ sobre qué debemos observar:

A través de todos estos cuadros nos podemos hacer una idea del gran número de datos

⁷ Recordamos que nuestras apreciaciones se fundamentan en el trabajo realizado sobre la provincia de Cáceres, siendo el esquema extrapolable a cualquier otra realidad.

que hay que recoger y valorar cuando analizamos la vivienda popular tradicional. Aunque el título se refería a Cáceres, en este último apartado hemos preferido ver los interrogantes que plantean cada uno de los elementos a considerar, sin un marco espacial claro. Nos ha movido a ello facilitar la labor a otros investigadores que escojan este tema. Sin embargo, aún nos queda plantear como se asimila toda esa información en cuadros o fichas de trabajo. El cuadro 1 lo recoge de manera sintética.

Una vez tenemos completas las fichas, estamos en condiciones de abordar el estudio de la evolución de la vivienda, desde modelos tradicionales hasta los más evolucionados. En este sentido, es muy importante el apoyo fotográfico y los planos, pues de esa manera se permite fijar los datos con una

mayor precisión e identificar las distintas tramas urbanas.

Completa la segunda parte, quizás la más compleja sea la de buscar las relaciones entre los municipios hasta completar un espacio homogéneo. Para ello, planteamos una hipótesis de partida y con los datos aportados la ratificaremos o matizaremos. Los resultados finales son complejos pero no definitivos pues aunque nos clarifican sobre la realidad que nos rodea, no desentrañan la verdad absoluta.

No obstante, con todo ello se facilita la labor a todos aquellos profesionales que intervienen directamente sobre el patrimonio arquitectónico pues se les da unas herramientas de las que carecían anteriormente y con las que les puede resultar más fácil el trabajo.

*La segregación de la diócesis de Lleida y el Museo Diocesano:
estado de la cuestión de un patrimonio en litigio*

CARMEN BERLABÉ
Museu Diocesà de Lleida

Con la desamortización de los bienes eclesiásticos, en el año 1835, se inició un proceso de dispersión del patrimonio artístico, parte del cual pasó a manos privadas. A partir de aquel momento se iniciaron una serie de actuaciones, al tiempo que surgían ciertas instituciones como la Comisión Provincial de Monumentos encaminadas a la recuperación del patrimonio histórico-artístico, que se inscriben dentro de la tendencia llamada *renaixença catalana* y de todo el movimiento romántico, vivamente interesado por el pasado medieval. En Lleida, la Comisión Provincial de Monumentos comenzó su tarea de recuperación del patrimonio de una manera continuada a finales de la década de los sesenta, si bien su fecha de fundación fue anterior; su objetivo prioritario fue el monumento más emblemático de la ciudad, la *Seu Vella* o antigua catedral, transformada en cuartel militar desde el año 1714, con el advenimiento de Felipe V. La Comisión Provincial, con la finalidad de preservar los objetos que, de forma gradual, se iban recuperando —procedentes, a la sazón y en su totalidad, de la *Seu Vella*— inició la creación del Museo de Antigüedades, que daría como resultado posterior el Museo Arqueológico Provincial, donde se irían depositando los materiales recuperados. Inmediatamente, el Museo comenzó una política de adquisiciones y donaciones y se fue nutriendo con materiales procedentes de los monumentos históricos, pre-

ferentemente los pétreos de época medieval. La actuación de la Comisión Provincial de Monumentos, como su nombre indica, no se centró únicamente en los monumentos de la ciudad, sino que también abarcó los límites políticos y eclesiásticos de la provincia. Con la llegada a Lleida del obispo José Meseguer, el año 1890, comenzaron una serie de actuaciones destinadas a la remodelación parroquial y a la recuperación y construcción *ex novo* de edificios diocesanos, entre los cuales se encuentra la remodelación y recuperación para uso litúrgico de la antigua parroquia de San Martín y la edificación de un nuevo seminario, que comportó la fundación del Museo Diocesano, entonces Museo Arqueológico del Seminario, del que se colocó solemnemente la primera piedra el 7 de marzo de 1893.

El obispo Meseguer, al fundar el Museo Diocesano, siguiendo el ejemplo del obispo Morgades, impulsor en 1890 del Museo Episcopal de Vic, consiguió controlar el patrimonio diocesano, amenazado por la fiebre del coleccionismo, nacional o extranjero, y por las incautaciones de la Comisión Provincial de Monumentos y fomentar la enseñanza de la cátedra de arqueología sagrada a los seminaristas, que habían de ser, en definitiva, los responsables del patrimonio de sus parroquias.

El museo ocupó, en un principio, un pequeño espacio en la sala de la biblioteca y, a partir de 1895, se instaló en un espacio habili-

tado para tal fin en los bajos del nuevo edificio del seminario. Fue creciendo gracias a la incorporación de piezas cedidas, algunas en régimen de depósito, por el cabildo o por las parroquias, donaciones de particulares, obras solicitadas por el mismo obispo, que en la mayoría de los casos comportaron una compensación económica, o los objetos artísticos en desuso, entregados por los rectores de las parroquias de la diócesis. La colección vivió, el primer tercio de nuestro siglo, momentos de esplendor y madurez. Se inició en este momento un proceso de difusión de los fondos, que concurrirían a numerosas exposiciones, como la de Barcelona, de 1902, la de Zaragoza, en 1908 y la Exposición Universal de Barcelona, en 1929. En aquellos años, el tejido museístico de la ciudad se organizaba en torno al Museo Diocesano y al Museo de Arte, creado en 1915 e integrado por los fondos del Museo Arqueológico que había creado antes la Comisión Provincial de Monumentos, dos donaciones del pintor Jaume Morera, obras de pintores pensionados por la Diputación de Lleida, así como por los depósitos del Museo del Prado. A partir de 1924, el Museo de Arte se denominaría Museo Morera. Por otro lado, volviendo al edificio de la *Seu Vella* de Lleida, de donde salió, producto de su transformación al convertirse en cuartel militar, un numeroso grupo de obras de arte que fue incrementando los fondos del Museo Arqueológico y del diocesano, se ubicó, en la zona del ábside y de la sacristía, un pequeño espacio museográfico, con un total de 190 piezas, que fueron reclamadas, años más tarde, por la Comisión Provincial de Monumentos, justo antes de su disolución, en 1933, para ingresarlas en el Museo Arqueológico.

La guerra civil (1936-1939) fue un golpe casi letal para la colección del Museo Diocesano, del que paulatinamente se ha ido recuperando. En los primeros momentos, el edificio fue incautado y la colección gravemente mutilada. Las piezas, la mayoría en estado fragmentario, ingresaron en el Museo del Pueblo, entidad museológica de la Lleida republicana, ubicado en el antiguo hospital de Santa María, sede del Museo Morera desde 1934. En dicha institución ingresaron, en concepto de depósito, numerosas obras de la provincia, tanto política

como eclesiástica, así como colecciones de particulares, con la finalidad de ser protegidas de los altercados bélicos. Una vez tomada la ciudad por las fuerzas de ocupación franquistas, en abril de 1938, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se encargó de trasladar los depósitos de las obras de arte que gestionó el Museo del Pueblo —almacenados en el antiguo hospital de Santa María y en la ermita de Butsenit, a 4 Km. de Lleida— a la iglesia del Carmen de Zaragoza, desde donde regresaron una vez acabada la guerra. A partir de aquel momento, se inicia un período de confusión en cuanto a la devolución de las obras a sus propietarios. Si bien podemos afirmar que la colección diocesana retornó prácticamente en su totalidad a manos eclesiásticas, no fue este el caso del Museo Arqueológico. A partir del año 1942 se inició una política basada en el retorno de las obras de arte a sus lugares de origen y, por lo tanto, muchas de las obras que habían salido de la *Seu Vella*, volvieron a ella, una vez abandonado su uso militar. No obstante, las obras de más calidad ingresaron en el museo diocesano. Hay que decir que algunas de las obras que habían sido depositadas en el Museo del Pueblo como medida cautelar no volvieron a sus lugares de origen. Otras sí retornarían para, en años posteriores, ingresar definitivamente en el Museo Diocesano. A partir de este momento, se inició un nuevo período para el museo, marcado por la incertidumbre de unas obras itinerantes en busca de una ubicación definitiva¹.

A partir de 1944 los fondos artísticos diocesanos se instalaron de nuevo en el edificio del Seminario, concretamente en el ala este del

¹ TARRAGONA, J., "El Museu Diocesà i la Seu Vella" en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, Pagès editors, 1991, pp. 19-20; BERLABÉ, C., FITE, F., "El Museu Diocesà de Lleida i la Guerra Civil" en *I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Des dels orígens fins ara. Actes*, vol. 2, Solsona, 1993, pp. 557-561; PUIG, I., "El Museu Diocesà de Lleida. Un recorregut històric" en *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*, Lleida, Edició del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 23-29; BERLABÉ, C., "La arqueologia sagrada y el Museo Diocesano de Lleida" en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, U.N.E.D., 1994, pp. 403-406; BERLABÉ, C., "El Museu Diocesà de Lleida: una història retrospectiva" en *URTX. Revista cultural de l'Urgell*, 8, 1995, pp. 93-100. Agradezco a la Universitat de Lleida y a l'Ajuntament de Lleida el otorgamiento de la dotación económica para el proyecto de investigación "El museo diocesano de Lleida: historia y vicisitudes" que comparto con el profesor de la Universitat de Lleida Dr. Francesc Fité.

espacio dedicado a seminario menor, en unas condiciones muy poco adecuadas desde el punto de vista museístico. La primera tentativa para dotar aquel patrimonio de un edificio adecuado no llegaría hasta el 17 de mayo del año 1967, momento en que se constituyó una Junta Diocesana bajo los auspicios del obispo Aurelio del Pino que tenía por objeto actuar como órgano administrativo del proyecto, nunca ejecutado, de edificación de un solar, propiedad del Obispado de Lleida, situado frente al edificio sede del palacio episcopal. El proyecto preveía la construcción de un conjunto de edificaciones, que incluía la instalación del museo, archivos, salones de reuniones y dependencias de la curia. El proyecto se malogró puesto que aquel mismo año el obispo del Pino, que había solicitado su renuncia como prelado, recibió la correspondiente comunicación de aceptación y se trasladó a Madrid, donde falleció.

El fondo artístico diocesano permaneció en su totalidad en el edificio del Seminario hasta el año 1970, en que la escultura de piedra fue trasladada a la iglesia románica de San Martín. Para ello se llevó a cabo la reforma y remodelación del interior del edificio, cosa que comportó, en una primera fase, la supresión del coro, añadido a finales del siglo XIX, y la consolidación de los muros interiores². Posteriormente, se eliminarían las edificaciones adosadas al edificio y se continuaría, en diferentes fases y años, las reformas del interior. En cuanto al resto de las obras, éstas se trasladaron al Palacio Episcopal. Se especuló entonces sobre la cesión de este edificio, construido por Regiones Devastadas en 1950, para dedicarlo íntegramente a museo, proyecto que nunca culminaría, tal y como se planteó en un principio, con la dedicación de los jardines a zona verde pública. Cabe señalar que la situación museística de la colección diocesana de principios de la década de los 70, pervivió hasta finales del año 1997. No obstante, existía, a la sazón, una cierta preocupación ciudadana que se manifestó a través de unas encuestas, promovidas por el diario *La Mañana*, con la participación de personajes destacados de la vida cultural leridana y del resto de

Cataluña. El tema se inició a raíz de un coloquio sobre museos que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1970 en el Círculo de Bellas Artes, inscrito en el ciclo "Temas leridanos"³.

El próximo hito importante hay que situarlo en 1983 cuando se habló, con motivo de la creación del "Patronato de la Seu Vella de Lleida" de la creación de un museo de *les terres de Lleida* que debería ubicarse en la casa de ejercicios, entonces, y hasta 1997, propiedad del Obispado de Lleida, aneja a la *Seu Vella*⁴. En este proyecto participaron la Generalitat, la Diputación y el Obispado de Lleida e incluso se redactó un borrador que nunca se llegó a firmar. Dicho documento, suscrito por Max Cahner como conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ramón Malla como obispo de la diócesis de Lleida y Ramón Culleré en calidad de presidente de la Diputación, preveía, entre otras disposiciones, la integración de los fondos museísticos, con carácter de depósito, del Museo Diocesano y del Arqueológico Provincial, este último gestionado por la Diputación de Lleida. El nuevo ente se integraría en la red de museos de Cataluña o "xarxa de Museus Comarcals de Catalunya" bajo el patronato de la Generalitat. El proyecto, tal y como se ha indicado, no prosperó. El 26 de octubre de 1985 se reunieron cuatro instituciones leridanas, Ajuntamiento, Diputación, Generalitat y Obispado, las cuales decidieron de nuevo la creación de un gran museo para Lleida. La casa de ejercicios aneja a la *Seu Vella* era todavía el edificio que se proponía como sede⁵. A partir del año siguiente toma cuerpo la propuesta de una nueva ubicación, el Hogar de San José, un edificio histórico, antiguo convento carmelita, dentro de un ambicioso proyecto que pretendía convertir toda una manzana de edificios, entre ellos el de la inclusa, llamado de la Maternidad, en un espacio cultural, con biblioteca, multimuseo, forum cultural, área comercial y restaurante, anfiteatro y 600 plazas de aparcamiento. Incluso el proyecto llegó a bautizarse como el

³ *La mañana*, 21 de noviembre de 1970, p. 9; 22 de noviembre, p. 9; 26 de noviembre, p. 5; 27 de noviembre, p. 5; 28 de noviembre, p. 5; 5 de diciembre, p. 3.

⁴ *La mañana*, 20 de enero de 1983, p. 3; 20 de septiembre, p. 3.

⁵ *La mañana*, 20 de octubre de 1985, p. 35.

² *Diario de Lérida*, 4 de septiembre de 1970, p. 5.

“petit Pompidou” de Lleida. La única propuesta que se ha materializado, de momento, es la ubicación de la biblioteca pública en el edificio de la Maternidad.

En 1988 se firmó el primer documento institucional vinculante para la legitimación del Museo Diocesano. El 6 de marzo de este año el *conseller* de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el alcalde de Lleida, el obispo de la Diócesis, el presidente del Consell Comarcal del Segrià y el presidente de la Diputación se comprometen, en el artículo primero de este documento, a impulsar la creación del consorcio del “Museu de Lleida Comarcal i Diocesà”. El nuevo museo debería configurarse con los fondos diocesanos, municipales y de la Diputación, todos ellos en régimen de depósito, gestionados los últimos por el *Institut d'Estudis Ilerdencs*, fundación pública adscrita a la Diputación. El ente museístico se integraría en la red de museos comarcales de Catalunya o *xarxa de Museus Comarcals de Catalunya*.

En noviembre del mismo año la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat de Catalunya redactó el borrador del proyecto de estatutos y lo hizo llegar a los miembros constituyentes del consorcio para proceder a su estudio e incorporar las enmiendas correspondientes.

Parecía que la creación del nuevo museo era cosa hecha. Incluso antes de firmar el convenio institucional se tasó el importe global del proyecto, más de mil millones de pesetas y se propuso un calendario para las obras, que habrían de iniciarse en 1990 y terminar en 1996⁶. El edificio propuesto para la ubicación del ente fue el de la Maternidad, propiedad de la Diputación de Lleida, entidad que, en virtud del artículo décimo del convenio, se comprometió a aportar los solares y/o edificios que se acordasen para instalar el museo. El 11 de noviembre, el entonces director general de Patrimonio Cultural de la Generalitat, Eduard Carbonell, se hacía eco, durante una visita a Lleida, de la voluntad de la administración de iniciar inmediatamente las obras de remodelación del edificio de la Maternidad⁷.

La promulgación de la ley 17/1990 de 2 de noviembre, de museos, por la Generalitat de Catalunya, y, posteriormente, el decreto 35/1992 de 10 de febrero, de desarrollo parcial de dicha ley, abortaron el proyecto. A tenor de la aplicación del texto legal, quedaron derogados el decreto 190/1981 de 3 de julio, de reestructuración de la *Junta de Museus de Catalunya*, y el decreto 222/1982 de 12 de julio, de creación de la *xarxa de Museus Comarcals de Catalunya*.

De nuevo un período de tiempo muerto, durante el cual se sobreponen diferentes proyectos y propuestas. En 1991 la *conselleria* de Cultura de la Generalitat de Catalunya inicia un proyecto o informe sobre el estado de la cuestión de los museos de Lleida y propuestas de reordenación de los fondos museísticos⁸. En el documento se proponen hasta cinco museos, ubicados en distintos ámbitos. El *Museu de les Terres de Lleida* que incluiría los fondos de los museos diocesano y capitular, del arqueológico y los fondos paleontológicos del *Institut d'Estudis Ilerdencs*, del gabinete numismático de la Diputación, el producto de las excavaciones arqueológicas urbanas y diversos materiales procedentes de la *Seu Vella*. Se propone el edificio de la Maternidad como sede.

En 1992 el Ayuntamiento de Lleida anuncia la puesta en marcha de un proyecto para crear una infraestructura museística en la ciudad e invita a participar al departamento de Cultura de la Generalitat y a la Diputación⁹. El proyecto culminó sobre el papel al año siguiente y en el se preveyó la disposición de los fondos museables de la ciudad en tres instituciones independientes, el museo de arte, el museo de historia de la ciudad y el ecomuseo del agua, articulados por un organismo de había de coordinar la política museística en el marco del patrimonio cultural de la ciudad¹⁰. El museo de arte debía

⁸ TREPAT RIBE, R., *Informe sobre l'estat de la qüestió dels museus de Lleida i notes sobre propostes de reordenació dels fons museístics*, 1991, informe dactilografiado.

⁹ *Segre*, 9 de septiembre de 1992. Según manifestaciones del entonces regidor de Cultura del Ayuntamiento de Lleida, Frederic Vilà, este era un antiguo proyecto que se había paralizado, más que nada por la existencia de una nueva ley de museos a la que había de adaptarse; *La màquina. Revista*, 22 de noviembre de 1992, pp. 4-7.

¹⁰ AA.VV., *Perspectives museístiques de Lleida*, 1993, pp. 37, 47, informe dactilografiado.

⁶ *Diario de Lérida*, 19 de febrero de 1988, p. 3.

⁷ *Diario de Lérida*, 12 de noviembre de 1988, p. 5.

reunir, básicamente, los fondos diocesanos y capitulares, así como el Museo Morera y el legado del escultor Leandre Cristofol, ambos gestionados por el Ayuntamiento. En cuanto a la calificación, según el informe y de acuerdo con la ley de museos, se considera de interés nacional¹¹. Para su ubicación se propone el edificio de la Panera, el antiguo almacén de grano del cabildo, en la actualidad propiedad del Ayuntamiento de Lleida¹².

Entretanto, se prepara una exposición antológica del Museo Diocesano, con motivo de su centenario. La muestra, *Pulchra*, vio la luz el 18 de diciembre de 1993 y se clausuró el 31 de enero de 1994. Fueron los organizadores el Obispado de Lleida y el *Institut d'Estudis Ilerdencs*, con el apoyo institucional del departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la Diputación de Lleida, el Ayuntamiento, la fundación "la Caixa" y la Universidad de Lleida¹³. Con motivo de la exposición se editó el catálogo del museo, bajo los auspicios del departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya¹⁴. La prensa local, al día siguiente de la inauguración, presentaba, a través de eufóricos titulares, el museo diocesano de Lleida como una inminente realidad¹⁵. Los comentarios optimistas se sucedieron mientras duró la exposición e incluso el todavía director general de Patrimonio de la Generalitat de Catalunya, Eduard Carbonell, declaró que durante el año 1994 se tomaría una decisión respecto al futuro del museo¹⁶. Días antes de la inauguración, tanto el alcalde de Lleida como el presidente de la Diputación ofrecieron los edificios que consideraron más adecuados para ubicar la sede del museo: el edificio de la Panera y el Hogar de San José, respectivamente¹⁷.

Todos los buenos propósitos que se manifestaron durante la exposición, se desvanecieron al clausurarla.

El 17 de septiembre de 1995 entró en vigor el decreto "Ilerdensis et Barbastrensis de finum mutatione" de fecha 16 de junio de 1995, basado en el punto del Concilio Vaticano II que recomienda adecuar los límites eclesiásticos a los civiles. En virtud de dicho decreto y en una primera fase, 84 parroquias del Obispado de Lleida, dependientes políticamente de Aragón pasan a formar parte del Obispado de Barbastro-Monzón. En una fase sucesiva, prevista para el 15 de junio de 1998, deberán segregarse 27 parroquias más¹⁸.

¹¹ Parece evidente que la diócesis de Lleida, debía existir, como mínimo, desde finales del siglo IV, a pesar de que no haya noticias de ello hasta bien entrado el siglo V. La historia del Obispado de Lleida y de sus obispos se inaugura, a escala documental, con el obispo Sagicio, que rigió la diócesis hacia el año 419. Respecto a los límites que abarcaba, algunos historiadores del siglo pasado consideraron que, en época visigoda, coincidían con los del municipio romano y con los mismos que corresponderían a la primitiva diócesis, basándose en un documento bastante dudoso atribuido al rey godo Vamba. Este documento y otro denominado *Antiqui termini episcopatus Ilerdensis* (antiguo término del Obispado de Lleida), también de supuesta cronología goda, parecen haber sido el producto de una falsificación del siglo XII para justificar, de cara a la restauración eclesiástica que se llevó a cabo después de la conquista de Lleida por Ramon Berenguer IV, conde de Barcelona y Ermengol VI, conde de Urgell, en el año 1149, unos derechos territoriales que quedaron desdibujados con la invasión sarracena, el año 714. Una parte de la historiografía había considerado que, a partir de esta fecha y durante los siglos de la dominación, los obispos de Lleida se refugiaron en las montañas de la Ribagorza y que el Obispado de Lleida y el de Roda fue uno solo. Parece ser que no ocurrió así y que se trataba de dos obispados independientes que se unieron, a partir de la reconquista de la ciudad, por disposición del primer obispo posterior a la restauración, Guillermo Pedro de Ravidats, quien trasladó definitivamente el centro de la diócesis a la ciudad de Lleida. Con la nueva dote territorial, se añadieron al obispado de Lleida la zona de los Monegros, todo el condado de la Ribagorza, el Bajo Cinca y la Litera. El año 1203, ocupando la mitra el sucesor de Pedro de Ravidats, Gombau de Camporrells, y, a raíz de una disputa territorial mantenida desde antaño con los obispos de Huesca, se marcaron los límites divisorios de ambos Obispados entre los ríos Cinca y Alcanadre. En el año 1571, al crearse la diócesis de Barbastro, algunas parroquias aragonesas del Obispado de Lleida, concretamente las del valle del río Esera y parte de las del valle de Isábena se integraron al nuevo Obispado. El 6 de febrero de 1874, gracias a una bula de Pío IX, las iglesias que pertenecían a los monasterios de Ager, Lavaix y Sijena pasaron a depender del Obispado de Lleida. En el año 1956 tuvo lugar una nueva reestructuración parroquial, a raíz de la cual 34 parroquias del Obispado de Lleida pasaron al Obispado de Barbastro y una al Arzobispado de Zaragoza, mientras la diócesis de Lleida recibía 16 parroquias del Obispado de Urgell y una del Arzobispado de Tarragona. TARRAGONA, J., BERLABÉ, C., "L'organització eclesiàstica del bisbat de Lleida" en *Catalunya Romànica. Segrià, Garrigues, Pla d'Urgell, la Segarra, L'Urgell*, vol. XXIV, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 67-75, 86-89.

¹¹ Supra, p. 66.

¹² Supra, pp. 39, 53.

¹³ Meses antes, y a propuesta del regidor de Cultura, F. Vilà, el Ayuntamiento de Lleida proyectaba organizar una serie de exposiciones a modo de prefiguración del Museo hasta la ubicación de los fondos en una sede definitiva. El proyecto no prosperó en aquel momento, pero se retomó 5 años después, tal como veremos más adelante.

¹⁴ *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*, op. cit.

¹⁵ Segre, 19 de diciembre de 1993, p. 3; *Nou Diari*, 19 de diciembre de 1993, p. 53.

¹⁶ Segre, 25 de enero de 1994, p. 3.

¹⁷ Segre, 1 de diciembre de 1993, p. 47; *Nou Diari*, 1 de diciembre de 1993, p. 55.

La decisión pontificia de constituir la nueva diócesis de Barbastro-Monzón se basó en el acuerdo de la Asamblea Plenaria del episcopado español que, por abrumadora mayoría, había decidido en 1981 dar vía libre a esta nueva configuración territorial. El hecho de que se tardase 14 años en aplicar la decisión de la Plenaria de la Conferencia Episcopal se debió al *dilata* de la Santa Sede y a la resistencia de la Provincia Tarraconense a la segregación de una parte de la diócesis de Lleida¹⁹. El decreto de segregación especificaba que con las parroquias debían pasar al Obispado de Barbastro-Monzón los bienes, aunque este punto no se concretó lo suficiente y se dejó a expensas de los obispos de Barbastro y Lleida. Inmediatamente se inició un proceso de reclamación del patrimonio artístico de procedencia aragonesa que forma parte, todavía, de los fondos del museo diocesano de Lleida. Mediante un escrito de 29 de diciembre de 1995, firmado por el delegado de Patrimonio Cultural del Obispado de Barbastro-Monzón, Enrique Calvera, dirigido al delegado de Patrimonio Cultural del Obispado de Lleida, se reclaman 65 obras que, según el catálogo del museo diocesano, constan como de procedencia aragonesa,²⁰ así como el Archivo Histórico de Roda de Isábena, que ingresó en el Archivo Capitular de Lleida por real Orden de 10 de julio de 1858²¹, además de los archivos parroquiales y monacales. En cuanto a estos últimos archivos, no hubo ningún problema respecto a la devolución. Las diferencias, como era de espe-

rar, surgieron respecto al patrimonio artístico. De forma paralela se creó una comisión mixta que no llegó a acercar sus posiciones ya que desde Aragón se sustentaba la tesis de que todas las obras de arte reclamadas estaban en Lleida en calidad de depósito y desde Cataluña se argüía el derecho de propiedad. La solución del conflicto se pondría, tal y como veremos más adelante, en manos de la Santa Sede.

El 26 de marzo de 1996, con motivo de una conmemoración en la localidad aragonesa de Roda de Isábena, antes dependiente del obispado de Lleida, las autoridades políticas y religiosas aragonesas cierran filas y exigen el retorno del patrimonio artístico y documental de los museos catalanes, especialmente el del diocesano de Lleida.

Mientras tanto, el Ayuntamiento de Lleida preparaba el plan de museos de la ciudad²² que vio la luz en mayo de 1996. En dicho documento se hace referencia al compromiso institucional de 1988 y se propone como sede del museo el edificio del Hogar de San José, *Llar de Sant Josep*, ofrecido el año anterior por la Diputación, por considerarlo el más adecuado. Se propone que el museo, que debería denominarse "Museu de Lleida Comarcal i Diocesà" sea de interés nacional, según prevé la ley de museos de la Generalitat de Catalunya.

Sin abandonar el clima de tensión surgió de nuevo la polémica. El diario zaragozano *Heraldo de Aragón* desveló, el 15 de febrero de 1997, la venta que de su patrimonio artístico efectuaran, en los años 1983 y 1992, las religiosas sanjuanistas del monasterio de Sijena (Huesca) —que había pertenecido antes de la segregación a la diócesis de Lleida— a la Generalitat de Catalunya. Dicha venta se había hecho previa petición de las religiosas y con el visto bueno de los prelados de Lleida y Barcelona y con la autorización del Vaticano. Los bienes producto de la venta se hallan en la actualidad en régimen de depósito de la Generalitat, parte en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, parte en el *Museu Diocesà de Lleida*, aunque estos últimos se hallan en Lleida desde 1970, cuando las religiosas de Sijena se trasladaron a la sede conventual de Valldoreix

¹⁹ *Ecclesia*, n. 2833 [22 de marzo 1977], p. 12.

²⁰ Caber señalar que la relación de las obras de procedencia aragonesa se basa única y exclusivamente en la información que proporciona el catálogo del Museo, publicado en 1993, de donde fue extraída. Si bien este es un valioso instrumento para el conocimiento de los fondos del Museo, por la premura con que fue editado no pudo contrastarse la documentación existente y algunas de las obras que se consideran de procedencia aragonesa han resultado no serlo, según se ha podido demostrar *a posteriori*. Sabido esto, habría que estudiar la documentación correspondiente a cada objeto antes de proceder a su reclamación, puesto que, en este caso, para reclamar la propiedad tiene que estar convenientemente acreditada la procedencia.

²¹ CASTILLÓN, F., "Catálogo del Archivo de la Catedral de Lleida. Fondos de Roda de Isábena" en *Aragonia Sacra*, IX, 1994, pp. 133-192. Aunque, según declaraciones de Manuel Iglesias, anterior delegado de Patrimonio del obispado de Barbastro, las Ordenes reales para la recogida de documentos en la época, carecen de valor; *Heraldo de Aragón*, 23 de febrero de 1997, p. 3.

²² *Pla de Museus per a la ciutat de Lleida*, mayo de 1996, informe dactilografiado.

(Barcelona). El tema provocó la indignación del sector aragonés, que se quejó de que dichas ventas no se notificaron ni al Ministerio de Cultura ni a la Diputación General de Aragón, institución esta última que no pudo ejercer el derecho de tanteo, según el real Decreto 111/86 de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, a tenor del art. 42, donde se establece que, cuando se venda un bien de interés cultural, la Administración puede ejercer el derecho de tanteo y quedarse con el bien por el mismo importe que la oferta que disponga el vendedor. Si la venta está consumada, se puede ejercer el derecho de retracto, en el plazo de 6 meses y a partir del momento en que tuvo conocimiento fehaciente de la venta. La Dirección General de Aragón inició, en verano de 1997, la reclamación administrativa previa a la vía judicial, comunicando su intención de ejercer el derecho de retracto.

La continua mediatización de esta circunstancia tuvo un enorme impacto en la sociedad aragonesa, oportunamente canalizado por los partidos políticos. A través de los medios de comunicación ambas partes se dirigieron numerosos insultos y descalificaciones. El presidente de la Diputación de Lleida, Josep Grau, acusaba al Nuncio en España, Lajos Kada, de mantener una actitud perversa respecto a Cataluña²³; el Justicia de Aragón, Juan Montserrat, tildaba al obispo de Lleida de “avaro guardamuebles”²⁴ y, desde Madrid, el senador del PSOE, José Castro, acusó al obispo de Lleida, en la Comisión de Educación y Cultura del Senado, de haber actuado con abuso de autoridad y dolo²⁵. El estamento eclesiástico no se quedó tampoco a la zaga y los medios de comunicación²⁶ mediaron para avivar la polémica: el cura párroco de la localidad de Capella, una de las parroquias segregadas, acusó al obispo de Lleida de mantener una actitud antievangélica²⁷ y desde el Periódico de Aragón, durante los meses de marzo y abril de 1997

apareció una carta impresa, que los lectores debían recortar, firmar y remitir a la redacción, dirigida al obispo de Lleida con el siguiente encabezamiento: “Tiene usted algo que no le pertenece y que es propiedad inegoiable del pueblo de Aragón”.

Paralelamente, el obispo de Barbastro-Monzón, Ambrosio Echebarría, presentaba, el 3 de abril de 1997, a través de la Nunciatura Española, recurso contencioso-administrativo ante la Congregación de Obispos de Roma, órgano vaticano encargado de mediar en los conflictos entre prelados. Pedía el cumplimiento del decreto de segregación con la inclusión de la devolución de los bienes artísticos de procedencia aragonesa que forman parte del Museo Diocesano de Lleida. La respuesta vaticana a la reclamación hecha en Roma por el obispo Echebarría no se hizo esperar: la Congregación de Obispos decidió encargar a la Nunciatura de la Santa Sede en España la ejecución del decreto de 1995 de traspaso de parroquias. A partir de aquel momento recayó en el Nuncio en España, la responsabilidad de velar por el cumplimiento del decreto y decidir como se ejecuta. Para ello encargó un dictamen a una comisión de expertos en derecho canónico, comisión formada por Federico Aznar Gil, catedrático de derecho de la Universidad Pontificia de Salamanca, Javier Bastida Canal, vicario judicial de la Curia de Barcelona, Fernando Lozano Pérez, secretario técnico de la Junta de Asuntos Jurídicos de la Conferencia Episcopal Española y Julio Manzanares Manjuan, catedrático de derecho de la Universidad Pontificia de Salamanca. El informe, titulado “Informe sobre el contencioso entre las diócesis de Lleida y Barbastro-Monzón” con fecha de 4 de diciembre de 1997, de 19 folios, fue entregado al Nuncio aquel mismo mes, aunque su contenido apareció publicado en el periódico *Heraldo de Aragón*, antes de llegar a manos del obispo de Lleida. Un mes antes, las conclusiones habían aparecido publicadas en el diario *ABC*²⁸. Establece dicho informe que la propiedad de las obras de arte corresponde a las parroquias aragonesas, pero no aclara expresa-

²³ *Segre*, 15 de febrero de 1997, p. 49.

²⁴ *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo de 1997.

²⁵ *La mañana*, 25 de abril de 1997, p. 13.

²⁶ En este contexto es digno de mención el artículo titulado “Guerra de obispos”, publicado en la revista *Interviú*, nº 1099 [del 19 al 25 de mayo de 1997], pp. 70-72.

²⁷ *Segre*, 11 de febrero de 1997, p. 51.

²⁸ *La mañana*, 6 de noviembre de 1997, p. 13; *Segre*, 6 de noviembre de 1997, p. 51.

mente el destino final de los bienes ni se refiere a la problemática de las ventas de Sijena. Los expertos de la comisión determinaron que las piezas procedentes de Aragón no fueron a parar a Lleida por compra, extinción de determinadas parroquias, ni a título de donación u ocupación sino como depósito, figura jurídica en virtud de la cual una persona o institución recibe de otra una cosa mueble con la obligación de guardarla y restituirla. En consecuencia, las obras aragonesas guardadas en Lleida, según precisa literalmente el informe "se encuentran a título de depósito salvo que se demuestre otra cosa". En el informe se sugiere, sin embargo, la cesión de algunas de las piezas al museo leridano en agradecimiento a su buena conservación. Respecto a este último punto, el obispo de Barbastro-Monzón, según declaraciones del delegado de Patrimonio de la diócesis, Enrique Calvera, no considera necesario compensar al Obispado de Lleida con ninguna obra de arte. Según Calvera, el obispado leridano, al guardar durante años estas obras de arte, sólo cumplía con su obligación y el hecho de disponer de ellas ya compensa el esfuerzo de guardarlas²⁹. El obispo de Lleida por su parte manifestó a la Congregación de Obispos, dentro de las correcciones que se efectuaron desde el obispado de Lleida, que el informe de expertos está poco estudiado, o al menos poco contrastado. Añadió también que nunca ha discutido la propiedad, sino el uso y que las autoridades eclesiásticas siempre han manifestado la voluntad de seguir las recomendaciones de la UNESCO sobre la unidad de las piezas de los museos. En este sentido cabe señalar que, días antes de la presentación del informe definitivo, uno de los miembros de la comisión, Julio Manzanares, declaraba que le parecería correcto que el Nuncio consultase expertos en arte antes de tomar decisión alguna. Añadió igualmente que es muy respetable el criterio de la unidad museística del Obispado de Lleida para evitar que se rompa la colección artística del Museu Diocesà³⁰. En este sentido coincidía con el criterio del Consejo Internacional de Museos en España (ICOM), organismo dependiente de la

UNESCO, que envió una carta al Nuncio en la que recomendaba la inclusión de expertos en arte a la comisión y abogaba por la unidad del *Museu Diocesà* de Lleida³¹. Opinión que contrasta con la de otro de los miembros de la comisión, Federico Aznar, quien declaró a los medios de comunicación que el Museu Diocesà de Lleida no existe ni ha existido nunca³².

El resultado del informe fue acogido de distinta manera por los partidos políticos aragoneses: el PSOE acusó a la Dirección General de Aragón de mostrar un cierto complejo de inferioridad frente a la Iglesia y la Generalitat de Cataluña; el PAR (Partido Aragonés Regionalista) comentó, a través de su portavoz, que, respecto a la sugerencia de regalar algunas piezas al obispado de Lleida, el regalo ha sido tener el patrimonio durante estos años mientras que la CHA (Chunta Aragonista) acusó al gobierno de no ejercer una adecuada defensa de los bienes aragoneses³³.

Antes de la recepción del informe definitivo, desde Cataluña se llevaron a cabo diferentes actuaciones. Por un lado el Parlamento catalán declinaba, el 2 de octubre de 1997, interferir en una decisión eclesiástica al rechazar una proposición no de ley en la que se reclamaba la integridad de los bienes artísticos que forman el *Museu Diocesà*³⁴. Por otro lado, el director general de Patrimoni Cultural, Josep Huguet, declaraba el 9 de noviembre de 1997 que, en caso que el Vaticano se mostrase favorable al traslado de las obras aragonesas, la Generalitat de Catalunya estaba decidida a poner las trabas necesarias y a agotar la vía jurídica para evitar el traspaso³⁵. Desde el estamento eclesiástico, el arzobispo de Barcelona, Ricard María Carles, salió en defensa del obispo Malla abogando por preservar la integridad de todos los fondos artísticos del Museu Diocesà alegando dos argumentos: la recomendación de la UNESCO de no dividir objetos pertenecientes a museos o bibliotecas y el antecedente del obispado de Tortosa, que,

³¹ *Segre*, 2 de octubre de 1997, p. 51.

³² *La mañana*, 28 de mayo de 1998, p. 13.

³³ *Heraldo de Aragón*, 7 de enero de 1998, p. 4.

³⁴ *Segre*, 3 de octubre de 1997, p. 57.

³⁵ *Segre*, 10 de noviembre de 1997, p. 9; *La mañana*, 10 de noviembre de 1997, p. 13.

²⁹ *Segre*, 16 de marzo de 1998, p. 13.

³⁰ *Segre*, 14 de noviembre de 1997.

cuando se creó, no supuso la escisión de los fondos religiosos de Tarragona y de Castellón³⁶. Días antes, el arzobispo de Tarragona, Lluís Martínez Sistach, declaraba que, aunque la decisión quedaba en manos del Vaticano, el arte debería quedarse donde estaba³⁷.

Con la polémica como fondo, el 24 de diciembre de 1997 se inauguraba en la iglesia románica de San Martín la exposición *Prooemiun*, con una selección de 58 obras, algunas de procedencia aragonesa³⁸. La iglesia, convenientemente rehabilitada y restaurada, será la sede provisional, junto con las dependencias del palacio episcopal dedicadas a exposición, del *Museu Diocesà* de Lleida hasta que las obras de adecuación de la que ha de ser su sede definitiva, el edificio del Hogar de San José, hayan concluido³⁹. Esta decisión se tomó el 1 de agosto de 1997, cuando se reunieron Joan María Pujals, *conseller* de Cultura de la Generalitat de Cataluña, Josep Grau, presidente de la Diputación de Lleida, Ramón Malla, obispo de Lleida, Antoni Siurana, alcalde de Lleida i Francesc Teixidó, presidente del Consell Comarcal del Segrià. Los concurrentes se remitieron al acuerdo firmado el 6 de mayo de 1988 por las mismas instituciones y redactaron un convenio mediante el cual se reparte presupuestariamente el coste del nuevo edificio, con un valor inicial de las obras de 1000 millones de pesetas, con aportación institucional en base a los siguientes porcentajes: 60% del importe por parte de la Generalitat de Cataluña, 20% por el Ayuntamiento de Lleida y el 20% restante por parte de la Diputación de Lleida. También en el mismo documento se acordó que el *Museu Diocesà* pasaría a denominarse *Museu de Lleida Diocesà i Comarcal*.

El último episodio, hasta la fecha, de esta azarosa historia es el requerimiento de in-

competencia planteado por la Generalitat de Cataluña ante la Diputación General de Aragón respecto a la pretensión de ejercer el derecho de retracto sobre los bienes procedentes del monasterio de Sijena adquiridos por la Generalitat. El acuerdo de instar el requerimiento, adoptado por el Consejo Ejecutivo el 15 de abril de 1998, se basa en que la pretensión del gobierno de Aragón vulnera las competencias asumidas por la Generalitat en materia de patrimonio histórico-artístico y de museos. En consecuencia, el gobierno catalán requiere a la Diputación General de Aragón para que derogue y deje sin efecto las órdenes del consejero de Educación y Cultura de 8 de agosto de 1997 y de 10 de febrero de 1998, mediante las cuales se resuelve ejercer el derecho de retracto sobre los bienes procedentes del monasterio. En caso de no ser atendido dicho requerimiento, el gobierno catalán advierte que planteará conflicto positivo de competencia ante el Tribunal Constitucional. El documento está firmado por Jordi Pujol, presidente de la Generalitat y el registro de entrada de la Diputación General de Aragón es de 22 de abril de 1998. En el texto se argumentan las razones por las cuales, según el gobierno catalán, las órdenes del consejero de Educación y Cultura aragoneses vulneran las competencias de la Generalitat. Además, se niega validez al fundamento en que se basa la pretensión de recomprar por el precio de venta, es decir, de ejercer el derecho de retracto, ya que, si bien según el consejero de Educación y Cultura estos bienes forman parte integrante del monasterio de Sijena y por lo tanto, siempre según el consejero, tienen la condición de bienes de interés cultural resultantes de la declaración del monasterio como monumento nacional, efectuada por real orden de 18 de marzo de 1923, según la Generalitat de Catalunya esta orden se refiere únicamente a las distintas partes del conjunto de edificaciones y no a sus elementos y, por lo tanto, los bienes adquiridos por el gobierno catalán no cumplen la condición de bienes de interés cultural, necesaria para que la Diputación General de Aragón pueda ejercer el derecho de retracto. El requerimiento ha sido rechazado por la Dirección General de Aragón.

³⁶ *Segre*, 11 de diciembre de 1997, p. 52; *La mañana*, 11 de diciembre de 1997, p. 12; *Heraldo de Aragón*, 11 de diciembre de 1997.

³⁷ *Segre*, 14 de noviembre de 1997.

³⁸ Con anterioridad, concretamente en mayo y diciembre de 1996 y en mayo de 1997, el Ayuntamiento de Lleida y el Obispado organizaron tres exposiciones en el Palacio Episcopal a modo de jornadas de puertas abiertas. Con ello se pretendió recuperar una tradición de principios de siglo que, con motivo de la Fiesta Mayor, permitía al público visitar gratuitamente el Museo Diocesano, instalado en el edificio del seminario.

³⁹ Supra nota 13.

En el momento de redactar estas páginas queda todavía un tema pendiente respecto al decreto de segregación de las parroquias aragonesas del obispado de Lleida. Dentro de pocos días, concretamente el 15 de junio de 1998, se cumplirá la segunda fase de dicha segregación, mediante la cual 27 parroquias de los arciprestazgos de la Litera y Bajo Cinca pasarán a depender del obispado de Barbastro-Monzón, cuando todavía no se han resuelto

los términos y condiciones de la primera que, recordemos, tuvo lugar el 17 de septiembre de 1995.

Al analizar el curso de los acontecimientos, vemos que el oportunismo político y la intoxicación mediática han conseguido convertir lo que en un principio debía ser una cuestión de diálogo entre dos obispados por un problema de patrimonio, en una patética polémica regionalista.

Restauración monumental y ciudad durante el siglo XIX: Valencia entre 1800-1875

CARMEN BLÁZQUEZ IZQUIERDO
Doctora por la Universidad de Valencia

A lo largo del siglo XIX una nueva cultura del Patrimonio Arquitectónico se abre paso en toda Europa. Las consecuencias de las revoluciones burguesas, los procesos desamortizados en los países católicos y el avance de la industrialización conllevarán graves efectos en la arquitectura histórica. De ahí que las críticas ante la dramática situación de los tesoros artísticos nacionales sean cada vez mayores, especialmente procedentes de los ambientes culturales románticos, desde donde se reivindica una mayor atención por parte del Estado, obligado así a tomar medidas protectoras. Además, la progresiva adquisición de una conciencia histórica como necesidad cultural determinará la revisión de los métodos de restauración arquitectónica, porque ya no se puede justificar cualquier intervención en los monumentos: es necesario tener presente que éstos son un bien común perteneciente a todos los ciudadanos, quienes tienen el derecho de disfrutarlos y el deber de conservarlos para las generaciones futuras. A partir de tal posición cultural, surgida como principio filosófico en el contexto de la Revolución Francesa, expresión de la profunda exigencia de revivir el monumento en su verdadera forma y significado, se irán desarrollando las diferentes corrientes restauradoras, distintas teóricamente y determinadas históricamente por la propia evolución de la arquitectura y de la misma cultura europea¹.

En España, como en el resto de Europa, también se asiste a una transformación de las estructuras políticas y sociales a lo largo del siglo, que comenzará con una guerra de independencia y terminará con otra colonial, mientras por el camino se quedarán muchos de los viejos valores culturales y aparecerán otros nuevos. Entre estos últimos estará un incipiente interés social por la conservación del Patrimonio Artístico, que se concretará en una normativa jurídica y en una toma de control de su salvaguarda por parte del Estado, quien establecerá una estructura administrativa para su protección. El surgimiento de estos nuevos valores supondrá la introducción, ya en la segunda mitad del siglo, de las nuevas teorías restauradoras desarrolladas en Europa, entre las que destacará la violetiana. Pero el trayecto fue largo y si hemos de caracterizar el proceso decimonónico español en materia de restauración monumental hay que resaltar, por un lado la perseverancia de las medidas protectoras impulsadas por los distintos organismos, y por otro la invariable práctica elusiva de las mismas. De ahí que, como el pez que se muerde la cola, los problemas siempre fueran los mismos y las soluciones propuestas nunca los superasen. La lentitud es, por lo tanto, la propiedad intrínseca de la restauración monumental española, acrecentada además por el complejo panorama que caracteriza a la sociedad del siglo XIX.

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral *La Cultura del Patrimonio Arquitectónico. Del ámbito internacional al ámbito local: el*

caso valenciano (1844-1975), defendida y aprobada en la Universitat de València en septiembre de 1997.

El 6 de julio de 1803 Carlos IV hacía pública una Real Cédula en la que se recogían las *Instrucciones* para conservar los antiguos monumentos, encargando a la Academia de la Historia la protección de los mismos y definiendo la figura que los custodiaría, los Justicias, precursores de los futuros Conservadores de Monumentos. Sin embargo, los buenos propósitos de las *Instrucciones* hubieron de quedar pospuestos repentinamente ante la urgencia de la Guerra de Independencia.

En la ciudad de Valencia la "Guerra contra el Francés" abrió una etapa de transformaciones en su estructura urbana y en sus monumentos². Además de las destrucciones motivadas por los bombardeos, se derribaron, con la excusa de la invasión, el Palacio Real y los Conventos de la Zaidía y de San Juan de la Ribera³. Sin embargo, la influencia del breve gobierno francés (1812-13) no fue del todo negativa ya que durante el mismo se tomaron algunas medidas significativas para proteger los bienes artísticos locales, entre las que destacó la creación del Museo de Bellas Artes.

No había en Valencia a principios del siglo XIX una conciencia avanzada sobre la necesidad de conservar los monumentos locales. Cuando se intervenía en la arquitectura histórica se actuaba como siempre se había hecho, es decir, superponiendo el nuevo estilo de moda al anterior. Un ejemplo significativo fueron las obras efectuadas entre 1801 y 1805 en la Iglesia de San Esteban, templo que ya había sido objeto de varias intervenciones a lo largo de su historia: el primitivo edificio, que según la tradición había sido incorporado al culto por el Cid, fue ampliado en 1472, reedificado por amenaza de ruina en 1515, otra vez reformado en 1610, y por último convertido en una de las iglesias más destacables del barroco valenciano gracias a la mano de Juan Bautista Pérez Castiel; esta decoración barroca se sustituiría por otra neoclásica en la parte del pres-

biterio en la reforma de principios del siglo XIX, de cuyo efecto diría un siglo más tarde el historiador valenciano Martínez Aloy:

"Por fortuna se les acabó el dinero y no pudieron salir del presbiterio, que en vano procuraron enriquecer con grandes pilastras de orden jónico, un altar de mampostería en el que puso mano Esteve y un fresco en el cascarón pintado por López, ya que ello resulta glacial y rígido puesto en parangón con la sonriente nave"⁴.

Los que sí resultaron fuertemente destructivos para todo el Patrimonio Cultural valenciano, como en general para el español, fueron los procesos desamortizadores, especialmente los del Trienio Liberal (1820-22) y el de Mendizábal (1836), que conllevaron pérdidas incuantificables y daños irreversibles en los monumentos por el estado de abandono en que quedaron muchos de ellos, tal fue el caso de los Monasterios de San Miguel de los Reyes y del Puig en la misma capital valenciana. A esto se sumaría el desarrollo industrializador, que aunque llegó con retraso al País Valenciano —no se inició hasta la década de los cuarenta y en coincidencia con las primeras revoluciones burguesas—, significó un ininterrumpido cambio en la fisonomía de Valencia.

Las modificaciones del tejido urbano de la ciudad se habían iniciado con la Real Pragmática de 1787, reforzada en 1804, por la que se ordenaba la construcción de los cementerios fuera de la población, a la vez que se suprimían los antiguos "fossars" anexos a las parroquias y conventos. Las consecuencias de este hecho fueron importantes, ya que muchos terrenos quedaron disponibles para ser utilizados como suelo edificable, lo que se materializó a lo largo del siglo XIX. Por ejemplo: la supresión del cementerio de San Lorenzo permitió ensanchar la iglesia y la plaza del mismo nombre, la de los Santos Juanes dio lugar a la plaza Cementerio de San Juan, y la de las iglesias de Santa Catalina y San Martín permitieron la apertura de la calle de San Fernando, regulando así la zona en torno a la plaza del Mercado.

² Fue durante el gobierno del Mariscal Suchet cuando se construyeron los Jardines del Plantío (Alameda) y se reorganizó la Plaza de la Aduana (Parterre).

³ Aunque el acontecimiento más triste fue la demolición del Pórtico del Teatro de Sagunto por Jaramillo, ingeniero del ejército español que con el pretexto de fortificar el castillo para ponerlo a salvo de los franceses llevó a efecto tranquilamente la destrucción en 1811.

⁴ Citado por ANDREU GONZÁLEZ, R.: "Datos sobre la reforma de la Iglesia de San Esteban a principios de siglo", *Almanaque Las Provincias*, 1934, pág. 268.

Con la modernización de la ciudad, que aumenta de forma espectacular en la década de los cuarenta, la imagen exótica de ésta, tan apreciada por los visitantes extranjeros, se va perdiendo poco a poco al dar paso a la nueva capital. Ya durante los años treinta se habían producido cambios sustanciales: en 1830 se derribaba el antiguo matadero para dejar espacio a la Plaza Redonda –proyectada por Salvador Escrig–, cuyas fachadas hubieron de ser reformadas en 1859 por Santiago Monleón, arquitecto que intervendría también en el viejo claustro de la Universidad Literaria, donde adecuó una obra de marcado carácter clasicista a las formas del siglo XV, y en la ermita de Santa Lucía –desaparecida en la actualidad–, en donde diseñó una nueva portada principal para superponer a la obra barroca, la que a su vez cubría las primitivas estructuras del siglo XV. También en los primeros años treinta se acondicionaba el sector de ronda en la parte de los puentes de La Trinidad y de San José formándose el jardín de las Alameditas de Serranos; y el mismo Puente de La Trinidad era restaurado en 1835.

No obstante, sería el proceso desamortizador de Mendizábal el que en mayor medida contribuiría a cambiar la imagen de Valencia. Y uno de los edificios más significativos que se construyeron en este período como resultado de estas expropiaciones fue el Ayuntamiento, cuyo complejo origen está en la liberalización del Convento de San Francisco, desamortizado en 1835 para ser transformado en cuarteles⁵. Junto a San Francisco se encontraba la antigua Casa de la Enseñanza, fundada por el Arzobispo Mayoral, edificio éste que se había construido en unos terrenos colindantes a la Iglesia de la Sangre en los años sesenta del siglo XVIII. La reconversión del edificio fue un proceso lento y lleno de incidentes, organizándose en varias fases a partir de la construcción del núcleo original, al que se incorporaron dos cuerpos de edificación paralela: el de la Iglesia de la Sangre y el de la Cofradía del mismo nom-

bre. La unificación de los cuerpos se haría mediante una nueva fachada, adecuando el interior por medio de la conexión entre las partes, y aunque en 1867 se modernizaría la fachada de la calle Arzobispo Mayoral, no será hasta la década de los noventa cuando, tras demolerse el antiguo Convento de San Francisco, se proyecte la construcción de un cuerpo de edificación que cambiará la orientación del conjunto volviéndolo hacia el nuevo espacio urbano de la gran plaza frontal. Al nuevo inmueble se trasladaron las oficinas municipales en 1854, dado el peligro de ruina en que se encontraba el viejo edificio de la Casa de la Ciudad, que poco más tarde sería derruido.

El número de conventos y monasterios desamortizados por Mendizábal en Valencia fue muy alto. Muchos de ellos estaban situados en puntos urbanos estratégicos, por lo que la utilización de su suelo era un factor clave en la reordenación de la ciudad, más incluso teniendo en cuenta la gran cantidad de dependencias vinculadas a los mismos: huertos y secciones, posadas, casas de alquiler, almacenes, talleres, solares, etc. Al ser estos lugares esenciales para las nuevas alineaciones, las administraciones locales, tanto Ayuntamiento como Diputación, siempre que pudieron eludieron las medidas protectoras e impulsaron su desaparición, al estar más interesadas en el valor del suelo que en el del propio edificio, lo que hizo que durante mucho tiempo mantuviesen un continuo conflicto con los organismos encargados de la conservación monumental.

No obstante, todos los conventos y monasterios desamortizados en la ciudad no lo fueron en los años treinta, y de los que sí se desalojaron en estas fechas muy pocos pudieron ser derribados al principio, ya que la política estatal primaba darles un uso público. El ejército fue una de las instituciones más favorecidas: Santo Domingo, El Pilar, San Francisco y San Pío V se dedicaron a nuevos alojamientos para los militares. Otros fueron destinados a la Administración, que cada vez tenía más necesidades espaciales, tal ocurrió con el Convento del Temple, donde se instaló la Intendencia de Hacienda y luego el Gobierno Civil, y con la Casa Profesa, que se transformó en el Archivo del Reino. También se utilizaron el Convento del Carmen, donde se estableció el

⁵ Acerca de la historia constructiva de este edificio ver CATALA GORGES, M. A.: "Ayuntamiento. Museo Histórico", en *Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1981 y BRU I VIDAL, S.: "L'Ajuntament de València (antecedent, història, estat actual)", en *La Casa de la Ciutat: exposició*, Valencia, 1983.

nuevo Museo de Bellas Artes y la Academia de San Carlos, el Convento de San Agustín se convirtió en presidio, y el Convento de la Corona era cedido en 1840 para Casa de la Beneficencia. Entre los que fueron demolidos para favorecer la especulación del suelo estuvieron el Convento de San Fulgencio y el de la Puridad, que permitieron las reformas urbanas de la calle Roger de Lauria y las del Moro Zeit, Conquista y Don Jaime; igualmente se derruyeron el Convento de Nuestra Señora del Pie de la Cruz, el de San Felipe Neri y el del Carmen de la parroquia de la Santísima Cruz, sobre cuyos solares se edificó inmediatamente. En el espacio dejado por el Convento de Dominicas de la Magdalena en 1838 se construyó el Nuevo Mercado Central, favoreciendo asimismo el ensanche de esta área, que aumentaría con el derribo del Convento de Nuestra Señora de la Merced⁶. También los conventos situados a extramuros de la ciudad siguieron una suerte parecida, y así desaparecieron el de San Felipe, el de Nuestra Señora del Socorro y el de Santa María de Jesús, el del Remedio y el de Capuchinos, del de San Sebastián sólo se salvó la iglesia y en el solar de San Juan de Rivera se instalará la Exposición de 1867.

Las consecuencias de la desamortización de Mendizábal fueron tan dramáticas que pronto se inició una reacción crítica por parte de los sectores culturalmente más motivados, tales como eran la prensa romántica y las Academias de Bellas Artes, muy significativamente la de San Fernando, los que comenzaron a manifestar públicamente su radical desacuerdo con tales actuaciones. Será la presión de estas instituciones la que promueva la aparición de un debate público sobre el tema de la conservación del Patrimonio Artístico, que se concretaría durante el gobierno moderado de Narváez en la creación de los primeros organismos para su defensa: las Comisiones Provinciales de Monumentos, fundadas en 1844 a semejanza de las "Commissions de Monuments Historiques" francesas⁷.

Había sido en los círculos románticos europeos y dentro del contexto del nuevo sentir de la Historia, donde se había originado una moderna visión de las ruinas históricas, las que comienzan a ser valoradas, muy concretamente las medievales, en tanto que modelos de la acción de la naturaleza sobre la obra del hombre, y por lo tanto como signos de la sumisión humana a la ley de la vida y la muerte. De toda la arquitectura histórica la más apreciada por el nuevo gusto será la gótica, lo que gracias a la teorización que sobre ella hace el arquitecto inglés A. Pugin en su libro *Contrastes*, en donde la legitima como único estilo verdaderamente cristiano, dará lugar a un movimiento artístico de trascendentes consecuencias para la historia de la restauración europea, el neogoticismo. La influencia que esta estética tendrá en el continente se manifiesta en las críticas de los románticos franceses, como Chateaubriand y Víctor Hugo, quienes levantan su voz contra las demoliciones y destrucciones de los viejos monumentos. Este movimiento se irá consolidando en Francia gracias a la labor que arqueólogos e historiadores van realizando progresivamente tanto desde el punto de vista historiográfico como en la misma práctica restauradora, alcanzando una original formulación que se plasmará en la revista *Annales*, la que a su vez tendrá una notable significación en el despegue de la cultura de la restauración en España, dada la tradicional vinculación que los arquitectos españoles han mantenido con el país vecino a través de las publicaciones especializadas. Igualmente es reseñable la importancia de las revistas románticas españolas para entender cómo se gestó la defensa de la arquitectura histórica en el ámbito nacional, especialmente por la relación directa que los intelectuales que dirigen y escriben en ellas tenían con los organismos que marcan el desarrollo de la restauración monumental, tales como Academias y Escuelas de Arquitectura⁸. También cumplieron

⁶ Sobre el destino de estos conventos ver "La transformación urbana de Valencia", *Almanaque Las Provincias*, 1902, págs. 209-217.

⁷ Para un estudio pormenorizado de la historia de estos organismos ver ORDIERES, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995.

⁸ Revistas románticas importantes fueron *El Artista*, *No me olvides*, *El Siglo Pintoresco* y *El Renacimiento*, en donde escribieron sobre conservación monumental Valentín Carderera, Pedro de Madrazo o Manuel Assas. Asimismo fue fundamental *El Boletín de Arquitectura*, revista clave para comprender la evolución de la arquitectura española, incluida la restauración monumental, en estos años, y en cuyas páginas teorizaron Antonio Zabaleta, Manuel Assas, J. M.^a Cuadrado o José Amador de los Ríos, entre

un papel destacable los libros ilustrados sobre viajes artísticos, que siguiendo la moda del momento caracterizarán la incipiente bibliografía española sobre arquitectura monumental, y que desde una óptica ya claramente historicista difundirán una imagen arqueológica de la “España Romántica”⁹.

La nueva cultura del Patrimonio Artístico surge en Valencia a partir de 1835, e irá definiendo sus propias líneas de pensamiento desde la prensa periódica, las revistas artísticas, las tertulias y las asociaciones. La “Academia de Apolo”, la “Real Sociedad Económica de Amigos del País Valenciano”, periódicos como *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*, las revistas *El Cisne*, *El Fénix*, *El Fomento Artístico* y muy especialmente *Las Bellas Artes*, promoverán el estudio de los monumentos valencianos y los viajes artísticos, así como también darán noticias sobre el nuevo sentimiento que hacia los monumentos se está desarrollando en la cultura occidental. Además tendrán una especial significación las guías y manuales locales, que caracterizan la producción literaria valenciana de estos años y recogen ese gusto erudito por los viajes. Entre todas estas publicaciones destaca la revista *Las Bellas Artes* (1854-1859), vinculada a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que está en la misma línea de las revistas románticas españolas de este período pero anticipando ya las corrientes estéticas que definirán el último cuarto del siglo. Sus textos están avalados por las firmas de Teodoro Llorente y Vicente W. Querol, que la conectan con los orígenes de la *Renaixença*, movimiento cultural muy preocupado por la protección de los monumentos más representativos del carácter nacionalista valenciano, o las de Juan Facundo Riaño y Ramón M.^a Ximénez, quienes desde el campo de la arquitectura la ponen en relación con el Eclecticismo, y por tanto con la teoría de la restauración monumental. En ella realizó Ximénez —arquitecto defensor de la estética ecléctica a mediados de siglo—

una demoledora crítica al Clasicismo al defender el estilo gótico como ideal para la construcción del templo cristiano¹⁰: si la arquitectura contemporánea había entrado en una fase de total decadencia, arrastrada desde el Renacimiento, había que volver a los estilos históricos para devolver el simbolismo a las formas, y para ello se habrían de conservar los viejos monumentos respetando su carácter original, de ahí la necesidad de teorizar sobre restauración monumental.

La labor llevada a cabo por las Academias españolas en la conservación de los monumentos ha de ser especialmente destacada, ya que desempeñaron un papel principal en la demanda de medidas protectoras, en la labor de investigación histórica y en la misma práctica de la restauración monumental. Y si bien es verdad que hubieron intereses profesionales de fondo en la inclinación que mostraron por este nuevo campo de trabajo, también lo es que desde sus filas se hizo avanzar la teoría de la restauración de posiciones puramente estilísticas a otras propiamente conservacionistas, las que enlazarían, ya en las últimas décadas del siglo, con las corrientes internacionales más innovadoras. En este sentido, la Academia valenciana de San Carlos jugó un gran papel en la salvaguarda de la arquitectura histórica local, haciendo de esta zona una de las más dinámicas de todo el ámbito nacional. De sus actuaciones durante estos años una sobresale: la instalación del nuevo Museo de Bellas Artes en el antiguo Convento del Carmen a partir de 1838, a donde también se trasladaría la propia Academia, con su colección de arte, en 1848¹¹. El edificio sería objeto de un largo proceso de restauración a partir de 1880, que no concluiría hasta principios del siglo siguiente, aunque durante el período que abarca hasta 1875 ya se realizaron obras de importancia: en 1860 Ramón M.^a Ximénez se encargó de efectuar la reforma del refectorio, donde creó un forjado ventilado y colocó sobre éste un pavimento de nolla; también se constru-

otros. Para este tema ver ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos, 1846-1919*, Granada, 1987 y ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Salamanca, 1989.

⁹ Entre éstos los más difundidos fueron *Recuerdos y Bellezas de España*, *España artística y monumental* y *Monumentos arquitectónicos de España*.

¹⁰ Ver XIMÉNEZ, R. M.^a: “De la arquitectura religiosa en Valencia. Lo que fue. Lo que es. Lo que debe ser”, *Las Bellas Artes*, 1859, págs. 159 y sigs.

¹¹ Para la historia de este edificio ver BENITO DOMENECH, F. y BÉRCEZ GÓMEZ, J.: “Iglesia y convento del Carmen”, en *Catálogo...*, op. cit. 1981.

yó un nuevo vestíbulo, diseñado por Salvador Escrig y Melchor, al que se incorporaron, siguiendo la práctica común en la época de reutilizar las estructuras procedentes de otros edificios derribados, seis de las ocho columnas renacentistas extraídas del demolido Palacio del Embajador Vich. Otra intervención de la Academia salvaría la portada bizantina de la demolida Iglesia de Santo Tomás, que salió a subasta en marzo de 1864 y que gracias a su intervención pasó a formar parte del Museo Provincial¹², impidiendo así que se vendiese como otras muchas piezas y conjuntos arquitectónicos lo fueron durante años. Pero quizá la empresa más emotiva que la Academia de San Carlos realizó en esta etapa fue la defensa en 1871-72 de las Torres de Serranos, en las que el Ayuntamiento de la ciudad había proyectado terraplenar el foso, acción que se inició levantando una airada protesta de la prensa y de las Comisiones Provinciales. Dada tal situación, la Academia de San Carlos intervino ante la de San Fernando consiguiendo que se paralizase tal acción¹³.

Por lo que respecta al trabajo de las Comisiones Provinciales Valencianas, éste se no se puede explicar si no es de forma paralela al de la Academia de San Carlos, ya que siempre marcharon de manera conjunta, por lo menos la de Valencia, que es la única que mantiene un funcionamiento más o menos continuado, ya que las de Castellón y Alicante prácticamente son inexistentes. Durante los primeros años de actividad y hasta que la Comisión Central pasa a depender directamente de la Académica de San Fernando en 1857, la Provincial de Valencia sólo presta atención, y muy someramente, al asunto de la creación del Museo de Bellas Artes. Después de la incorporación efectiva a la Academia, ya en los años sesenta, se dinamiza un poco la labor, aunque los resultados son muy pocos y presentes sólo en unos cuantos monumentos provinciales (Teatro de Sagunto, Iglesia de San Félix de Játiva y Castillo de Montesa), mientras que la principal tarea encargada por

la Academia de San Fernando, la realización de la necesaria "Estadística Monumental" seguía sin respuesta. Las Comisiones, creadas con el objetivo fundamental de catalogar el Tesoro Artístico Nacional, languidecían ante la falta de presupuesto, a lo que se sumaba la inabarcable tarea impuesta y la inoperancia de su estructuración interna, conformada por personas elegidas con carácter honorífico y no por su capacidad profesional, lo que hacía presagiar desde el principio el fracaso de estas utópicas instituciones.

A partir de la mitad del siglo el interés por la arquitectura histórica va aumentando en la cultura española, aunque se nota una sustancial diferencia con el contexto internacional. Esto es debido al hecho de que cuando el debate arquitectónico sobre los estilos se desarrolle plenamente en España, la arquitectura medieval española está razonablemente estudiada, de ahí que la gran pluralidad de estilos medievales y la especificidad de los mismos permita a los arquitectos españoles un estudio comparativo que les proporciona una perspectiva diferente a la europea, más dirigida esta última a ensalzar las virtudes del estilo gótico. De este modo se definía el Eclecticismo en la arquitectura española, que alcanzaría una alta cota de calidad artística en la ciudad de Valencia¹⁴, y la restauración monumental se convertía en el método educacional más novedoso y creativo. Cuando se inicien las grandes restauraciones monumentales a partir de los años cincuenta, las dos principales vías de acercamiento al monumento, integral y conservacionista, están perfiladas, pero los problemas de la práctica conllevarían que durante varias generaciones los monumentos sirviesen como campo de experimentación a los atrevidos arquitectos españoles. Ello conllevó polémicas disputas en torno a los criterios utilizados en los trabajos, los cuales eran en estos años excesivamente dependientes de la teoría francesa, mucho más a partir de los años sesenta cuando el gran prestigio de Viollet, que había comenzado a publicar su *Dictionnaire* en 1854, se dejaba sentir en los círculos profesionales españoles, muy especialmente en la Escuela de Arquitec-

¹² A.R.A.S.C., Leg. 84 B, 19 de marzo de 1864.

¹³ Sobre este tema ver BLÁZQUEZ IZQUIERDO, C.: "Historia de una restauración: La Puerta de Serranos", en *Ars Longa*, n.º 5, 1994, págs. 159-166.

¹⁴ Ver BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del Eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983.

tura. Mientras, la influencia de la teoría conservacionista de Ruskin y William Morris no se percibiría hasta las últimas décadas del siglo.

Estos debates sobre los criterios utilizados en las restauraciones monumentales eran inevitables si tenemos en cuenta la importancia de los trabajos iniciados en algunos de los más representativos monumentos españoles, tales como eran la Alhambra de Granada, San Vicente de Ávila, la Catedral de Palma de Mallorca y sobre todo la Catedral de León, la cual acabó convirtiéndose en el paradigma de la restauración estilística en España al devenir en un edificio "ideal" reinventado que además ha necesitado continuas intervenciones hasta la actualidad.

En Valencia, desde mediados de siglo, y coincidiendo con la recuperación económica de la ciudad, el espíritu de modernización se adueña de las clases acomodadas, quienes inician una serie de reformas y obras de reparación en las fachadas de sus viejos inmuebles del centro. De todas estas intervenciones la más importante será la renovación de las fachadas del Palacio del Marqués de Dos Aguas, efectuada por el arquitecto Ramón María Ximénez en 1863, la cual se inscribe en el complejo panorama de la crítica al Academicismo por una parte y del surgimiento de la nueva cultura de la restauración monumental por otra.

La Casa-Palacio del Marqués de Dos Aguas era un edificio gótico del siglo XV que había sido transformado en el siglo XVIII al estilo barroco-rococó¹⁵. Tiene la típica estructura de la casa solariega del gótico valenciano con un patio central en donde se localizaría la escalera. Su situación en la plaza de Vilarrasa, donde recaía su esquina izquierda, concedía un gran valor urbano a esta fachada, por lo que se la dotó de una torre o miramar que enfatizaba esta localización. En 1740 Hipólito Rovira lleva a cabo una reforma por encargo del marqués don Ginés Rabassa de Perellós, que consistió en la modernización del edificio ocultando la fábrica gótica bajo la exuberante decoración barroca, aunque la

estructura interior del inmueble no debió cambiar mucho. La mayor riqueza decorativa se concentró en la portada principal, obra de muy merecida fama internacional diseñada por Rovira y efectuada por Vergara. Otra gran reforma se inició en 1854 al heredar el nuevo marqués don Vicente Dasí Lluesma el palacio, quien decidió rápidamente modernizarlo. Estos trabajos atraerían a los más importantes artesanos y artistas valencianos de estos años, interesados por la renovación ornamental del edificio. Es entonces cuando Ramón María Ximénez proyectó la reforma de las fachadas.

Ximénez, arquitecto titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid y profesor en la Escuela de Arquitectura de la Academia de San Carlos, fue uno de los primeros arquitectos del ámbito valenciano que promovieron una acción renovadora de la arquitectura desde la misma Escuela. Su formación en Madrid le había puesto en contacto con las tesis historicistas de claro matiz ecléctico, que serán introducidas tempranamente en la arquitectura valenciana con el propósito de superar los modelos academicistas de corte clásico. Así pues, cuando el nuevo marqués le encargue formar el proyecto de reforma del Palacio, el arquitecto optará por utilizar el estilo con el cual se habían decorado las fachadas en el siglo anterior, ideando recubrir los muros con imitaciones en estuco de placas marmóreas de colores y con llamativos elementos decorativos de gusto barroco para enmascarar las ventanas, en las que bosqueja balaustres de tradición borrominesca, diseñando además otros elementos en relieve que se extenderían por las fachadas para decorarlas: las consolas de los balcones, las impostas, las ventanas del ático y la cornisa provista de acroterio que, sostenida por figuras de putti de gran tamaño, coronaría la fachada. La inspiración, como él mismo reconoció en el proyecto, le vino de la monumental portada de alabastro de Rovira y Vergara:

"...ateniéndose en cuanto al estilo, al que ofrece la gran portada de piedra tallada, que existe actualmente y cuya conservación recomiendan no sólo el valor intrínseco y artístico que tiene, sino también el respeto con que deben mirarse las obras de otros siglos, cuyo

¹⁵ Para la historia de este edificio ver ROS ANDREU, J. L.: "Palacio del Marqués de Dos Aguas (Museo de Cerámica)", en *Catálogo...*, op. cit. 1981.

carácter artístico es tan difícil reproducir actualmente¹⁶.

Planteamiento éste de una encomiable modernidad y signo además de la gran sensibilidad artística del arquitecto ante su trabajo como restaurador. Pero la actualidad del pensamiento teórico de Ximénez no fue bien asumida en el provinciano ambiente valenciano de la época, donde su proyecto fue muy criticado en los círculos profesionales, especialmente por algunos arquitectos municipales. Efectivamente, en el Informe que emitió el arquitecto municipal Jorge Gisbert, quien trabajaba entonces como Arquitecto Inspector del Cuartel del Mar donde estaba situado el Palacio, arremetía duramente contra el proyecto de Ximénez, y muy significativamente contra los contornos de la decoración proyectada:

“Todos ellos tienen un carácter vicioso e impropio, ninguno conduce a describir con claridad las formas estudiadas de un buen repartimiento; por manera que la escuadra o llámese la vertical con la horizontal se han emancipado completamente de semejante ornamentación; y he aquí el porque no parece contorno ni espacio alguno en cuyos intervalos se pueda leer con claridad lo que hay escrito con caracteres artísticos; he aquí una confusión de adorno de mal género que hacen buena la época mas depravada del Churruiguerismo, y por consiguiente impropia del siglo diez y nueve en el que todo se explica y pasa por el crisol del razonamiento¹⁷.”

La descalificación del estilo barroco en nombre del método racionalista tenía connotaciones esencialmente academicistas de tradición neoclásica, que todavía en la década de los sesenta estaban presentes en el pensamiento arquitectónico valenciano. Además, para Gisbert, el proyecto de Ximénez no tenía nada que ver con la portada de Rovira ni manifestaba el carácter de respeto que merecía la ilustre persona a la que estaba destinado. Por lo tanto llegaba a la conclusión de que la fachada debía ser total-

mente demolida para realizar otra de “más carácter y grandiosidad”.

Sin embargo, un segundo informe sobre el proyecto de Ximénez era redactado por el Arquitecto Mayor del Ayuntamiento, Carlos Spain Pérez, quien desde una óptica claramente ecléctica emitía una opinión totalmente contraria a Gisbert y se mostraba positivamente de acuerdo con aquel:

“El sentimiento artístico protesta contra la costumbre y el espíritu de escuela limitado a describir y elogiar exclusivamente los edificios greco-romanos, y halla por el contrario, mucho que apreciar en los diferentes estilos de Arquitectura empleados hasta el día. De lo dicho se infiere que no puede juzgarse la presente obra con sujeción a los principios greco-romanos, sino con absoluta independencia de ellos, y considerándola con relación a la época en que tuvo lugar su construcción¹⁸.”

Spain, a diferencia de Gisbert, alcanza la conclusión de que la restauración de las fachadas del Palacio de Dos Aguas había de hacerse en el estilo original de la portada para así obtener la mayor unidad posible en el conjunto. El concepto de unidad de estilo primaba sobre cualquier otro y la valoración de los estilos históricos, incluido el barroco, superaba la estrechez del clasicismo academicista. Spain dictaminaba el 20 de mayo de 1863 la aceptabilidad del proyecto de Ximénez y el 31 de mayo se concedía el permiso para la licencia de obra.

Durante la segunda mitad del siglo todavía se realizaron en la ciudad de Valencia importantes actuaciones dirigidas al derribo de viejos edificios para facilitar su ampliación. Las propias murallas fueron derruidas a partir de 1863 para poner en marcha el nuevo plan de modificación interna aprobado por el Ayuntamiento en 1859, pero que nunca se realizó. Los derribos se radicalizarían a partir de la Revolución de 1868 y no se frenarían hasta la promulgación de los Decretos de la Primera República. En estos años se demolieron los conventos de San Cristóbal y Santa Tecla, permitiendo así el nuevo trazado de la calle de la Paz y la regulación de la calle del

¹⁶ XIMÉNEZ, R. M.³: “Proyecto para la reforma de las fachadas de la Casa-Palacio del Marqués de Dos Aguas”, A.H.M., P.U., Caja 97, Reparaciones, 22 de marzo de 1863, pág. 1.

¹⁷ A.H.M., P. U., Caja 97, Reparaciones, “Informe del Arquitecto Jorge Gisbert”, 19 de abril de 1863, pág. 5 v.

¹⁸ A.H.M., P. U., Caja 97, Reparaciones, “Informe del Arquitecto Mayor Carlos Spain Pérez”, 30 de abril de 1863, pág. 8.

Mar; también desaparecieron la puerta de San Vicente, el exconvento de Santa Ana y parte de la Casa Profesa, la Iglesia de la Compañía de Jesús, que sería reedificada en otro lugar en 1880, y las iglesias de Santa Cruz y de Santo Tomás. En los años setenta la contemporaneidad se instalaría definitivamente en el País, pero las consecuencias para el Patrimonio histórico-artístico valenciano fueron desastrosas.

Otras actuaciones destacadas en materia de restauración monumental en la ciudad durante estos años fueron: la remodelación del edificio conventual de San Juan de Ribera, que fue convertido en Palacio de Exposiciones de la Casa-Banca de Madrid gracias al proyecto realizado por Manuel Blanco Cano en 1864; la reforma de la fachada lateral de la iglesia de San Nicolás Obispo, proyectada por Joaquín María Calvo, quien también había restaurado la iglesia de San Nicolás en 1866, año en el que el arquitecto municipal Joaquín M^a Belda reformaba la iglesia de la Santa Cruz. Este mismo arquitecto repararía el cimborrio de la Catedral entre 1863 y 1865 con obras de limpieza y afianzamiento mediante barrotes de hierro. También en 1866 se redecoraba y restauraba la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, y en 1872 se restauraba la del Beato Nicolás Factor en la Iglesia de Santa María de Jesús.

Otro importante proyecto de reforma era iniciado en 1873 por la Diputación en el Salón de Cortes de la Audiencia, antiguo Pala-

cio de la Generalitat, ante la desconfianza manifestada por el arquitecto provincial por las grietas del artesonado, que urgía una reforma, como igualmente era necesario sustituir el pavimento. Aprovechando estas obras se realizarían labores de limpieza y renovación del mobiliario¹⁹. Así comenzaba uno de los más importantes procesos de restauración monumental en la ciudad de Valencia, pero éste se desarrollaría ya avanzado el siglo XX.

En la década de los setenta algunas noticias en la prensa periódica valenciana dejan transparentarse una inicial preocupación social por el tema de la conservación de los monumentos locales, ello relacionado sobre todo con el sentimiento nacionalista que caracterizará las últimas décadas del siglo en la zona catalana. Los continuos ataques a la arquitectura histórica por parte de los propios poderes públicos no podía seguir sin levantar críticas: "Tengamos siquiera un poco de respeto a la herencia que nos dejaron nuestros mayores, como muestra de su civilización", decía un cronista del periódico *Las Provincias*²⁰. Una nueva conciencia ciudadana aparecía en el horizonte de la historia de restauración monumental en Valencia, pero se desarrollaría ya con la nueva etapa histórica que abriría la Restauración Alfonsina.

¹⁹ A.P.V., E.14.2, Caja 55, Exp. 1470, fs. 3-4.

²⁰ *Diario Las Provincias*, 1872, 1 de mayo, pág. 2.

*Entender la ciudad como instalación.
Identidades e invención en el cambio de milenio: la ciudad de Barcelona*

ROSER CALAF MASACHS

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo trataremos de plantear argumentos para entender la ciudad como instalación. Este préstamo¹ de un concepto de la historia del arte nos puede servir para interpretar la política municipal en relación con la “identidad y Patrimonio” que se está realizando en algunas ciudades españolas en los últimos años. Una mirada a las intervenciones surgidas como consecuencias de estas políticas permitiría clasificar ciudades. Así, las que estarían en la tipología de “ciudad Belén; aquellas donde se multiplican las esculturas homenaje, del más exquisito gusto” Kitsch, en superficies de plazas y parques. Y, las ciudades que tratan de entrar en el milenio próximo con actuaciones en relación con la “identidad y el Patrimonio” en sintonía con la escultura y la arquitectura que produce el arte del S. XX. Por razones de espacio solamente argumentaremos el caso de la ciudad de Barcelona.

2. SOBRE EL CONCEPTO DE INSTALACIÓN Y SU OPORTUNIDAD PARA ENTENDER LA CIUDAD

Hemos tratado de encontrar relaciones potentes con conceptos y obras de autores que según nuestro modo de ver proporcionan co-

herencia a nuestra argumentación. Así, al aplicar el concepto de instalación² sobre la ciudad significa:

- a) Admitir paralelismo entre los objetos de una instalación y los que configuran la ciudad.
 - La ciudad se nos presenta como el gran contenedor. En ella podemos reconocer zonas, barrios o itinerarios que actúan, también, como contenedores
 - Las plazas: lugares de intervención reciente
 - Las esculturas: objetos de la instalación
- b) Expresar las filiaciones que se producen.
 - Interpretar la relación entre la localización y la naturaleza del objeto, al analizar el grado de ortodoxia/heterodoxia.
 - Buscar si las piezas provocan un diálogo recurrente con la tradición o son un contraste.

¹ Nos hemos atrevido a tomar un préstamo de un concepto de una disciplina para interpretar hechos que se producen en el seno de otra. La idea fue sugerida por el trabajo de RAMÍREZ, J. A. (1994) *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama, Barcelona.

² El concepto de instalación lo entendemos como la colocación ordenada de objetos (generalmente de naturaleza heterodoxa y paradójica); que tiene carácter evocador o son paradigmáticas de una situación o acto que contextualiza la instalación. Los objetos poseen un grado de articulación identificado en la manera como se relacionan y ocupan el espacio. En España han sido pioneros de esta forma de expresión artística Muntadas, con su *Instant City* o “ciudad instantánea”. También, los trabajos de Miralda, Jordi Benito y Fransec Torres. Ver AA. VV. (1997) *El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio. Historia del Arte Español* (dir. J. Sureda). Planeta, Barcelona, pp. 404-406.

- Percibir el carácter evocador o el grado de innovación al reconocer los signos que configuran el objeto artístico.
- c) Descubrir el grado de articulación de los objetos dentro de una determinada zona de la ciudad.
 - Entender la manera como se relacionan y ocupan el espacio los objetos nos permitirá reconocer las ideas.
 - Los mensajes de quienes gobiernan en la ciudad. Nosotros en la Fig. 2 hemos sugerido un mensaje para cada itinerario de la ciudad de Barcelona.
- d) Comprobar como los objetos de una instalación alteran el espacio.
 - Verificar si aumentan el contenido perceptual (analizar impacto). Sentir las propiedades materiales de la experimentación con el espacio.
 - Evaluar el grado de rechazo o adhesión que sugiere la instalación. Recordamos que la provocación es el fin perseguido
 - Los objetos de una instalación trabajan con la realidad, no con su representación. Esta característica es la definitiva para interpretar la ciudad como instalación o como Belén.

3. IMAGINARIO Y CIUDAD

Otro préstamo conceptual que relacionaremos en este trabajo nos lo ha proporcionado Italo Calvino (1994) *Las ciudades invisibles*.

Su poética se nos manifiesta como un patrón adaptable a cualquier ciudad o a la ciudad en general. Esta ciudad imaginaria fuera del espacio y del tiempo nos permite pensar en un posible dialogo entre los objetos urbanos y el entorno que les rodean. Ciudad heredera de una tradición, contenedor de objetos artísticos catalogables en listas de Patrimonio, o ciudades consecuencia de su propia "poética" construida, ésta, al hilo de interpretar los nexos que explican la ciudad o que articulan los objetos en un espacio. Es desde esta afirmación que de nuevo nos atrevemos a plantear el concepto de instalación junto al de ciudad.

"Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lengua-

je, son lugares de trueque... pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos" (CALVINO, 94:15).

Es, precisamente, este texto de Calvino el que mejor nos ha servido para establecer la conexión con la obra de Vázquez Montalbán (1990) *Barcelonas*.

Los ejemplos de tipologías de ciudad planteadas por Calvino: ciudad y deseo; las de ciudad y memoria; la ciudad sutil etc. pueden servirnos de argumentos para esclarecer los nexos de posibles miradas de la ciudad de Barcelona, interpretada ésta, como instalación³ y argumentar desde textos del libro *Barcelonas*.

Esa Barcelona poéticamente insumisa, ¿podría ser una Barcelona insurgente a la espera de un toque de rebato tan poético como histórico?⁴. ¿Puede ser interpretada como instalación?

4. BARCELONA: CONSTRUIR SOBRE LA CIUDAD CONSTRUIDA

Antes de convocar la idea de ciudad de Barcelona entendida como instalación expondremos algunos de los criterios que Bohigas planteó para el control urbanístico de la ciudad:

- Dar prioridad al carácter de proyecto realizable en corto o medio plazo, frente a la realización de afectaciones con vocación de centenarios o utopías.
- Prioridad a las soluciones de detalle, fijadas en colaboración con criterios elaborados por cada uno de los barrios.
- Actuaciones puntuales referidas a dotación de equipamientos y a la reconsidera-

³ CALVINO, I. (1994) *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid. En pág. 37 el gran Jan describe el nexo entre los lugares; también pág. 77 presencia de relaciones de inversión, Calvino sugiere que la ciudad efímera "de feriantes y del circo" permanezca y la ciudad perpetua, la del habitat tradicional, sea la ciudad móvil. "Ahí se queda media Sofronia de los tiros al blanco y los carruseles...cuantos días tendrá que esperar antes que la caravana regrese y la vida completa vuelva a empezar".

⁴ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1990) *Barcelonas*, Ed. Empúries, Barcelona. Nosotros leyendo este trabajo hemos encontrado los siguientes significados que el autor atribuye a Barcelona: "ciudad viuda" pág. 102; "ciudad ambigua" pág. 292; "ciudad signo del sincretismo de cultura urbana" pág. 302; "ciudad reconstruida" pág. 330; "ciudad paradójica" pág. 305; "ciudad mutante" pág. 323, "ciudad controlada" pág. 87; "ciudad ciudadana" pág. 63.

ción del espacio público. Ej: reconstruir la Plaza Real o el aprovechamiento de los huecos en la ciudad vieja para recuperar espacios libres.

- Homogeneización cuantitativa y cualitativa de la ciudad aceptando las bases históricas de la dualidad centro periferia y sus dependencias y diferencias.

Es en estos puntos donde encontramos argumentos para el desarrollo de la idea de ciudad como instalación desde las bases urbanísticas.

Otro frente del discurso que nos proponemos lo encontramos en la “poética” que Bohigas desarrolla para justificar las intervenciones en la ciudad:

- Que la relación entre agua, plaza pública y ciudad sea una continuidad.
- Recuperar el frente marítimo; hacerla ciudad que mira al mar.
- Una plaza pública emblemática, si se interviene, produce por expansión un auténtico cambio de la función social.
- En un barrio con problemas, mejoras una plaza y todo su entorno mejora por ósmosis.
- Intentar recuperar las zonas deterioradas de una ciudad que son representativas.
- Transformar barrios y calles dando prioridad a los peatones y embelleciéndolas para convertirlas en auténticos espacios públicos.

Pero, la premisa que mejor nos va servir será: comprender la ciudad como una suma de realidades, como una yuxtaposición de trozos de una cierta autonomía y no como un siste-

ma global apriorísticamente relacionado y asépticamente coherente. Por este motivo hemos planteado la existencia de ocho itinerarios o zonas.

5. ITINERARIOS DE LA CIUDAD: ELECCION DE OBJETOS Y CONCEPTOS SUGERIDOS

En los sucesivos apartados trataremos de plantear itinerarios y objetos que lo singularizan desde un discurso de síntesis. El límite del espacio para la comunicación así lo exige. Los conceptos que nosotros sugerimos también aparecen en el cuadro y se deducen desde una lectura de entender la ciudad como instalación. El juego de discursos (analítico, y descriptivo) en un mismo texto lo justificamos por transposición con la idea de instalación. Y, discurso gráfico (Figs. 1 y 2 en anexo).

A/ La Barcelona del turismo: itinerarios 1, 2 y 3.

Objetos artísticos considerados en cada uno de esos itinerarios. (*vid. infra*).

B/ Itinerario 4: la plaza de las Glories y el sector de Levante.

En esta zona de la ciudad el concepto que deducimos corresponde al de “relación”. Este espacio de la ciudad plantea el nexo con el mar y los recientes barrios obreros de la urbe. Y, en este encuentro, también, identificar el pronóstico sugerido por Ildefonso Cerda al planificar la ciudad. Esta zona la interpretó como el futuro centro, con los Juegos Olímpicos del 92 fue posible el pronóstico. En ella confluyen las principales vías de comunicación y desde esta zona es posible orientar el crecimiento de la ciudad hacia el mar. La bús-

Itinerario I: el Centro Ciudad			
Año	Título	Autor	Concepto sugerido
1991	Nube y silla	A. Tapies	Réplica / contrapunto
1995	Barcino	J. Brossa	Juego / evocación
1986	Topos	E. Chillida	Diálogo en la austeridad
1992	Volcán	P. Barragán	Sorpresa
1992	Cabeza de Barcelona	R. Lichtenstein	Sonrisa

Itinerario 2: del Ensanche al Mar			
Año	Título	Autor	Concepto sugerido
1991	Parque de la estación del Norte	Beverly Pepper	Final del trayecto Paisaje en la ciudad
1983	Homenaje a Picasso	A. Tapies	Inconformismo del artista
1986	Homenaje a J. Maragall	X. Corbero	Diálogo de "construcciones"
1992	Arco de 134'5°	B. Venet	Evocación
1992	Crecimiento en apariencia	M. Merz	Crece en el espacio que crece
1992	Born	J. Plensa	Pasado gremial
1992	Sin título	J. Kounellis	Tradición marítima y comercial
1992	La cometa herida	R. Horn	Relación ciudad mar
1992	Habitación donde siempre llueve	J. Muñoz	Reflexión poética de un espacio de relación

Itinerario 3: la Villa Olímpica y el frente marítimo del Pueblo Nuevo			
Año	Título	Autor	Concepto sugerido
1992	Sin título	Auke de Vries	Captar la atención
1993	Davis y Goliat	A. Llena	Juego simbólico
1992	Pez	F. Gery	Seducción
1992	Torres de iluminación	A. Roselló	Evocar el mar
1992	El llano de la nostalgia	L. Ulloa	Evocación industrial
1992	Pérgolas en la avenida Icària	E. Miralles C. Pinós	Escenografía y representación
1992	ASHRAF II	M. Ruisánchez X. Vendrell	Enigma cerca del mar
1992	Fraternidad	M. Navarro	Contrapunto al espacio simbólico

queda de centralidad se refuerza gracias a la presencia de equipamientos culturales (Auditorio de Barcelona, Teatro Nacional de Cataluña, diversos centros comerciales). El concepto de relación, también, lo argumentamos por la presencia de las obras que lo evocan. Así:

* Puente de "Bac de Roda-Felipe II", de Santiago Calatrava 1984-87.

* Meridià 1992, de NEMO (François Scali, Alain Domingo) erigida en conmemoración del bicentenario del metro como unidad de medida, la obra reproduce un corte geodésico a escala 1:35.000 que va desde el Mar del Norte al Mediterráneo.

* "Ocells de paper" 1991, réplica de la obra de Ramón Acín. Las pajaritas actúan como nexo entre espacios delimitados por confluencia

de ejes viarios importantes (calle Aragón y avenida Meridiana).

* "Sin Título" 1987, de E. Kelly. Un tótem de acero inoxidable (14,93 x 2,12 x 0,12 m.) que destaca por su brillantez y esbeltez. Y que tiene como réplica, en el centro de la plaza un diedro de acero corten (6,09 x 6,09 x 5,18 x 0,17 m.) la obra es una metáfora de la masculinidad, feminidad. De nuevo la relación está presente.

* "El Mur" 1984, de Richar Serra, en la plaza de la Palmera. El objetivo del artista es relacionar ambientes contrapuestos mediante dos muros que delimitan un espacio de reposo poblado de árboles, verde, frondosidad y riqueza. En el otro arena (degradación del granito) y dos acacias. Hay evocación de la aridez, presencia del sol y de luz. La dualidad está servida.

Las obras mencionadas tienen como significado el concepto de relación y el conjunto puede interpretarse como la búsqueda de identidad para un centro pronosticado. Identidad hallada en la relación mar interior.

C/ Itinerario 5: nou barris.

Este itinerario se plantea con la idea de integrar en la ciudad las barriadas obreras de reciente creación (residencia de la oleada inmigratoria de la década de los setenta) y los municipios periféricos residencia de clases obreras instaladas y de clase media baja. Los primeros nacieron en la época del desarrollismo y su condición es la total carencia de planificación. La primera tarea ha sido la de inferirles identidad. La relación con el entorno ha sido el objetivo perseguido. La estrategia seguida ha sido la creación de obras en espacios que a corto plazo regenerarían el barrio "Metástasis estratégica" en el lenguaje de Bohigas. Se han provocado nuevas áreas de ocio, se ha conseguido una mejor accesibilidad en servicios urbanos, se ha revalorizado las zonas marginales y dinamizado el comercio. El anonimato de esta periferia ha sido invertido al dotar a cada barrio de una escultura emblemática. Esculturas que juegan un papel de alfabetización cultural y representan una "inversión espacial" en el sentido de dejar de ubicar esculturas en el centro de la ciudad. Destacamos las siguientes piezas para nuestra "interpretación como instalación":

* "Júlia" (Homenaje a los inmigrados) 1986, de Sergi Aguilar (18 x 7,5 x 3 m.) la grandiosidad y esbeltez de la pieza marca el cambio de sección de la calle vía Julia y es perfectamente visible a lo largo de todo el paseo. La obra está pensada como una circunferencia que intenta abrazar todo el entorno. La escultura sólo muestra el radio y una porción del perímetro.

* "Torre Favència" 1986, de Antoni Roselló. Hormigón armado, acero corten, y vidrio opalino (28 x 2,6 m.). La pieza tiene por objetivo remarcar el final de la vía Júlia y de la ciudad en su extremo Norte, durante el día refleja la luz del sol. Por la noche es un potente haz de luz procedente de la iluminación del tránsito interno. La base escalonada de la torre, diseñada por el arquitecto Bernardo de Sola, resuelve el ensamblaje de la escultura con el paseo.

* "Escollera" 1988, de Jaume Plensa. En plaza "Francesc Layret". Su título, rompeolas, es una metáfora en el paisaje montañoso de la plaza y contribuye a enlazar visualmente el espacio con la vía Júlia. El conjunto escultórico consta de tres masas de hierro forjado, con formas antropomórficas sobre grandes bloques de piedra.

* "Aurigues olímpics" 1929, de Pablo Gargallo, procedentes del Estadio Olímpico, restauradas y reubicadas en Parque deportivo de "Can Drago" en 1991. Los "aurigas" del estadio actual son una réplica en poliéster.

* "Mediana escultórica" 1989, de Agustí Roqué en la avenida Río de Janeiro (14 x 10 x 306 m.). Ocupa un espacio entre edificaciones que anteriormente estaban sin urbanizar, ha generado un paseo urbano. Esta pieza integra escultura y arquitectura confundiendo ambas artes. Fue premio FAD (diseño urbano 1989) al reconocerse la labor conjunta de arquitecto y escultor.

La idea de "regenerar" ha presidido el discurso urbanístico de esta zona; en él, es posible encontrar huellas de reequilibrio territorial, de recuperar significados y proporcionar identidad. "Les aurigues" son una buena muestra y en la plaza "Llucmajor" el monumento "Homenaje a la República". Intervención de Vilaplana, Helio Piñón (1991) que recupera la escultura de Viladomat (1933) que

el régimen franquista había retirado del cruce Paseo de Gràcia, Diagonal.

D/ Itinerario 6: la falda de Collcerola.

En este espacio, la ciudad, ha sufrido una de las transformaciones más espectaculares. Se ha producido en ella el tránsito del caos urbanístico a la realización de soluciones urbanas integradoras y amables. También, se ha resuelto el problema de conexión con la ciudad.

Las piezas escultóricas que pueblan este territorio tienen la función, básicamente, de integrar paisajísticamente la zona con la ciudad y su entorno natural (Parque de "Collcerola"). La intención es la de formar un "todo" armónico. La modernidad de todas las piezas responde a la capacidad de comprensión de la estética, del mensaje etc. que tiene el ciudadano de esta zona. Son el estamento "pensante" de la ciudad. Las piezas escogidas son: "Poema Visual" de Joan Brossa 1984, escultura en piedra artificial (12 x 3, 5 x 1 m.) que se integra en el espacio del "Velòdrom". La potente letra A tiene, en parte, la función de pórtico del parque y de símbolo metafórico que se desintegra a medida que se avanza por los jardines. Emite el mensaje de la transformación.

* "Mistos" 1992, de Claes Oldenburg. Escultura que reproduce una caja de cerillas gigante (20 x 9 x 13 m.) en acero y fibra de vidrio. Realizada según la estética Pop. Cinco cerillas están hacia arriba, una de ellas, está encendida y hay otras que ya han sido usadas, espaciadas en el contexto donde se ubica (cruce avenida Cardenal Vidal i Barraquer y calle del Pare Mariana). Esta pieza dialoga con el entorno y es un ejemplo de instalación eficaz. En el fondo, reconstrucción de J. M. Hernández de León, A. Ubach y M. Espinet del Pabellón de la II República en la Exposición Internacional de París del 1937⁵ obra de Ll. Sert L. Lacasa. Luz de la vida cotidiana y luz que desvela la memoria es el mensaje. En el Pabellón esta el archivo y biblioteca dedicados a los estudios sobre la Guerra Civil y el Instituto Internacional de Estudios Históricos.

* "Dime, dime, querido" 1986, de Susana Solano. En acero corten (7,8 x 8 x 11 m.). Instalada en la "Ronda de Dalt" en el conjunto

urbanístico del área olímpica de "Vall d'Hebron". Situada al final de la zona peatonal. La escultura invita al tránsito interior y a la meditación con el espacio circundante desde sus planos horizontales, verticales y oblicuos. Según la situación del observador la pieza puede emitir mensajes diferentes. Su título es una ironía de su acción en el espacio.

* "Elogi de L'aigua" 1987, de E. Chillida. En hormigón armado y acero. (7,2 x 12 x 6,5 m.). Ubicada en el Parque de la "Creueta del Coll", obra de los arquitectos: J. Martorell, D. Mackay. La inversión está presente en la concepción de la obra y a su vez la evocación; el parque es una intervención sobre una antigua cantera. La pieza evoca la extracción y el mineral ha sido sustituido por agua.

* "Porta de Sarria" 1992, de E. Armengol. En acero inoxidable, acero corten y latón, (5 x 5 x 2 m.). La pieza evoca a los túneles que han agujereado el Tibidabo conectando la ciudad con la comarca del Vallés. También, hay la referencia de portal y de vía de comunicación.

* "Geometría d'ombres" 1992, de R. Vaccaro. Son trece agujas en forma trapezoidal, esparcidas por un parque. Estas son el contrapunto a la horizontalidad de los sucesivos puentes del cinturón. Las piezas actúan de referencia durante el día, juegan con la luz solar y la proyección de sombras; por la noche están encendidas y emiten un juego luminoso sugerente. Las piezas son un nuevo enigma para descifrar la relación que tienen ellas con su entorno.

En todas las esculturas escogidas en este itinerario hay un juego intelectual, que es clave para descifrar los mensajes que emiten las piezas y su relación con el entorno. A este itinerario nos ha parecido adecuado adjudicarle el concepto de "la ciudad del reposo pensante", siempre que lo entendemos como instalación.

E/ Itinerario 7: Sans y el parque Joan Miró.

En este enclave de la ciudad el concepto que hemos atribuido al conjunto de piezas que lo simbolizan es el de conversación. Entendemos que en una conversación existen varios interlocutores, que las voces se cruzan, dialogan, discrepan, acuerdan.

Sans era un municipio eminentemente rural hasta la segunda mitad del s. XIX. Con la

⁵ AA. VV. (1997) *El siglo de los creadores, op. cit.*, pp. 28-29.

industrialización se anexiona a la ciudad (año 1884) y se convierte en uno de los principales barrios obreros.

Uno de los diálogos de la conversación que deseamos desvelar lo ocupa la reivindicación ciudadana de los espacios del barrio en transformación industrial. Estos, fueron reclamados como espacio para el "civismo" (centro cultural, espacio de ocio, parque...). En Sans se hace realidad la voz de Vázquez Montalbán, *La ciudad democrática* (1987). Un barrio que ha sido capaz de subirse al tren de la modernidad e ir más allá de las libertades formales; donde no es cierta la afirmación

"Hemos salido de la nada fascista para entrar en la más absoluta pobreza democrática..."

Una concepción pasiva de la cultura, basada en la esclavitud del receptor frente al emisor" (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1998: 105, 106).

En Sans la campaña "Salvem Sans" recuperó espacios como las cocheras de los tranvías para centro cívico. El espacio de la antigua fábrica "La España Industrial"⁶ hoy un espléndido parque y el antiguo matadero industrial, es en la actualidad el parque Joan Miró.

Las diferentes esculturas y escenografías creadas en los parques de la España Industrial y Joan Miró nos hablan del diálogo con la tradición, y por este motivo tenemos el "Dragón" de A. Nagel 1985, en acero pintado (12 x 25 x 32 m.); la pieza es un elemento lúdico y de dialogo entre espacio interno del parque y el exterior. En el interior, contextualizada con un jardín intimista, la escultura de P. Palazuelo, "Landa V", 1985 (2,10 x 1,90 x 1,90 m.) en

⁶ La España Industrial era una antigua fábrica de vapor. En 1849 préstamo su fundación suponía la innovación tecnológica del uso de vapor a gran escala. Al entrar en declive el espacio que ocupaba fue una reivindicación del movimiento asociativo de Sans. Reivindicación que se inició antes de la "gestión democrática" de la ciudad. El sustrato de movimiento obrero que posee este barrio hizo posible la amplitud del movimiento ciudadano en la transformación urbanística actual, al menos, en lo que respecta a equipamientos culturales. El primer espacio recuperado fueron la "Cotxeres", espacio donde reposaban los tranvías. Su reivindicación significó un hito de la resistencia ciudadana a la ocupación de la ciudad por grandes promotores de construcción. La edificación masiva de viviendas invadía la ciudad del alcalde Porcioles. En el período del desarrollismo, los promotores como Núñez y Navarro escogían los lugares más bellos, o antiguos "chalets" para hacer sus potentes bloques de pisos. Ver CIRICI, A. (1973) *Barcelona pam a pam*. Teide, Barcelona, pp. 344-345.

acero corten; nos invita a la ensoñación gracias a la captura de luz de la pieza y la proyección de sus sombras en el contexto.

En este mismo parque la pieza "Alto Rhapsody" 1985, de Anthony Caro, escultura formada por diferentes elementos de acero oxidado que permite emitir un mensaje relacionado con el mundo industrial. Esta es la evocación a la antigua funcionalidad de la parcela.

El diálogo agua, tierra está presente en la concepción de los dos parques, al ocupar los lagos una extensión considerable, en ellos se miran el "Dragón" de Nagel y la "Dona i ocell" de Joan Miró.

En el parque "Escorxador" (antiguo matadero industrial), se ha procurado evocar la "mediterraneidad" gracias a la vegetación que se ha plantado. La obra de Miró, preside la zona más urbana del parque. Esta escultura es hito de la ciudad desde 1983. La pieza tiene un pájaro; como evocación al regreso de las golondrinas y que allí donde moría el animal, ahora el pájaro cante.

Sans es un barrio que ha sufrido una metamorfosis interesante, en el sentido de recalificarse positivamente, es la conexión entre Montjuïc y la zona alta de la ciudad "Pedralbes", junto al barrio de "les Corts". La pieza escultórica que nos plantea esta idea de espacio de tránsito es "El Ciclista" de Jorge Castillo 1986, en acero (8 x 5 x 1,3 m.). Colocada en la Plaza de Sans y evoca la tradición ciclista del barrio. La escultura en forma de V invertida (visión desde el eje de la carretera de Sans). Desde la estación se percibe la figura del ciclista enmarcada en una gran superficie de acero inoxidable. Realizada según la técnica Picassiana del recortable, permite descubrir múltiples perspectivas. De nuevo, la pieza nos ayuda a comprender la idea de conversación pasado con presente, industria y servicios, ocio y trabajo. Y, nos sugiere la idea de metamorfosis que, también, ha sufrido el barrio.

F/ Itinerario 8: parque de Montjuïc.

En el itinerario por la montaña de Montjuïc⁷, el conjunto de piezas que escogemos pa-

⁷ Montjuïc es el núcleo más antiguo de la ciudad, con una larga historia ligada a la extracción de mineral, comercio con el mar y hábitat de pescadores. Lugar de cementerios y de activi-

ra ser reinterpretadas bajo nuestra propuesta de instalación se acomoda a la idea de "miradas". Ciertamente, la ciudad encuentra en Montjuïc la mirada del reposo, y desde la montaña, no hay mejor visión de la urbe. El texto que exponemos hace solamente alusión a las piezas que, a nuestro modo de ver, desprenden este mensaje.

La escultura de Silvia Gubern "Fexínia", 1993, en la parte más antigua del parque (paseo de las Cascadas). Realizada en vidrio, pintura y acero pintado, y con tal transparencia que actúa como un ventana. Es sin duda un buen filtro para una mirada. Observa a la ciudad de la misma manera que lo hace la Fundación Miró. El singular edificio de J. Ll. Sert instalado en un excelente espacio de la montaña donde son posibles panorámicas de la ciudad sin obstáculos.

Si nos planteamos la lectura inversa, la ciudad busca la mirada del parque, esta idea estaría implícita en la restauración del eje monumental (diseñado en 1929 por Puig i Cadafach) que ha realizado B. Galí y J. Benavent para la ocasión de las Olimpiadas del 92. También, hacen un guiño a la montaña las "Torres Venecianas" de R. Ventos, ubicadas en la plaza España. Estas definían el acceso a la exposición del año 1929⁸.

Miradas en este itinerario, también lo serán, las que se pueden cruzar dos piezas de arte, escultura y arquitectura. Así, tendremos otra oportunidad de interpretar la mirada. Un ejemplo de ellas la encontramos entre el edificio de la "Fundación Miró" hito monumental donde la poética del arquitecto se cruza con la del escultor en diferentes espacios exteriores (esculturas de Tom Carr, Pep Duran, Perejaume, E. Pladevall...). Nosotros, nos apropiamos del diálogo que establece la

pieza de Calder de 1974 "Cuatro alas" y el visitante. Parece, que nos da la bienvenida al lugar, nos invita a desplazarnos por la magia de los diferentes espacios del edificio y a dejarnos seducir por las obras que contiene. Miró propuso a Sert que la "Fundación" respondiera a los conceptos de: "función, mediterraneidad y ciudad". El arquitecto, sin duda, lo consiguió.

También, merece figurar en la valoración de "miradas", la reconstrucción del Estadio Olímpico, remodelado por Gregotti, donde tradición, función y modernidad se conjugan perfectamente. Esta edificación, a su vez, dialoga con el "Nuevo Palacio de los Deportes Sant Jordi", proyectado por Isozaki. Arquitectura, está, que captura miradas de admiración, estética y técnica. Dialogando con este edificio la obra de la escultora Aiko Miyawaki, llamada "Canvi" (momento de movimiento en la traducción literal del japonés). El conjunto de piezas, columnas enlazadas por un cable de acero, ofrecen la oportunidad de ser miradas y obtener, según la luz, visiones diferentes que se enredan en un diálogo con el color del entorno según la hora solar.

Finalmente, en este itinerario por Montjuïc al que le hemos atribuido el concepto de "Miradas" nos queda hacer mención de la obra de Santiago Calatrava 1992, "Torre de Telefónica". Ésta, funciona como hito que simboliza el espacio, orienta la mirada y permite el juego metafórico con el concepto que inspiró al arquitecto: la inclinación de la torre es al ángulo del sol en el solsticio de verano. Montjuïc ha sido y es zona de recreo de la ciudad. Y, este ocio es más potente en verano⁹.

En este trabajo nos propusimos mostrar la identidad de las piezas que se han colocado en estos últimos años en Barcelona. Identidad que se articula en un diálogo local/internacional. También, nos ha motivado la idea de proponer recorridos por la ciudad que rompen con los itinerarios del turismo: "Centro ciudad y Villa Olímpica" (Itinerarios 1, 2, 3).

dad extramuros. En el siglo XVI se construyó un fortaleza, castillo militar que protegía y observaba a la ciudad. Préstamo en 1929 y con motivo de la Exposición Internacional, que se urbaniza y se ubican piezas singulares. Así: "Fuente Mágica" de Carles Bohigas, esculturas de Llimona, Gargallo y Blai como piezas emblemáticas en los jardines que fueron obra de Forestier y Rubió i Tudurí. Se conserva el pabellón alemán de Mies van der Rohe y el "Palau Nacional", de Josep Puig i Cadafach, como hitos arquitectónicos de este momento.

⁸ CIRICI, A. (1973) *Barcelona pam a pam*, op. cit. Ver "Montjuïc i els seus museus", págs. 114-145. Información de la parte de histórica de este parque.

⁹ Para todas las informaciones de carácter técnico, año, medidas y materiales de las piezas referidas en este trabajo se ha utilizado la excelente guía de TOLOSA, E.; ROMANI, D. (1998) *Escultura guía, Barcelona*. Ed. Actar, Barcelona. (E-Mail: arquitect@actar.es; Internet www.actar.es). El libro tiene un texto introductorio de José Agustín Goytisolo.

Pero, nuestra intención fundamental ha sido argumentar el concepto de ciudad como instalación desde las ejemplificaciones que nos propone Barcelona. Y, sugerir para otro trabajo, el contrastar ciudad instalación con la tipología de "ciudad Belén"¹⁰. En éstas, el proyecto se interpreta como "decálogo"¹¹, o porque cada vez el "centro histórico" se hace más grande al peatonalizarlo y embellecerlo con jardineras, figuras, farolas de época, fuentes. Parece, que la concepción que inspira la política urbanística es la de que el "Belén cuanto más grande, con más figuras y agua; es mejor". Concepto excesivamente populista y bien distanciado de la "cultura tradicional del Belén"¹².

¹⁰ Idea sugerida de la lectura del trabajo de GARCÍA POSADA, M. "Esculturas y homenajes", *El País*, jueves 16 de abril de 1998, pág. 36. Hace referencia a la ciudad de Madrid.

¹¹ En GARCÍA NORIEGA, J. I. (1997) *Oviedo en los libros*. Ed. Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo. En texto dedicado a Juan Cuello Alas, (págs. 346-348). Reproduce su voz; haciendo referencia a la ciudad de Oviedo, expresa su condición en términos de decálogo "Estos dos mandamientos se encierran en dos. En dos grandes rutas. La del Oviedo señorial y la del Oviedo cultural", pág. 348.

¹² AA. VV. (1992) *El Belén. Historia, tradición y actualidad*. ed. Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992; Argenteria, Madrid. Ver págs. 114-115 dedicadas al belén de Salzillo.

BIBLIOGRAFIA NO CITADA

AA. VV. (1971) *Gran Enciclopèdia Catalana*, ed. 62 S.A., Barcelona.

AA. VV. (1992) "La metamorfosis de Barcelona", ed. Ajuntament de Barcelona, en *Enciclopèdia Catalana*, Barcelona.

AA. VV. (1997) *Barcelona la segona transformació*, Ajuntament de Barcelona: àrea d'Urbanisme i obres públiques, Barcelona.

AA. VV. (1998) *Barcelona, un día*, Alfaguara, Barcelona.

AJUNTAMENT DE BARCELONA. (1988) *Urbanisme a Barcelona, Plans cap el 92*, ed. àrea d'Urbanisme i obres Públiques del Ajuntament de Barcelona, Barcelona.

BUSQUETS, J. (1994) *Barcelona Evolución urbanística de una ciudad compacta*, ed. Mapfre, Madrid.

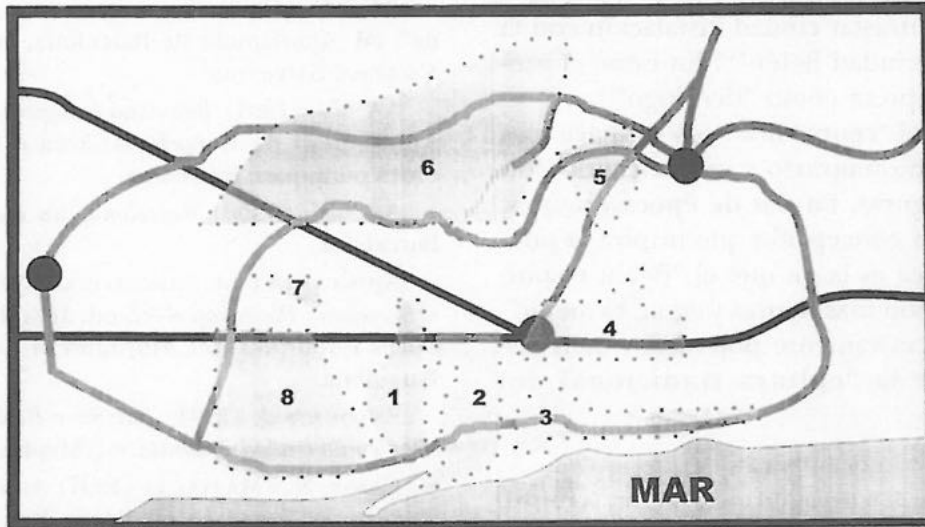
CASAS, N. y MATEO, L. (1997) *Art i espais urbans. Passigant per Barcelona*, ed. Pòrtic, Barcelona.

MOPU. (1986) *La reconstrucción de Barcelona*, Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Edificación, Madrid.

HIGUCHI, S. (1992) *Barcelona: Enviromental Art, urban desing and art work*, ed. Kashiwashobo Publishing LTD, Tokio.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1998) *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Crítica, Barcelona.

**ENTENDER LA CIUDAD COMO INSTALACION.
IDENTIDADES E INVENCION EN EL CAMBIO DE MILENIO:
LA CIUDAD DE BARCELONA**



1.- Diálogo pasado, presente.

2.- Memoria poética, heterodoxia lenguajes, contemporaneidad.

3.- Seducción.

4.- Relación.

5.- Regenerar.

6.- Reposo pensante.

7.- Conversación.

8.- Miradas.

● Nodos

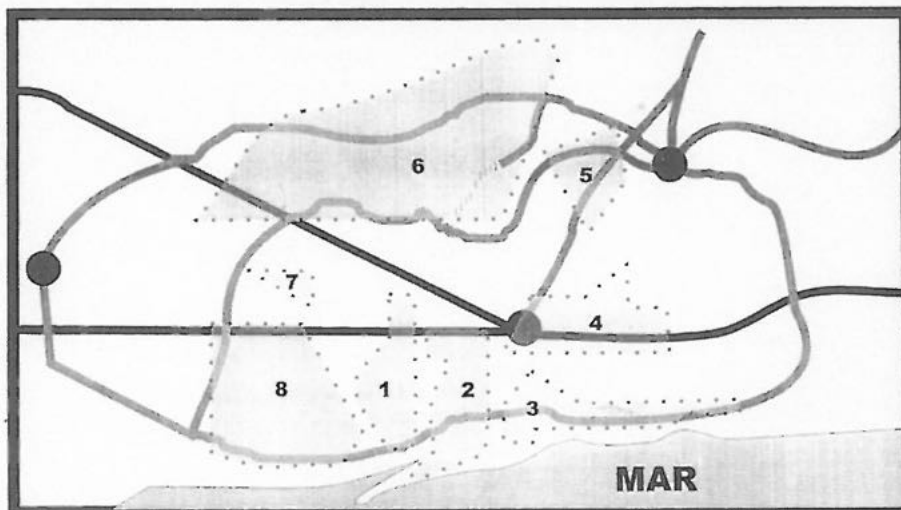
— Ejes Plan Cerdà

— Cinturones

■ Areas: delimitan itinerario

Fig. 1.

**ENTENDER LA CIUDAD COMO INSTALACION.
LOCALIZACION DE LOS ITINERARIOS:
LA CIUDAD DE BARCELONA**



1.- EL CENTRO CIUDAD.

2.- DEL ENSANCHE AL MAR.

3.- LA VILLA OLIMPICA Y EL FRENTE MARITIMO DE POBLENOU.

4.- LA PLAZA DE LE GLORIES Y EL SECTOR DE LEVANTF.

5.- NOU BARRIS.

6.- LA FALDA DE COLLSEROLA.

7.- SANTS Y EL PARQUE DE JOAN MIRO.

8.- EL PARQUE DE MONTJUIC.

● Nodos

— Ejes Plan Cerdà

— Cinturones

■ Areas: delimitan itinerario

Fig. 2.

El museo zootécnico de Barcelona.
Uso y abuso del patrimonio efímero tras la Exposición Universal de 1888

ROSSEND CASANOVA I MANDRI*

La celebración de la Exposición Universal en Barcelona el 1888, que tuvo lugar, de abril a diciembre¹, en el gran Parque de la Ciudadela, generó la realización de una gran variedad de edificios, la mayoría de ellos con carácter provisional, que debían ser derribados una vez concluido el certamen. El mayor número de edificios correspondía a instalaciones para los expositores, seguido por pequeñas construcciones de carácter comercial² y algunas pocas construcciones de carácter puramente ornamental. Entre los edificios del primer orden se encontraba el Pabellón de Construcción Naval, edificio estrella de la Sección Marítima que, construido con carácter efímero, tuvo una particular trayectoria una vez finalizado el certamen.

Este escrito se hace eco de dicho edificio y muestra como, aunque concebido para durar poco más de un año, consiguió durar más de veinte. El resultado fue obvio. Las dos largas

décadas de vida representaron un claro abuso para la construcción, que añadido a su desatención y descuido, propiciaron su demolición final. El carácter efímero del edificio contrasta con los de carácter permanente, que tenían que quedar para la ciudad, y a su vez, servir y embellecer el Parque de la Ciudadela.

SOBRE LA JUNTA DE CIENCIAS NATURALES

El hilo conductor, para entender el uso de este edificio, se presenta a través de las ciencias naturales, vinculadas con el parque desde que en 1882, Joan Martorell i Peña legara a la ciudad su amplia colección de minerales, fósiles y objetos relacionados con estas ciencias³.

La colección Martorell fue instalada en un edificio proyectado exprofeso para acoger el legado, aunque la gran cantidad de donativos y adquisiciones dificultaron rápidamente la correcta exhibición, conservación y catalogación de las piezas quedando, a los pocos años, demasiado pequeño⁴.

* Es colaborador del *Grupo de Investigación sobre el Arte Catalán del Modernismo al Novecentismo*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Este grupo de investigación, creado en 1986, está compuesto por seis profesores del Departamento de Historia del Arte de dicha universidad y varios alumnos doctorandos. La finalidad del grupo de trabajo radica en formar a los investigadores, facilitarles material y datos de interés. El grupo realiza además, una tarea muy importante, la creación de un fondo de documentación informatizada referido a dichos períodos.

¹ La explotación oficial de las instalaciones fue del 8 de abril al 8 de diciembre de 1888.

² Entendemos con "carácter comercial" aquellas instalaciones destinadas a comercializar bebidas, postales, periódicos, o recuerdos de la Exposición, entre muchos otros productos.

³ Varios son los estudios referidos al legado Martorell y a la construcción del museo que lleva su nombre. Una correcta ficha con su perfil histórico y bibliografía se publicó en el *Catálogo del patrimonio arquitectónico histórico-artístico de la ciudad de Barcelona*, Ed. Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1990, página 129.

⁴ La creación del Museo Martorell y sus posteriores dificultades de organización, administración y exhibición de las colecciones de ciencias naturales quedan detalladas en "Recordant la Junta de Ciències Naturals de 1917", artículo de Rossend Casanova publicado en la *Revista de Catalunya*, n.º 117. Ed. Fundació Revista de Catalunya, Barcelona 1997, página 39.

Este hecho motivó, que la *Junta Municipal de Ciencias Naturales de Barcelona*, (creada en 1906 para gestionar y administrar las colecciones de ciencias naturales de la ciudad), se planteara la necesidad de ampliar las instalaciones y proyectar, de la mejor manera posible, el trabajo de los investigadores.

Como se ha mencionado, la llegada de la Exposición Universal había propiciado la construcción de muchos edificios, en su mayoría pabellones expositivos, que quedaron vacíos una vez clausurado el certamen.

A partir de entonces, y para remediar las pésimas condiciones en que se encontraban las colecciones de ciencias naturales del Museo Martorell, la Junta de Ciencias Naturales trabajó arduamente para conseguir un nuevo edificio, dentro del cual se exhibieran y se divulgaran correctamente las colecciones municipales.

Según la primitiva idea del Ayuntamiento de Barcelona, pocos edificios debían quedar levantados después del certamen. Pero contrariamente a lo dispuesto, la municipalidad, agotada de recursos económicos para levantar nuevas construcciones, prefirió mantener algunas en pie y sacarles partido aprovechándolas al máximo.

La oportunidad de compensar las carencias de la ciudad era clara. Con la utilización de algunos edificios restantes de la exposición, el ayuntamiento conseguía amortizar su coste, proveer a la ciudad de nuevos servicios y mantener el carácter lúdico-cultural del Parque de la Exposición.

Por este motivo, se mantuvieron en pie aquellos edificios que mejores condiciones de estabilidad ofrecían, y con un giro de ciento ochenta grados, varios edificios dejaron de ser provisionales y pasaron a ser considerados con carácter permanente.

A partir de aquí, el camino para entender la trayectoria del pabellón marítimo es fácil. Después de varias gestiones por parte de la Junta de Ciencias Naturales para conseguir el edificio, y tras un acuerdo con la municipalidad, el ayuntamiento acordó la cesión del mismo⁵.

⁵ La cesión se efectuó a finales de 1898.

A partir de esta resolución se puede valorar el uso del Pabellón de Construcción Naval, que resultó ser un abuso desmesurado del edificio llevándolo, años más tarde, al derribo forzoso.

EDIFICIOS CON VALOR PATRIMONIAL

Es innegable, que la Exposición Universal de Barcelona es parte importante del patrimonio histórico de la ciudad, y con ella, lo son todos los proyectos realizados para el certamen, tanto los de carácter efímero como los de carácter permanente.

Estos últimos, y con el paso del tiempo, han añadido a su condición "*patrimonial*" el valor histórico-artístico⁶.

Si aceptamos que la arquitectura efímera, aunque provisional, es patrimonio, entendemos las vicisitudes que sufrió la colección de ciencias naturales en Barcelona, desde su instalación en el pabellón marítimo hasta la actualidad.

Como se ha citado, vistos los problemas debidos al aumento de las colecciones del antiguo Museo Martorell, y con la necesidad de instalarlas correctamente, la Junta de Ciencias Naturales dirigió su mirada hacia los edificios restantes del certamen.

Tras varios años de conversaciones, la Junta de Ciencias Naturales consiguió instalar, el nuevo Museo Zootécnico Municipal, en uno de los edificios que más sobresalieron en sector marítimo: el Pabellón de Construcción Naval.

EL PABELLÓN DE CONSTRUCCIÓN NAVAL

Como tantos otros edificios de la Exposición, el principal pabellón del sector conocido como *la Sección Marítima*, fue construido con carácter expositivo para acoger, en su gran nave, los útiles y objetos relacionados con la navegación⁷.

⁶ Es el caso del Café-Restaurant de la Exposición y del Arco de entrada, hoy conocido como Arco de Triunfo, proyectos de Lluís Domènech y José Vilaseca respectivamente.

⁷ Referido a la Exposición Universal de Barcelona y a sus pabellones en general, consúltese el libro de referencia: *L'exposició Universal de Barcelona de 1888. Llibre del Centenari*, Ed. L'Avenç, Barcelona 1988.

Como no podía ser de otro modo, la Sección Marítima fue instalada a orillas del mar Mediterráneo, estableciendo una relación directa entre contenido y continente. Quizás esto ocasionó que tuviera un éxito extraordinario, siendo uno de los lugares más visitados por el público que se acercó a la exposición, y que desde aquel excepcional emplazamiento, pudo contemplar las carreras de regatas, los espectáculos acuáticos y las maniobras de los barcos de las distintas armadas que navegaron hasta Barcelona para la Exposición.

Con su emplazamiento, la Sección Marítima ocupó también el *Fuerte Don Carlos*, antigua fortificación anexa a la Ciudadela militar, ubicada junto la playa, y cuyo baluarte, allá en el siglo XVIII, protegía a la ciudad de un eventual ataque por mar⁸.

El Pabellón de Construcción Naval había sido proyectado por Gaietà Buigas Monravà, que firmó los planos entre febrero y mayo de 1888. El arquitecto presentó un total de once planos proyectando: "1.- *Planta principal*, 2.- *Fachada principal*, 3.- *Fachada lateral*, 4.- *Crestera de la fachada lateral*, 5.- *Fachada posterior*, 6.- *Detalle de tabiques de madera*, 7.- *Detalle de los cuerpos angulares*, 8.- *Detalle de la fachada lateral*, 9.- *Cancel para las entradas*, 10.- *Cubierta de los pabellones angulares*, 11.- *Detalle de Estandartes de los pabellones angulares*"⁹. Significativamente, los planos referidos a la planta, muros de cerramiento y cubierta fueron firmados el 25 de marzo de 1888, y los planos referidos a los detalles, durante el 30 de marzo y el 23 de abril. El plano relativo al cancel para las entradas fue firmado el 2 de mayo. En cierta forma, las diferentes fechas de los planos dan a entender su realización a medida que se construía el edificio.

El Pabellón de Construcción Naval era de planta rectangular, con cuatro esbeltas torres en los extremos, y con la fachada principal vi- sando el recinto de la Exposición. En su parte

posterior, el pabellón daba salida al embarcadero, construido ex profeso para el certamen.

Con sus dos grandes puertas de acceso, el pabellón acogía a los visitantes por la *entrada de tierra* y los conducía frente las aguas del Mediterráneo por la *puerta de mar*.

El pabellón se construyó con prisas durante 1888¹⁰ y del proyecto aún se conservan varios planos, siendo particularmente interesante el *detalle de los cuerpos angulares*, fechado del 30 de marzo de 1888. Esta y las fechas anteriormente citadas, demuestran que el edificio se proyectó muy tarde, tan sólo a tres meses vista de la inauguración. Además, su construcción contó con bastante retraso debido a la demora, por parte de los militares, en ceder los terrenos restantes de la antigua ciudadela militar.

Pero la construcción tardía del edificio no es extraña. El ayuntamiento procuró construir primero aquellos edificios de carácter permanente, dejando para más tarde los de carácter provisional. Un ejemplo claro lo encontramos en el Café-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner, que fue proyectado seis meses antes, en julio de 1887¹¹.

Por su parte, las características más notables del pabellón eran sus dimensiones, el trabajo en ladrillo visto de los muros de cerramiento y la estructura de la cubierta.

La contrata de construcción del pabellón marítimo fue firmada por Juan Milá el 3 de mayo de 1888. Los trabajos de albañilería, carpintería, cerrajería, vidriería y pintura ascendieron su coste a 44.968,55 pesetas¹².

Realizado de fábrica de ladrillo, tanto en la cimentación como en los muros, estos fueron revocados y enlucidos en su interior. Además, el edificio contó con una decoración del todo

⁸ Pere Hereu. "Color, llum i textura a l'arquitectura de la Ciutadella". *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, n.º 10. Invierno 1988-89. Revista trimestral del Ayuntamiento de Barcelona.

⁹ El registro de los planos queda detallado en "Planos y detalles", del *Libro de Obras de la Exposición Universal de Barcelona*, pág. 6. Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona.

¹⁰ Un interesante artículo escrito por Jaume Rosell permite hacer un recorrido entre los diferentes edificios, permanentes y efímeros, de la Exposición. "El reptat d'Elies Rogent". *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, n.º 10. Invierno 1988-89. Revista trimestral del Ayuntamiento de Barcelona, página 69.

¹¹ El arquitecto Lluís Domènech i Montaner firmó su proyecto de Café-Restaurant el 30 de julio de 1887. Ref. 13/92/7, n.º 51. Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona.

¹² Referido a la "Contrata de albañilería y varios ramos del Pabellón Marítimo" consúltese el legajo Ref. 13/92/37 Edificios 2. Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona.

marítima, con banderas, gallardetes y toldos de carácter marineró. Pablo Estapé, uno de los creadores de banderas más reconocidos de Barcelona y el contratista más convenido para estos menesteres en la Exposición, realizó un total de cuatro mástiles con sus respectivas banderas para las torres del edificio, cuatro toldos de grandes dimensiones, veinticuatro gallardetes para los laterales de la nave y dieciséis estandartes¹³.

Durante el certamen, el Pabellón de Construcción Naval acogió los mejores productos de España y extranjeros. La superficie ocupada por los productores españoles llenaron un 55% de su capacidad, siendo el resto ocupado por expositores norteamericanos, franceses, ingleses, portugueses e italianos¹⁴.

Por su parte, el arquitecto Buigas fue nombrado Arquitecto Jefe de la 9ª Sección de la Exposición, y por este motivo se encargó de realizar otras construcciones, como el proyecto para el *Pabellón de material para el Salvamento de Naufragos*, el *Puente de la Sección Marítima* y la *Entrada Marítima*. Esta última contaba con el *embarcadero*, la *carpintería de playa*, el *tabliestacado* del paseo de la playa y la *cerca de madera* del recinto marítimo¹⁵.

EL MUSEO ZOOTÉCNICO MUNICIPAL DE BARCELONA

Desde hacía años, Barcelona tenía una carencia importante en la divulgación museística de las ciencias naturales. Como ya se apuntaba anteriormente, la Junta de Ciencias Naturales luchó incansablemente para conseguir una buena ordenación y correcta divulgación de sus trabajos.

Una vez concluida la Exposición y con algunos pabellones todavía en pie, las indagaciones de la Junta la llevaron a considerar, la

gran nave del Pabellón de Construcción Naval, como el lugar idóneo para exponer parte de las colecciones.

Afortunadamente, las gestiones con la administración municipal tuvieron sus efectos, y tras varios años de intentos, se consiguió inaugurar el Museo Zootécnico Municipal. Este nuevo museo debía mostrar la colección en una vertiente particular. La idea consistía en presentar las diferentes materias que producen los animales y mostrar las aplicaciones que pueden aportar al arte, a la industria y a la ciencia. El interés que en aquella época despertaba la industria en Cataluña fue determinante y en poco tiempo este proyecto se hizo realidad.

El Museo se inauguró el primero de enero de 1899, y su creación se debe a la iniciativa de Francesc d'Asís Darder i Llimona¹⁶.

Este eminente científico, director del Parque Zoológico de Barcelona desde su creación, instaurador en Cataluña de la conocida *Fiesta del Pez*, y gran pedagogo de las ciencias naturales, fue quien más luchó para divulgarlas y acercarlas al público barcelonés.

Su relación con el Museo Zootécnico fue tal, que la mayoría (por no decir todas) de las piezas que se expusieron, pertenecían a su colección particular. Darder consiguió crear cinco secciones en el Museo Zootécnico: el *Gabinete de Anatomía comparada*, el *Gabinete de Embriología*, el *Museo de Caza y Pesca*, la *Biblioteca* y el *Gabinete de Lectura*. La importancia de este nuevo centro de educación popular, se comprende también a partir de los diferentes ámbitos en que estaba dividido: *Hipocultura*, *Bovicultura*, *Ovicultura*, *Suidicultura*, *Canicultura*, *Avicultura*, *Piscicultura*, *Sericultura*, *Apicultura*, etc...¹⁷.

Desgraciadamente, aunque aparentemente sólida, la estructura del edificio había sido concebida con carácter efímero y no consiguió aguantar el paso del tiempo. En 1912 y tras veinticuatro años de existencia, el edificio se encontraba en un deplorable estado, y su estructura, que amenazaba ruina, obligó a retirar todas las piezas del museo. Urgentemen-

¹³ Pablo Estapé firmó la contrata para realizar los trabajos en tela el 15 de abril de 1888. Esta fecha indica que se colocaron con posterioridad a la obertura de la Exposición. Ref. 13/92/37 Edificis 2. Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona.

¹⁴ Según el plano proyectado por Buigas, la totalidad de la superficie útil del pabellón se dividió en parcelas para los diferentes expositores. Ref. 13/92/33. Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona.

¹⁵ Consúltase Ref. 13/92/37 Edificis 2. Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona.

¹⁶ El Museo Zootécnico Municipal fue el primero de esta índole en Barcelona. *Anuario estadístico de Barcelona*, año II, para 1903. Ed. Ayuntamiento de Barcelona. Imprenta Heinrich y Cía. Barcelona 1905.

¹⁷ Consúltase referencia n.º 16.

te se cerró al público y se desalojó, siendo derribado poco tiempo después. Don Darder continuó luchando en pro del Museo, y consiguió instalar las piezas en el Umbráculo del Parque, en aquellos tiempos recientemente restaurado por la Junta de Ciencias Naturales.

Derribado con carácter de urgencia, el Pabellón de Construcción Naval es un claro ejemplo para entender el abuso constante a un edificio que, destinado a desaparecer, suplió las funciones de uno nuevo. Este abuso por parte del ayuntamiento barcelonés propició el deterioro de muchas de las piezas expuestas, una deplorable imagen museística y

un desinterés a la seguridad (todavía por normalizar) de quienes acudían a ver las piezas. Estas tuvieron que ser rápidamente retiradas para evitar su destrucción, y aunque el Umbráculo sirvió de almacén expositivo de carácter transitorio, ya no se consiguió, nunca más, reunir las y exponerlas de nuevo con suficiente carácter para aquella función.

Barcelona dejó perder, por desidia y desinterés, una de las instalaciones expositivas más interesantes de finales de siglo. Un concepto de divulgación científica muy avanzado en su época, que todavía hoy, no se ha conseguido recuperar.

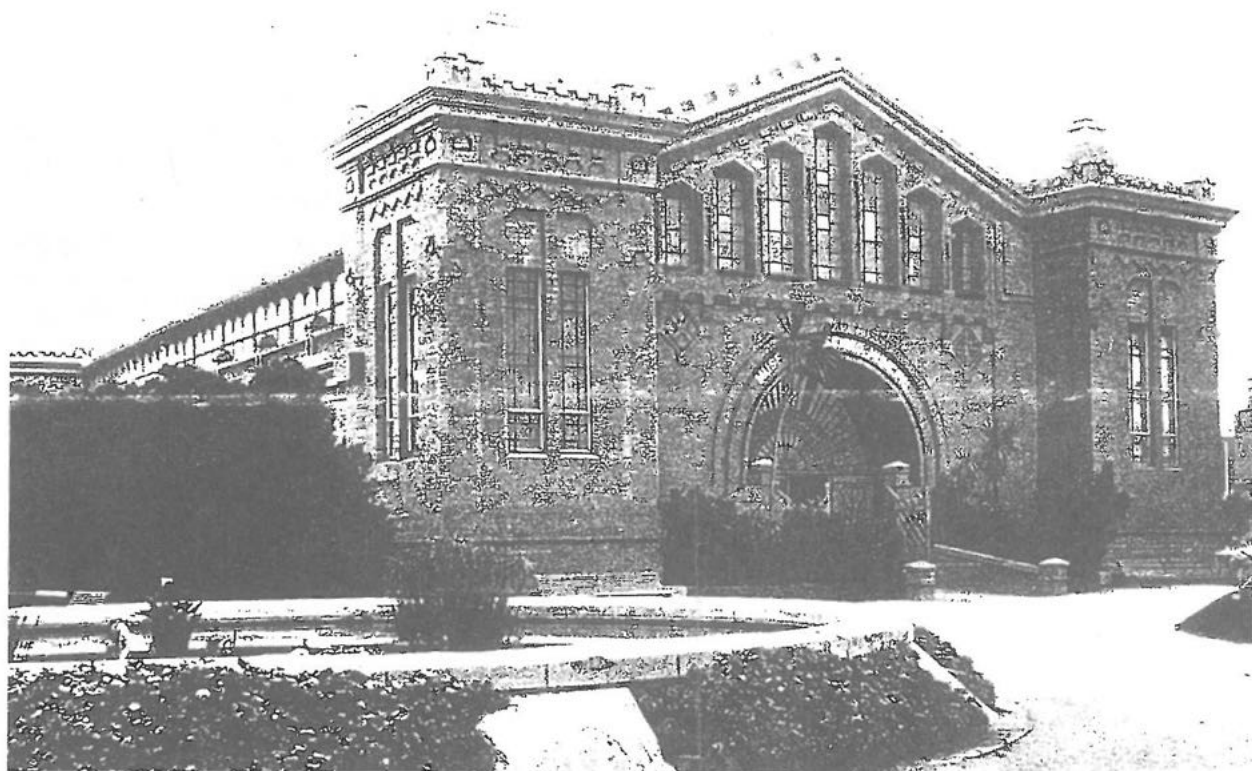


Fig. 1. El Museo Zootécnico Municipal hacia 1910. Fotografía Cátedra Gaudí.

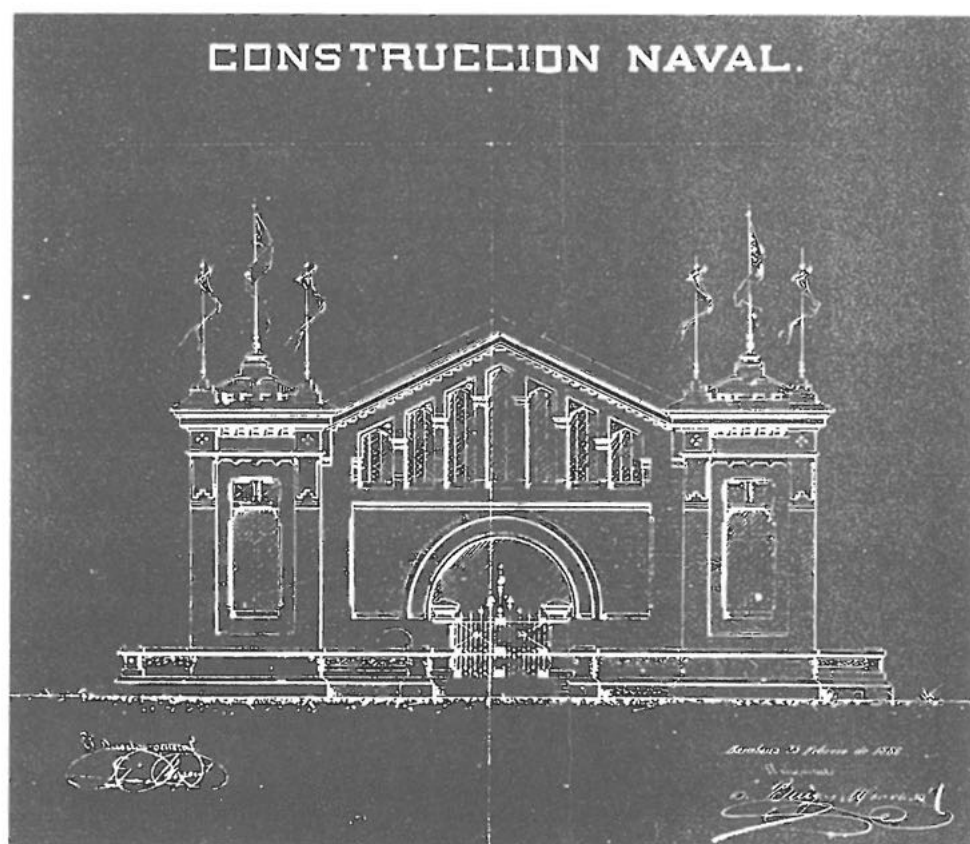


Fig. 2. Fachada principal del Pabellón de Construcción Naval. Fotografía Cátedra Gaudí.

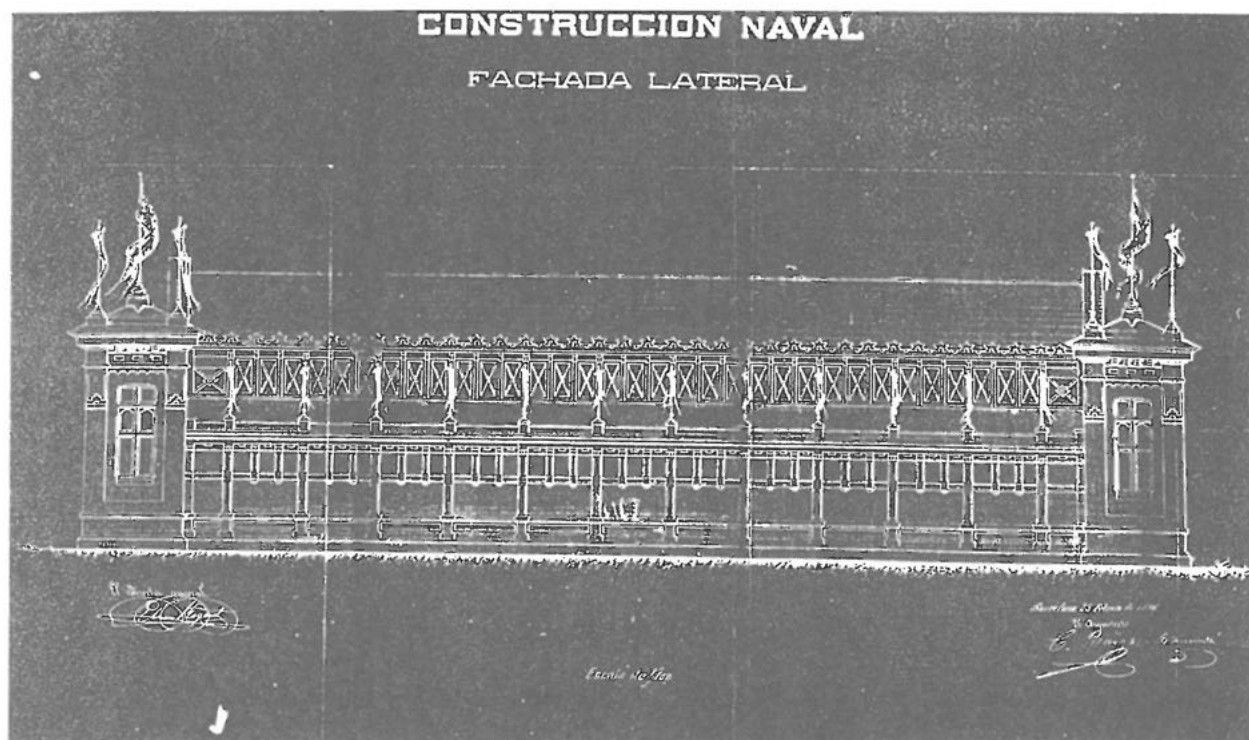


Fig. 3. Fachada lateral del Pabellón de Construcción Naval. Fotografía Cátedra Gaudí.

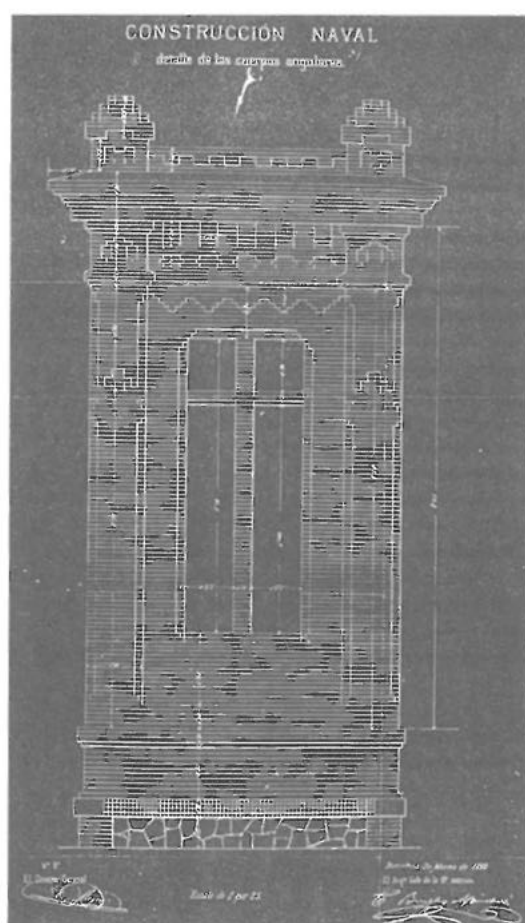


Fig. 4. Detalle de los cuerpos angulares del Pabellón de Construcción Naval. Fotografía Cátedra Gaudí.

*El coleccionismo público vasco y sus diferentes identidades**

XESQUI CASTAÑER LÓPEZ

Profesora Titular de Hª del Arte de la U. País Vasco

Si como afirma Germanin Bazin¹, la historia de los Museos está íntimamente ligada a la historia de la humanidad y a la del pensamiento, no cabe duda de que en sus orígenes arranca de posiciones antropológicas, sociológicas o etnológicas, pero también de desarrollos técnicos-museográficos procedentes del carácter instrumental y didáctico que conlleva en sí la institución museística. La presente comunicación trata de estudiar el coleccionismo público en la Comunidad Autónoma Vasca, centrándose en los Museos Públicos, llamados de Bellas Artes y ubicados en las capitales de las tres provincias, Bilbao, Vitoria y San Sebastián. A pesar de que sus respectivas colecciones tienen diferentes identidades que se justifican por el mayor número de determinadas obras, a saber, el de Bilbao se considera un Museo especializado en Pintura y Escultura Antigua, aunque posee Pintura Vasca y Moderna; el de Vitoria se considera como específico de Arte Moderno, especialmente Arte Español del siglo XX, aunque también posee una importante colección de Arte Antiguo y

Arte Vasco de los siglos XIX y XX; y por último el Museo de San Telmo en San Sebastián, es considerado el Museo de Arte Vasco por excelencia, sobre todo de artistas del siglo XX.

Los tres Museos, podemos afirmar, corresponden en mayor o menor medida y de acuerdo con sus posibilidades a la concepción del siglo XX, de museo organizado, vivo y didáctico, rompiendo desde la práctica cotidiana con los antecedentes del "museo almacén". Esto se debe a que a partir de los años ochenta el museo pierde su "insularidad" y comienza a practicar una acción que no se circunscribe a la mera exhibición de las obras en sus espacios respectivos, sino que sus fines se pueden resumir en cuatro²: la conservación de las obras de arte; la clase de obras de arte que deben ser expuestas; la investigación; por último, la educación del público para la mejor comprensión de las obras y, como consecuencia, la creación de un gusto artístico individual y colectivo³.

Sin embargo en la actualidad el panorama museístico vasco se halla en plena efervescen-

* El presente trabajo forma parte de otro más amplio que bajo el título *El mecenazgo Institucional en la Comunidad Autónoma Vasca*, se ha llevado a cabo, gracias a la concesión de un Proyecto de Investigación por parte del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. En la actualidad existe un Grupo de Investigación dirigido por la Profesora Xesqui Castañer, al que se han incorporado Doctorandos.

¹ AIYAPAN, A., y SATYAMURTI, S., *Handbook of museum technique*, Madras, 1960; Cit., FERNÁNDEZ, L.A., *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*, Madrid, Itmo, 1993, p. 76.

² GRAMPP, WILLIAM, D. *Arte, Inversión y Mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*, Ariel, Barcelona, 1995, pp. 161-165; VV.AA. *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*, Visor, Madrid, 1995.

³ HOLST, N. VON, *Creators, Collectors and Connoisseurs; the Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1967; LEÓN, A., *El museo. Teoría, praxis, utopía*, Madrid, Cátedra, 1978; CABANNE, P., *Guide du connaisseur*, París, Denöel, 1978; ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*, 2 vols, Madrid, Universidad Complutense, 1988; PEARCE, Susan M. (eds.), *Museum Studies in Material Culture*, London, Leicester University Press,

cia con la llegada del Museo Guggenheim-Bilbao, que aunque sufragado con fondos públicos, pertenece a una Fundación privada. Es este el museo postmoderno, es decir el museo como espectáculo en la ascensión o autolegitimación protagonística del espectador, pero también aporta otro contenido de carácter socioeconómico, y es la recuperación de la degradación postindustrial a través de la cultura.

Reflexionar sobre la dificultad que conlleva trazar las líneas básicas que han de configurar una colección, constituye uno de los temas más debatidos en la actualidad. Toda adquisición comporta un riesgo y saber valorar la enjundia de una obra y su importancia es muy difícil para cualquier entendido. La adquisición es una tarea de las más difíciles y complicadas, por lo que debe ir acompañada por una minuciosa labor de documentación, investigación y valoración⁴.

Desde el último tercio del siglo pasado hasta la actualidad, las Instituciones Públicas Vascas, y en concreto los Museos de Bellas Artes, han ido configurando colecciones de pintura y escultura con diferentes criterios que sólo en el caso del Museo de Bellas Artes de Álava tienen una proyección clara que se puede apreciar en la coherencia de la colección⁵.

1989; BURCAW, G. Ellis, *Introduction to Museum Work*, Nashville, The American Association for State and Local History, 1990; ALONSO FERNÁNDEZ, A., *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*, Madrid, Itmo, 1993 (con interesante clasificación bibliográfica).

⁴ F. CALVO SERRALLER ha contribuido a la información sobre el tema con su libro *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Tusquets, Madrid, 1993. En contraposición, fuera de España, desde hace años se viene configurando un aparato crítico sobre el valor del dinero en el mundo del arte, paralelamente a la evolución del gusto, como lo demuestran los estudios de: H. ARENDT, "Society and Culture" en *Culture for the Million*, New York (1961); B. ARVATOV, "Arte y Producción", *Comunicación*, Madrid, (1974); R. BARTHES, *Sistema de la moda*, G. G., Barcelona (1987); G. DORFLES, *Las oscilaciones del gusto*, Lumen, Barcelona, (1974); E. B. HENNING, "Patronage and Style in the Arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVIII, (1960); HERCHENRÖDER, Chr., *Il mercato dell' arte*, Bompiani, Milán (1980); *Die Neuen Kunstmärkte Analyse, Bilanz, Ausblick*, Düsseldorf, 1990; H. H. HOLZ, *De la obra de arte a la mercancía*, G. G., Barcelona, (1979); F. POLI, *Producción artística y mercado*, G. G., Barcelona (1976).

⁵ PICAZO, Gl., *Colección Pública II. Arte Contemporáneo. Ingresos 1991-1993*. Sala América, 1993, p. 9; Otras publicaciones sobre la conceptualización del tema: POMIAN, Kr., "Le musée à l'art de son temps", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Hors

Las incorporaciones de los tres Museos provienen de las compras que ellos mismos o las instituciones públicas de quienes dependen realizan, de donaciones de particulares o de los propios artistas y de préstamos de otras instituciones o de particulares. Otra fuente de incorporación son los premios de artes plásticas que suelen quedarse en el Museo.

No se puede establecer un prototipo de colección que se pueda aplicar a las Instituciones Públicas, los Museos en el caso que nos ocupa, puesto que su dependencia jurídica es diferente y esto condiciona su capacidad adquisitiva. La definición del proceso de formación de las diferentes colecciones desde su comienzo a la actualidad, desde el punto de vista metodológico, no resulta fácil y tampoco es aconsejable estudiarlas de forma globalizada, dada la diferente orientación de los Museos. Por ello serán analizadas de manera individualizada aunque con una metodología común:

Un primer paso ha sido la revisión de los inventarios de las obras artísticas, exclusivamente pintura y escultura. Han sido clasificadas de acuerdo con el n.º de inventario, autor, título, procedimiento, medidas, técnica, año de ejecución, forma de ingreso, fuente de ingreso, y finalmente año de ingreso. En el caso de las formas de ingreso los criterios utilizados son: compra, donación, ingreso a través de exposiciones, préstamos, e impuestos. En el caso de los préstamos se ha tenido en cuenta tanto las obras prestadas por el Museo, como las piezas que se encuentran en calidad de depósito por diferentes vías.

El segundo paso ha sido el tratamiento informático de los fondos para poder obtener una visión global, pero al mismo tiempo parcializada de las obras (pintura y escultura exclusivamente), existentes en los Museos y que de alguna manera contribuyen en mayor o menor medida a su "identidad". La cronología se refiere por una parte a las diferentes

série 1989; POINSOT, J. M., *L'atelier sans mur. Textes 1978-1991*. Art édition, Villeurbanne, 1991; MOULIN, R., "Le Musée d'art contemporaine et le marché", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1989; AMMANN, J. Chr., *Simple réflexions sur la situation des Musées d'Art Contemporaine, leurs expositions et les visiteurs*, Art Metrople, Toronto, 1983.

Tabla 1. Distribución de las obras por procedimientos

MUSEO	PINTURAS	%	ESULTURAS	%	NO CONSTA	%	TOTAL	%
Museo de BB.AA. de Alava	846	27%	268	35%		0%	1114	28%
Museo de BB.AA. de Bilbao	1351	42%	322	42%		0%	1673	42%
Museo de San Telmo	988	31%	177	23%	1	100%	1166	29%
TOTAL	3185	100%	767	100%	1	100%	3953	100%
%		81%		19%		0%		100%

Fte: Inventarios de los Museos. Elaboración propia

épocas artísticas a que pertenecen las piezas, y por otra a los años en que han sido ingresadas desde finales del siglo XIX hasta 1996. Este último tratamiento está dirigido a conseguir una mayor uniformidad entre los diferentes inventarios. En este sentido hay que hacer una salvedad respecto al Museo de Bellas Artes de Bilbao que, entre 1996 y 1997, ha incrementado sus fondos con con dos cuadros de Luis Paret y Alcázar, uno de ellos titulado "Escena de aldeanos" (donación de Plácido Arango) y otro titulado "Vista del Arrenal de Bilbao", así como una naturaleza muerta de Juan de Arellano, comprada gracias a la colaboración del BBV y la Diputación Foral de Vizcaya. Otras incorporaciones han sido de Millares, Equipo 57, Celso Lagar, Benito Barroeta, Ricardo Madrazo y Manuel Losada. Con esta excepción, el total de obras ingresadas en las tres Instituciones está reflejada en la tabla 1.

En la clasificación cronológica, además del año de ingreso, para poder valorar la configuración de las colecciones en los diferentes períodos históricos de nuestro país, se ha hecho una división por grandes períodos que podríamos denominar políticos y que son: la Restauración hasta 1922; la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930); la II República (1931-1937); el Primer Franquismo (1938-1959) y el Desarrollismo Franquista (1960-1975); la Transición a la Democracia (1976-1980); Período Autonómico (1981-1996). Esta última etapa es importante en la Comunidad Autónoma Vasca, teniendo en cuenta que tiene competencias plenas en materia de Cultura y Educación, y que a través

de la Ley de Territorios Históricos, son las Diputaciones las que gestionan los mayores presupuestos de Cultura, salvo en el caso de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Radio Televisión Vasca. (Ver Tabla 2: Distribución por formas y años de ingreso).

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA

Sus orígenes se remontan a 1941, cuando la Diputación Foral decide comprar el Palacio de Augustí, con el objetivo de albergar en un principio las colecciones de los Museos de Arte y Arqueología, el Archivo y la Biblioteca Provinciales. Sin embargo el crecimiento de las colecciones y la diversificación de actividades culturales ha provocado la actual individualización del Museo de Bellas Artes de Álava. Orgánicamente depende de la Diputación Foral de Álava⁶.

El Museo alberga un número considerable de piezas de arte antiguo desde el siglo XIV, y gracias a una brillante y concienzuda política de incorporaciones en su triple vertiente de compras, préstamos y donaciones, ha conseguido una importante colección de arte contemporáneo, decidida a partir de los años setenta, y que constituye una de las notas esenciales en el contenido del Museo en lo que se refiere a pintura y escultura.

⁶ BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, M. J.; MARTÍNEZ DE SALINAS, F., *Museo de Bellas Artes de Alava*, Vitoria, 1982; BONET, J. M., "Hitos de una Colección Pictórica ejemplar", *Colección Pública. Museo de Bellas Artes de Alava. Selección de ingresos de Arte Contemporáneo (1985-1990)*, Dip. Foral de Alava, 1992, pp. 14-21; SAENZ DE GORBEA, X., "Apuntes sobre la activación tridimensional", *Colección Pública... op. cit.*, 1992, pp. 124-139.

La colección del Museo de Bellas Artes de Álava comienza su desarrollo en los años 60 y 70, ingresando un total de 484 obras procedentes de compras, realizadas por la Dip. Foral, y se consolida definitivamente en los años 80 con 491 compras, coincidiendo con el Período autonómico (*Ver Tabla 2: Distribución por formas y años de ingreso*). Posee una importante legado de D. Félix Alfaro Fournier (229 piezas) e incorporaciones como la Col. Tubacex de Llodio. La mayor parte de las compras se realizan desde los años 70 a la actualidad a galerías que se repiten de manera insistente y que están ubicadas en Madrid (Biosca, Buades, Vijande, Juana de Aizpuru y Juana Moradó) o en Barcelona (Gaspar y Joan Prats) o en la propia ciudad (Trayecto).

Existe una especial sensibilidad por parte del equipo que dirige el Museo, para responder a los retos que la realidad artística impone. La política de compras no se ha visto diezmada en todo el Período, manteniendo un buen nivel de calidad y cantidad hasta la actualidad.

El Museo de Álava puede constituir un ejemplo de planificación rigurosa que conforma una colección dedicada casi exclusivamente al arte español, que comprende los artistas más importantes a partir de la postguerra por una parte, y sigue de cerca la trayectoria de los más jóvenes por otra.

Por lo que se refiere al contenido de la colección⁷, el Museo desde muy pronto incorpora a los figurativos madrileños como Gordillo y Pérez Villalta, pioneros de una nueva sensibilidad estética, a los que hay que añadir las figuras de Juan Antonio Aguirre, Chema Cobo, Carlos Alcolea, Carlos Franco o Manolo Quejido. Los responsables de la abstracción barcelonesa también forman parte de la colección, entre ellos José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio Navarro, Gonzalo Tena. Siendo completados por individualidades notables

desde el punto de vista teórico y técnico como Campano, Albacete o Navarro Baldewerg, perteneciente al grupo Atlántica, así como Antón Lamazares.

La programación del Museo y su interés por no dejar huecos en el panorama artístico contemporáneo, hace que incluya algunas individualidades muy difíciles de clasificar como Alberto Porta más conocido como Zush, Víctor Mira, Juan Ugalde y Antón Patiño, seguidos de José Maldonado o Luis Claramunt. Dentro del grupo de los solitarios, José María Sicilia y Ferrán García Sevilla, junto a Miquel Barceló, han contribuido a definir un nuevo estado de cosas en cuanto a códigos visuales se refiere. En torno a la revista *Figura* y en la ciudad de Sevilla, se sitúan artistas como Patricio Cabrera, Pepe Espaldu, Guillermo Paneque, Rafael Agredano, Ricardo Cadenas, Federico Guzmán y Pedro G. Romero.

La colección se ve completada en los primeros noventa con artistas que cubren el Período más contemporáneo de la Historia del Arte, como Eduardo Arroyo y Joan Brossa. La ampliación a otros aspectos como la instalación o la fotografía, constituye otro de los alicientes de las nuevas incorporaciones del Museo, así lo demuestran las obras de Joan Fontcuberta, Francesc Abad y Manuel Rufo.

La escultura también tiene una variada y polivalente representación en el museo de Bellas Artes de Álava y aparece configurada en una serie de tendencias, estudiadas y estructuradas por Xabier Saenz de Gorbea⁸: desde el postminimalismo de Sergi Aguilar y Pello Irazu, y, las exaltaciones "povera" de Schlosser, Bados, Saiz, pasando por las construcciones matéricas de Cristina Iglesias y Fernando Sinaiga, hasta llegar a las combinaciones entre biología y estructura de Susana Solano, Dora Salazar, J. L. Moraza o Jorge Girbau.

Las estructuras y su doble de Txomin Badiola, las esculturas objetuales de Pazos, Juncal Ballestin, Jordi Colome o Jaumer Plensa, la ironía de Belloti y Morquillas o las figuraciones de Muñoz, Marco o Eva Lootz, completan la colección de escultura.

⁷ VELEZ LÓPEZ, E., "La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria-Anuario 1993*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994, pp. 11-20; CASTAÑER LÓPEZ, X., *Pinturas y Pintores Flamencos, Holandeses y Alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, BBK, Bilbao, 1995; GALILEA ANTÓN, A., "La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria. Anuario, 1994*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 22-23.

⁸ BARANDIARÁN MÚGICA, A., *Museo de San Telmo. Adquisiciones 1982-1992*, Patronato Municipal de Cultura, Donostia, 1993.

El Museo ha dedicado en los últimos años una especial atención a la escena vasca y a sus artistas tanto consagrados, como a los más jóvenes, en este último caso realizando una verdadera función de mecenazgo y promoción de los artistas menos conocidos. En el primer caso Darío Urzay, José Fernández Marcote, Alfonso Gortázar, Jesús Mari Lazkano, ligados al realismo. Juan Luis Goenaga, Alberto Remetería, Daniel Tamayo J. R. Amondarain, A. L. Garmendia o Fernando Illana, son el presente más prometedor. A ellos se suman Iñaki Cerrajería o Daniel Castillejo, que ponen de manifiesto la calidad creativa de Vitoria, al margen de lo puramente museístico.

Los más jóvenes como Francisco Ruiz Infante, Pablo Milicua, Charo Arrázola o Diego Matxinbarrena, constituyen la apuesta más arriesgada, pero también la más novedosa.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

La apertura del Museo de Bellas Artes de Bilbao se remonta a 1914, aunque su creación se había estado gestando desde hacía algunos años. Las incorporaciones del Museo de 1913 y 1914 se reducen a ochenta y una obras. En la actualidad cuenta con más de 1673 piezas entre pintura y escultura. Así pues los comienzos del Museo fueron modestos y contaron con la colaboración de depósitos particulares que poco a poco fueron devueltos.

El Museo se rige por un Patronato que cuenta con un Consejo de Administración en el que están presentes todas las Instituciones Vascas, Gobierno, Diputación y Ayuntamiento y su colección se configura desde el comienzo como de arte antiguo, aunque en los últimos años ha realizado adquisiciones de arte contemporáneo.

La colección permanente se estructura con un número de piezas muy interesantes, pertenecientes al Arte Etrusco, más de una cincuentena de tablas góticas, así como otras tantas, pertenecientes a la pintura flamenca, holandesa y alemana de los siglos XVI y XVII que ha sido incrementada por los gestores con criterios de calidad y de llenar huecos cronológicos y de escuelas. El Museo ha hecho un verdadero esfuerzo en este sentido, configurándose como un Museo de Arte Anti-

guo. El núcleo originario de los fondos del Museo está compuesto principalmente por donaciones y legados entre los que se destacan: legado de D. Laureano Jado, compuesto por 364 piezas (1927); legado de Dña. Mercedes Basabe Vda. de Taramona de 101 piezas (1943); en 1953 después de la muerte de Dña. Mercedes ingresan 23 piezas; donación de Dña. María de Arechavaleta de la Col. Palacio 57 piezas (1953-54); procedentes de la col. de D. Antonio Plasencia ingresan 35 piezas desde 1914 hasta 1962; en los años 70 ingresan 14 piezas de D. Agustín Rodríguez Sahagún; en 1959 el Museo compra 25 tablas procedentes de la Col. Espinal de Barcelona.

Durante los años 80 hay incorporaciones verdaderamente emblemáticas que consolidan la cantidad y calidad de la colección: 1984 precedente del legado de D. Lorenzo Hurtado de Saracho, ingresa en la colección del Museo un *Retrato de María de Médicis* (Reina de Francia y esposa de Enrique IV) de Fran Pourbus II; 1985 compra a la prestigiosa colección de D. Félix Fernández y Cruzat, una *Piedad* de Antón van Dyck; 1986 adquiere el Museo *Diana y Acteón*, una pintura anónima alemana del siglo XVI que debió ser parte de otra pintura de mayores dimensiones, ya que por lo menos la parte superior está cortada, faltando medio cuerpo de uno de los hombre y de dos ninfas que aparecieron al hacer la limpieza de la obra; 1989 ingresan mediante compra *El Dios Pan tocando la flauta* atribuido por R. A. D'-Hulst a Jacob Jordaens, un *San Jerónimo* de Joos van Cleve, pintado alrededor de 1545, una *Arquitectura fantástica con personajes* de Hans Vreedeman de Vries, adquirida a D. Luis G. Escudir; 1992 se produce la compra del *Retrato de Felipe II* original de Antonio Moro, sin duda una de las piezas más importantes y de mayor calidad adquirida en los últimos años y en el mismo año y a través de subasta en Christie's de Londres, el Museo adquiere *Pantano en un bosque al anochecer* de Jacob van Ruisdael.

Por lo que se refiere al arte español anterior a 1700, desde 1980 a 1994 se producen ingresos de variada calidad. Entre ellos cabe destacar los pertenecientes al Legado de D. Ramón de la Sota y Aburto que incluye una *Piedad* atribuida a Luis Morales y el *Retrato de Martín Zapater* de Fco. de Goya. El Museo com-

pra en 1986 *La Santa Faz* atribuida a Zurbarán, en 1989 la *Magdalena Penitente* de Ribera, en 1990 el *Retrato de Dña. Juana de Portugal* de Alonso Sánchez Coello y en 1994 el *Retrato del Príncipe Felipe Manuel de Saboya* de Juan Pantoja de la Cruz. Con estos últimos se completa el repertorio de retratos cortesanos del Museo.

En arte contemporáneo las incorporaciones realizadas por el Museo en estos años, se decantan por el panorama internacional, sin olvidar a los artistas autóctonos más emblemáticos. Desde el cubismo teórico-práctico de Jean Metzinger que realiza una imitación decorativa del cubismo analítico y sintético de Picasso y Braque, pasando por el informalismo del grupo CoBrA, representado por Pierre Alechinsky que tiende un puente entre la abstracción y la figuración, definiendo plásticamente el proceso de la figuración "eo ipso" y consiguiendo un resultado parecido a la Action Painting, hasta llegar a la nueva figuración de Francis Bacon con sus deformaciones violentas y colores estridentes que producen temblores en la imagen.

La abstracción se encuentra representada por Andreas Schulze, que saca sus ideas de las profundidades del intelecto visionario, investigando sus propios laberintos y aporías mediante el símbolo plástico. El contacto con el arte del espacio y la escala se produce a través de Richard Serra con sus experimentaciones matéricas y su reto al problema de la gravedad a partir de los años 70. Mario Merz, también presente en el Museo pone en valor los fragmentos povera en los que el arte matérico se convierte en soporte simbólico de una mitología individual.

La transvanguardia italiana tiene en Mimmo Paladino su representante más genuino, a través de pinturas en superficie como única profundidad posible, sobre la que emerge la visión de todos los datos de la sensibilidad, consiguiendo un resultado de gran eclecticismo que bascula entre la tradición abstracta de Kandinsky y Klee y los elementos más específicos de la figuración.

En cuanto a la pintura española de vanguardia se refiere, la figura de Antoni Tàpies, el primero de los pintores informalistas o matéricos españoles con reconocimiento interna-

cional, cubre un espacio pictórico y temporal importante de la escena de nuestro país. A su lado el escultor Jorge Oteiza (cinco esculturas), uno de los primeros en romper con la atonía del arte de postguerra y Eduardo Chillida (diez esculturas), nuestro escultor más internacional.

La nueva figuración de la generación más joven de la pintura española está representada por Eduardo Arroyo, que desarrolla una airada visión crítica, cuya incisiva mordacidad dirige igual contra los santones de la modernidad que contra los males de la patria. En este frente se incluyen pintores muy distintos entre los que cabe destacar a Guillermo Pérez Villalta, que resulta profundamente narrativo e incluso clasicista. No hay que olvidar, sin embargo propuestas individuales como la de José Manuel Broto que después de conseguir una cierta consolidación y madurez profesional en los años 70, da a conocer su obra después de los años 80. La stampa popular de los setenta se halla representada por el Equipo Crónica y la reacción a esta tendencia desde un realismo con tintes propios hay que buscarla en la obra de Luis Gordillo.

Los pintores vascos se encuentran ampliamente representados desde los adelantados de la modernidad como Iturrino, Guiard y en cierto sentido Uzelay, pasando por las vanguardias históricas a través de Nicolás Lekuona, hasta los artistas de la figuración vasca de la postguerra como son Agustín Ibarrola o Gonzalo Chillida. La abstracción vasca en sus diferentes facetas se identifica con Amable Arias, Ruiz Balerdi, Juan Mieg, José Luis Zumeta o Fernando Roscubas. Las generaciones jóvenes constituyen un abanico muy amplio en edad y tendencias, con un cierto sesgo hacia el individualismo, estando formadas por Angel Garraza y Txomin Badiola en escultura, y Clara Gangutia, J. M. Lazkano, Marta Cárdenas, Darío Urzay, en pintura. En el mismo sentido y caballo entre pintura y escultura está el guipuzcoano Andrés Nagel

EL MUSEO DE SAN TELMO DE SAN SEBASTIÁN

El Museo de San Sebastián forma parte del Patronato Municipal de Cultura y está ubica-

do en el Palacio de San Telmo, en el casco viejo de la ciudad donostiarra. Los criterios en el ámbito de las adquisiciones han sido bastante heterogéneos y se ha tendido a llenar huecos estilísticos y cronológicos, aunque predominan los artistas vascos, sin excluir artistas de otras partes de España. Existen algunos legados importantes como el de Rogelio Gordón de 63 piezas (1937) o el Llegado Cilveti de 28 piezas (1984).

Con la convocatoria del Concurso "ARTE 80" en el año 1991, se incrementa el presupuesto para este capítulo de compras. En cuanto a las piezas prestadas o depositadas, la mayoría corresponden a artistas, familiares de los autores o instituciones, como sucede con las seis piezas correspondientes a los Premios "GURE ARTEA" de 1987 y que son propiedad del Gobierno Vasco. El capítulo de las donaciones es el de mayor entidad en estos últimos años y se centra en gran medida en los artistas autóctonos.

La generación de los 80 está representada en el Museo gracias a la convocatoria de dos Bienales de Pintura y Escultura, conjuntamente por el Museo y el Ayuntamiento de Donostia. El grueso de las adquisiciones fue expuesta al público en el año 1993, gracias a la labor realizada por el Departamento de Documentación y Catalogación del Museo.

Para poder analizar la colección y su consolidación en estos últimos años, es necesario agrupar las piezas en bloques cronológicos que atiendan a actitudes y respuestas que diferencian y plasman el acontecer artístico del País Vasco y su relación con el exterior. En primer lugar hay que hacer referencia a aquellos artistas que han visualizado las señas de identidad del pueblo vasco, nacidos en el siglo XIX, forman junto con otros pertenecientes a las diferentes Comunidades Autónomas, el grupo

de los descriptores de los distintos pueblos de España que prodigaba la generación del 98. Dejando a un lado el tema, responden a una estética que está a caballo entre las pautas decimonónicas y las primeras manifestaciones modernas, impresionismo y fauvismo. Durante estos años se han incorporado obras de Alexandrino Irureta (3 piezas), Elías Salaverría (6 piezas), Ignacio Zuloaga (2 piezas), Angel Cabanas Oteiza (2 piezas), Ramón y Valentín de Zubiaurre (2 piezas), Julián Tellaeche Aldasoro (1 pieza), Ascensio Martiarena (3 piezas) y por último 3 esculturas de Julio Beobide.

Una primera y tímida renovación se produce por parte de artistas que habían nacido en el siglo XIX y principios del XX y que participan de las preocupaciones artísticas de los años 30, configurando nuevos estilos de influencia posterior: Montes Itutioz (1 pieza) y José Miguel Zumalabe (1 pieza), son dignos representantes de esta innovación.

La década de los 70 y los 80, resultado de experiencias individuales, que van desde las diferentes elaboraciones de la abstracción lírica ligadas al paisajismo vasco, pasando por la abstracción del gesto, hasta las nuevas corrientes figurativas y realistas: M.^a Paz Jiménez, Carlos Añibarro, Rafael Ruiz Balerdi, Amable Arias (2 piezas), Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta (2 piezas), Vicente Ameztoy, Javier Arocena, Alejandro Tapia, Ricardo Ugarte (2 piezas), Néstor Basterretxea, Jesús M.^a Lazkano, J. L. Goenaga, Darío Villalba, Marta Cárdenas, Andrés Nagel Tejada, y los escultores Xabier Laka y Angel Lertxundi.

Los nuevos lenguajes artísticos también forman parte de las incorporaciones, sobre todo en las respuestas individuales de las piezas de Peio Irazu, Alejandro Garmendia, y Adolfo Schlosser.

Tabla 2. Distribución por formas y años de ingreso									
Fecha de Ingreso	1884-1922	1923-1930	1931-1937	1938-1959	1960-1975	1976-1980	1981-1996	No Consta	Total
MUSEO ALAVA									
Compra	0	0	0	12	133	196	318	31	690
Donación	0	0	0	4	70	19	63	8	164
Exposición	0	0	0	1	6	7	41	1	56
Préstamo	0	0	0	10	22	11	51	46	140
Impuestos	0	0	0	0	0	0	0	0	0
No Consta	0	0	0	1	0	20	18	25	64
Total	0	0	0	28	231	253	491	111	1114
MUSEO BILBAO									
Compra	30	51	45	145	151	20	185	2	629
Donación	130	358	50	243	73	27	79	9	969
Exposición	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Préstamo	3	0	0	3	0	0	3	0	9
Impuestos	0	0	0	0	0	0	0	11	11
No Consta	0	0	0	1	0	0	0	53	54
Total	163	409	95	392	224	47	268	75	1673
MUSEO S. TELMO									
Compra	38	18	2	18	12	3	38	22	151
Donación	157	13	67	52	81	16	152	70	608
Exposición	7	0	0	19	4	0	7	0	37
Préstamo	66	10	17	52	13	3	42	12	215
Impuestos	0	0	0	0	0	0	0	0	0
No Consta	0	0	0	1	1	0	0	153	155
Total	268	41	86	142	111	22	239	257	1166
TOTAL									
Compra	68	69	47	175	296	219	541	55	1470
Donación	287	371	117	299	224	62	294	87	1741
Exposición	7	0	0	20	10	7	49	1	94
Préstamo	69	10	17	65	35	14	96	58	364
Impuestos	0	0	0	0	0	0	0	11	11
No Consta	0	0	0	3	1	20	18	231	273
Total	431	450	181	562	566	322	998	443	3953

Fte: Inventarios de los Museos. Elaboración propia.

Tabla 3. Distribución Cronológica de las obras

	Museo de BBAA de Alava			Museo de BBAA de Bilbao			Museo de San Telmo			TOTAL		
	Pinturas	Esculturas	Total	Pinturas	Esculturas	Total	Pinturas	Esculturas	No consta	Total	Pinturas	Esculturas
Siglo I					6	6					6	6
Siglo II					19	19					19	19
Siglo III					8	8					8	8
Siglo IV					17	17					17	17
Siglo V					17	17					17	17
Siglo VI					12	12					12	12
Siglo VII					4	4					4	4
Siglo IX					1	1					1	1
Siglo XIII	4		4	2	4	6				2	8	10
Siglo XIV	16		16	9	10	19		1		1	9	27
Siglo XV	3	5	8	58	4	62	8	9		17	69	18
Siglo XVI	24	11	35	82	16	98	22	14		36	128	41
Siglo XVII	27	6	33	187	7	194	89	9		98	303	22
Siglo XVIII	9	11	20	84	4	88	37	6		43	130	21
Siglo XIX-XX							1			1	1	1
Siglo XIX	45	8	53	200	16	216	217	13		230	462	37
Siglo XX	659	180	839	550	120	670	586	103		689	1795	403
Sin Fecha	79	27	106	179	57	236	28	22	1	51	286	106
Total	846	268	1114	1351	322	1673	988	177	1	1166	3185	767
											1	3953

Fie. Inventarios de los Museos. Elaboración propia.



Fig. 1. María Blanchard, *Mujer sentada*, Museo de BB.AA. de Bilbao.



Fig. 2. Pablo Picasso, *Le mosquetaire à pipe*, Museo de BB.AA. de Alava.

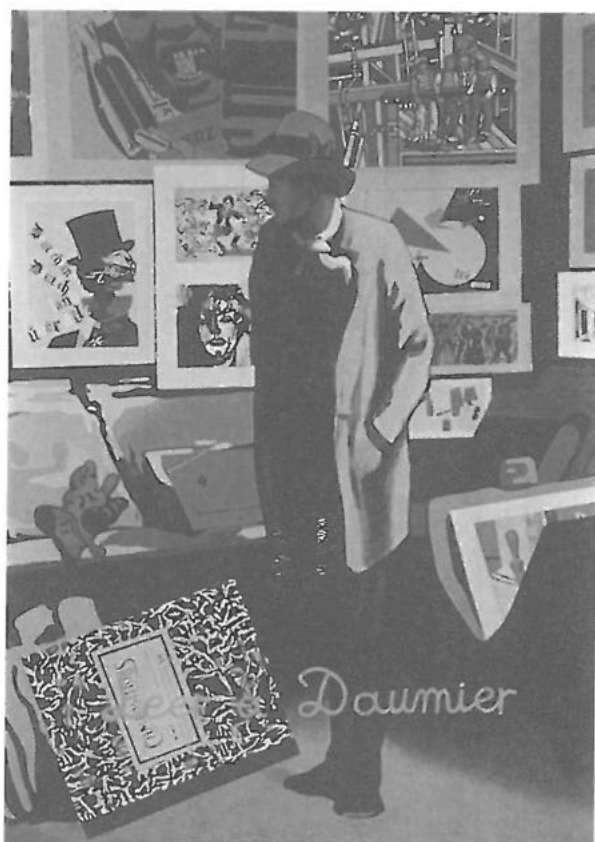


Fig. 3. Equipo Crónica, *Leer a Daumier*, Museo de BB.AA. de Alava.

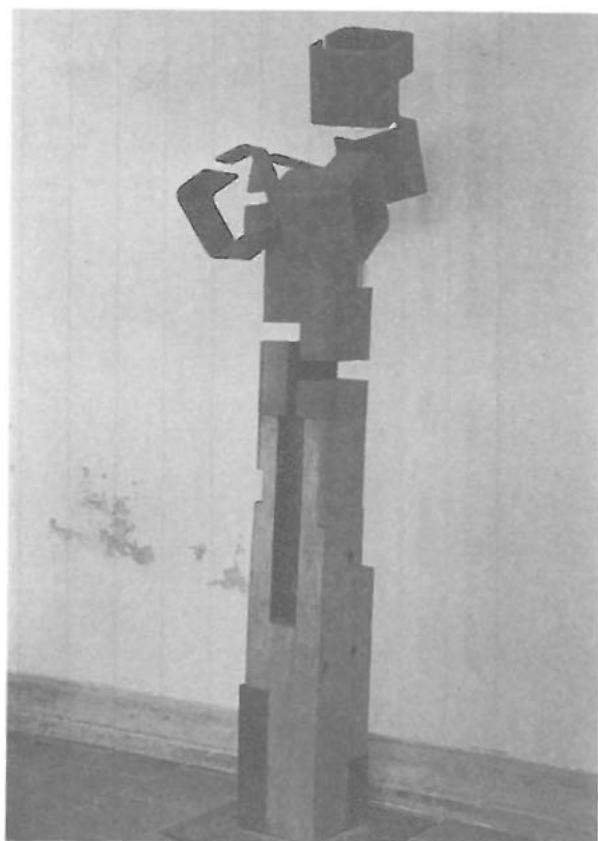


Fig. 4. Ricardo Ugarte, *Huecos poéticos*, Museo de San Telmo.

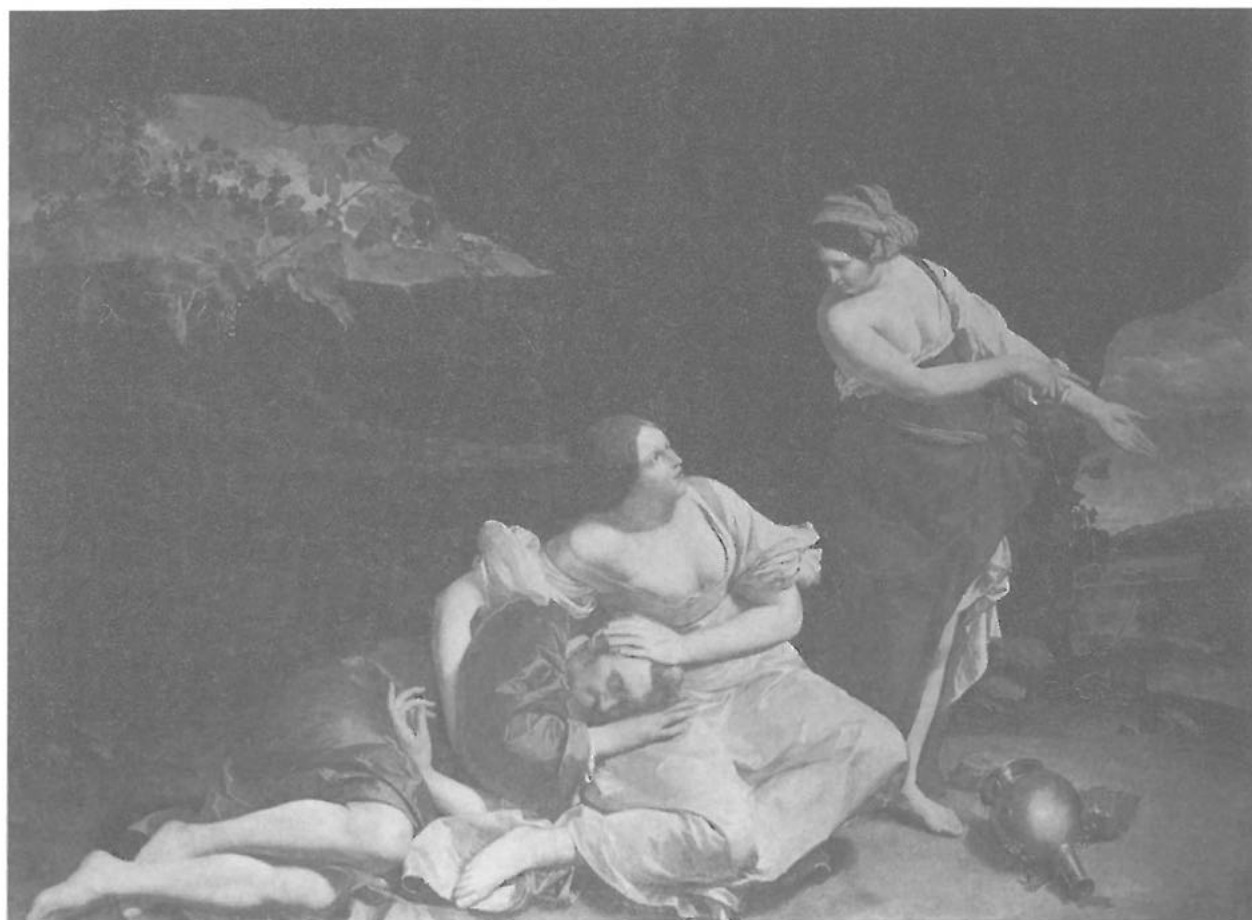


Fig. 5. Oracio Gentileschi, *Lot y sus hijas*, Museo de BB.AA. de Bilbao.

Una reflexión sobre los artefactos. La problemática de la conservación y presentación de una parte significativa del patrimonio mueble¹

ROSA CREIXELL
TERESA-M. SALA
Universidad de Barcelona

"E bello doppio il morire vivere ancora"... Con esta cita de una antigua xilografía, el doctor Julio Casado inauguraba el Seminario sobre "Tendencias en la Conservación del Patrimonio Cultural: Demandas tecnológicas y científicas"². El deseo de perdurar después de la muerte está íntimamente relacionado con el objetivo fundamental de la conservación del patrimonio. Porque la conservación, sean cuales sean los objetos a los que se aplica, se convierte en la representación y la materialización del pasado en el presente y para el futuro.

La tutela del patrimonio cultural es un tema de reflexión e investigación complejo, dada la amplitud y el carácter pluridisciplinar del mismo. En el marco general del CEHA, y más en concreto en el ámbito que trata sobre el tema genérico *Arte e identidades culturales*, nuestro propósito es proporcionar unas notas de reflexión sobre algunos aspectos referentes a la pro-

blemática de la conservación, restauración y exhibición de las denominadas artes decorativas, como parte integrante del patrimonio mueble. En este campo a veces marginado de la Historia del Arte, nos parece sugerente la aportación de Ezio Manzini recogida en su libro *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*³. Actualmente, desde la cultura industrial se vuelve a reivindicar la etimología de la palabra ARTEFACTO (hecho-con-arte) y es justamente en ese punto de inflexión donde queremos plantearnos interrogaciones respecto de los objetos y el ambiente-entorno artificial donde se encuentran, se conservan y/o se exhiben.

SOBRE EL DESARROLLO DEL CONCEPTO DE PATRIMONIO

Si hacemos un repaso a la historia de la constitución del patrimonio cultural nos damos cuenta que está condicionada por una serie de rupturas (cambios de creencias colectivas, maneras de vivir, cambios técnicos, nuevos estilos que sustituyen a los antiguos...). Cada una de estas rupturas priva a algunas clases de artefactos de sus funciones y provoca la degradación, el abandono, el olvido de otros⁴. Por

¹ Trabajo realizado en el marco del Grupo de Investigación sobre *Art català del Modernisme al Noucentisme*, financiado por la Secretaría General de Universidades (PB95-0849-CO2-01) y Generalitat de Catalunya (1997 SGR 00231).

Las notas que aparecen en la ponencia las hemos unificado traduciéndolas al castellano de su idioma original.

² Segundo Seminario de Prospectiva ANEP, celebrado en Madrid el 18 de febrero de 1998. El objetivo esencial del seminario era dar una visión de las tendencias en la gestión y conservación del patrimonio, para identificar las líneas de Investigación y Desarrollo que habría que potenciar en España y la participación en la U.E.

³ Editado por Celeste-Experimenta, Madrid, 1992 (1990).

⁴ Podríamos citar múltiples ejemplos, como la situación de después de la revolución industrial o después de la Perestroika, por una cuestión técnica o bien ideológica.

esta razón, la definición del concepto patrimonio es dinámica y precisa de ser redefinida continuamente, porque además no se explicita apriorísticamente sino que se trata de una *construcción sociocultural*. Así, entendemos el patrimonio como un conjunto de bienes (materiales e inmateriales) a los que se les atribuye una carga de valor colectivo⁵.

Los especialistas de las diversas disciplinas revisan (han revisado y probablemente continuarán revisando) sus concepciones respectivas sobre "los patrimonios"⁶, conjunto plural y diverso de los bienes culturales que conforman la noción de *patrimonio integral*. A menudo se ha presentado el patrimonio al servicio de una idea superior que es la de memoria colectiva, dentro de la cual el patrimonio es una invención de identidad —aunque es evidente que existen múltiples "identidades"⁷—. La autoidentificación con un determinado modelo o versión de identidad se da a través de esta idea superior, la *memoria*. De hecho, podríamos definir al hombre como un heredero que tiene un instrumento esencial de relación con el pasado que es la memoria. En nuestras sociedades "el patrimonio funciona sobre todo como un instrumento ideológico de la memoria"⁸.

⁵ En este sentido es interesante la aportación de CHOAY, F. *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, París, 1992.

⁶ La adjetivación del patrimonio (patrimonio artístico, arqueológico, etnológico, natural...) pero también los patrimonios que van desde el ámbito más reducido al más global: patrimonio familiar, local, nacional, mundial...

⁷ El patrimonio es una versión de identidad, aunque evidentemente existen otras versiones de identidad como por ejemplo "la bandera", símbolo que condensa una versión de identidad nacional. Pero es importante desvelar como también a través del patrimonio se formulan múltiples y diversas versiones de identidad. Lo que podríamos denominar "versiones de nosotros" y "versiones de los otros", diversos discursos y representaciones de identidad. Ejemplos significativos en este sentido que podríamos citar son museos como el British que podemos considerar que es el museo que mejor expresa la idea de "identidad colonial", exaltación del orgullo de ser y pertenecer, de las maravillas y tesoros que conforman la riqueza (el patrimonio) de la Corona inglesa. En un registro distinto, también podemos considerar las raíces de identidad del hombre en la tierra, como una herencia que nos pertoca conservar a todos, un entorno común que debemos proteger, conservar, salvaguardar de la amenaza constante de la destrucción. Así, la idea de patrimonio mundial da un valor universal a los bienes culturales. A partir de la necesidad y de la conciencia de patrimonio cultural y natural de la humanidad se creó la *Convención del patrimonio mundial*, organismo que depende de la UNESCO.

⁸ GUILLAUME, M.: "Invention et stratégies du patrimoine" en *La politique du patrimoine*, Galilée, París, 1980. p. 17.

El análisis de las ideas y los valores que conforman el imaginario colectivo nos lleva a descubrir un revelador proceso de simbolización, que tiene como elemento catalizador de relación del presente con el pasado el vehículo u objeto de la memoria que podemos denominar como *reliquia*. En este sentido también el patrimonio puede ser definido como reliquia, siendo vestigios que adquieren un nuevo valor añadido, reconocido y aceptado que es el de su *historicidad*.

De las diversas maneras como la humanidad se ha venido relacionando con su patrimonio, de las también varias formas como ha presentado la reliquia, destacan unos espacios privilegiados de la memoria que son los museos⁹. De manera que la "función memoria" parece legitimar la conservación, y tal como indica Guillaume "le confiere algunos de sus rasgos característicos"¹⁰. Así, "estas representaciones del patrimonio como instrumento al servicio de la memoria y más o menos relacionado con el sentido metafórico de pérdida o "duelo" sostienen con una "inquietante ingenuidad" una concepción intangible del patrimonio atravesando sin cambio todo el curso de la historia"¹¹. Sin embargo, aunque la inmutabilidad de los objetos no existe, sí que podemos considerar que hay algunos objetos sin memoria, los cuales, tal como indica Manzini, "tienen la duración de la *performance*, y no la duración del objeto en sí"¹². Además, el autor añade que en lo concerniente a la cuestión de la duración en la cultura occidental, uno de los objetos más emblemáticos de la memoria es la casa, el lugar en el que habitamos, donde los objetos del paisaje cotidiano que configuran la esfera afectiva son (o eran ?) soporte para el recuerdo. Pero, "los nuevos materiales, incluso aquellos duraderos, no parecen ser capaces de salir de una condición de existencia dual, en la cual de la condición "como nuevos" pasan bruscamente, con una especie de traspies, a la de "degradados para tirar"¹³.

⁹ A menudo se habla de la "memoria" o historia de estos espacios museísticos más que plantearse el sentido que a lo largo del tiempo han tenido como "espacios dedicados a la memoria".

¹⁰ *Op. cit.*, p. 18.

¹¹ *Ibid.* p. 18-19.

¹² *Op. cit.*, p. 66.

¹³ *Ibid.* p. 67.

Probablemente hace falta redefinir nuestra noción de memoria, no tanto como inscripción del pasado sino como proyección hacia el futuro, en un proceso en que la sociedad haga latente aquello que esconde¹⁴.

EL TALLER DEL TIEMPO

La idea del taller del tiempo¹⁵ nos sirve como imagen para situar los cambios y metamorfosis que las obras sufren a lo largo de los años, tanto alteraciones que el propio artista haya podido efectuar como las múltiples adaptaciones, reparaciones o mutaciones que se hayan llevado a cabo. La historia de la conservación y restauración nos demuestra esta multiplicidad de transformaciones que a lo largo de la historia han sufrido los bienes patrimoniales. Tal como muy bien indica Ana M. Macarrón, "esta historia constituye, específicamente, una importante contribución al conocimiento de la Historia del Arte, tan desvirtuada en ocasiones por la construcción de teorías sobre bases falsas e injustificadas, bien por ignorancia o descuido de los aspectos materiales y técnicos del arte (materiales, técnicas y procedimientos empleados en la producción artística y la evolución de esos materiales en el tiempo), bien por falta de investigación seria y científica de los aspectos estilísticos e iconográficos"¹⁶. De todas formas, cabe destacar que cada vez se denota un interés más creciente por estos temas. Incluso con los nuevos planes de estudios de la disciplina se imparte una asignatura troncal obligatoria de "Conservación de Bienes Culturales". Aunque por el momento no existe una especialización universitaria específica al respecto, en los últimos años se han ido incrementando cursos de postgrado y de master en museología y patrimonio¹⁷.

¹⁴ Reflexión que presidió la exposición *Els límits del museu*, Fundació Tàpies, Barcelona, 1995.

¹⁵ Título de una obra de GUILLERME, J.: *L'Atelier du temps*, Hermann, París, 1964.

¹⁶ *Historia de la conservación y la restauración*, Tecnos, Madrid, 1995, p. 13.

¹⁷ El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, conjuntamente con el Departamento de Antropología, el Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología y el Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales organizan un master pluridisciplinar en "Museología y Gestión del Patrimonio Cultural".

LA LUCHA CONTRA EL TIEMPO

El interés del hombre por perpetuar determinados artefactos pasa, indiscutiblemente, por afrontar la problemática de la degradación de la materialidad de los mismos. Para ello, a partir de la conservación preventiva o la intervención directa –restauración o conservación curativa¹⁸– sobre el bien a preservar se afronta una lucha contra el tiempo.

No pretendemos debatir en esta ponencia la situación que vive la disciplina ni su marco más idóneo, puesto que son muchas las reflexiones hechas en este sentido, desde distintos ámbitos científicos y culturales¹⁹. Pero sí deseamos considerar y apuntar algunos aspectos que siendo esenciales para la preservación del patrimonio mueble, no están suficientemente tratados.

La conservación, sean cuales sean los límites que la definen, es y "constituye el paso previo e imprescindible para rentabilizar este patrimonio como instrumento de dinamización científica, cultural, educativa y lúdica dirigido al conjunto de la población"²⁰. Por este motivo, la práctica de la conservación debe considerar además de los aspectos técnicos y materiales aquellos que podríamos denominar como "sociológicos". Estos van íntimamente ligados a los primeros, siendo en múltiples ocasiones los que marcan los criterios de actuación. En este sentido, como elemento fundamental en la apreciación de los artefactos que componen el patrimonio debemos reseñar la categorización o el valor que la sociedad y, particu-

¹⁸ La conservación preventiva de la curativa se distinguirá, entre otros aspectos, por una temporalidad distinta. En la conservación preventiva actuamos de forma permanente y regular, en el medio donde se encuentra el bien patrimonial, mientras que en la conservación curativa o restauración intervenimos puntualmente con una temporalidad determinada.

¹⁹ Destacaríamos la ponencia de Bernades, J.: "La conservación preventiva: ¿Qué, cómo, y por qué?" en: *Coloquio Internacional sobre conservación preventiva de bienes culturales*. (1996). Diputación provincial de Pontevedra, 1997, págs. 49-87. Como su mismo autor indica dicha ponencia no es una investigación sino un trabajo de síntesis y divulgación sobre algunos de los aspectos más relevantes de la disciplina.

²⁰ MARCO, J. F.: "Els museus i el patrimoni en el conjunt de les polítiques del municipi". Ponencia presentada en la jornada *Museus i Patrimoni Cultural als municipis*. Federació de Municipis de Catalunya, Terrassa, 12 de desembre 1997. La federación de municipios y la Diputación de Barcelona son, en Cataluña, dos de los organismos pioneros en lo que respecta a la problemática del patrimonio desde los municipios.

larmente, su propietario le confiere. Así, en esta lucha contra el tiempo se erige como esencial el condicionamiento impuesto por el poseedor, que variará según sea un coleccionista privado, un anticuario o una institución-fundación pública o privada.

No podemos omitir que establecer unos criterios de actuación e intervención va unido a modelos culturales y sociales propios de cada momento. La evolución que está sufriendo la conservación preventiva en sus criterios de actuación y en su radio de acción para evitar degradaciones a la larga irreparables nos muestra como ya no es suficiente controlar las condiciones ambientales del entorno donde se ubican los artefactos sino que debe controlarse el mismo entorno. Es evidente que cada objeto, según su materialidad y su ubicación –pasada y presente– requerirá una temperatura, una humedad relativa y una iluminación, pero estas medidas no serán eficaces si no van acompañadas de un conocimiento de aspectos referentes al continente. Entre ellos destacaríamos los materiales constructivos, los distintos materiales que entran en contacto con el objeto, el manejo y transporte en el quehacer cotidiano del lugar –museo, casa...– o incluso del mismo público, si se trata de un museo, o sea lo que se ha venido a denominar “el medio ambiente institucional”²¹. Las soluciones podrán ser varias y distintas. Pero deberán respetar la reversibilidad, la legibilidad y la estabilidad de los artefactos, tal y como promulgó ya hace años Cesare Brandi en su Carta del Restauro²²; para que prevalezca el respeto al objeto y al tiempo, sin olvidar que “cada restauración es de por si una operación traumática que, como una intervención quirúrgica, hecha para beneficiar no es de por si un beneficio”²³.

MANERAS DE MOSTRAR

Existen diversas maneras de mirar el objeto, así como también existen variados sistemas

de presentación. La historia de las maneras de mostrar, la particular forma de disponer las piezas en el espacio, es una historia aun pendiente²⁴.

La investigación teórica que puede llevarse a cabo sobre las propuestas museográficas desvelará un modelo que es necesario analizar y que evidentemente nunca es neutral. Además, las tipologías museográficas confieren un tono o un carácter determinado a la exposición. Así, por ejemplo una museografía sometida básicamente a un concepto científico dará como resultado una exposición de carácter eminentemente científico por encima de otro tipo de consideraciones, si responde a un concepto heurístico resultará una exposición especulativa, si básicamente lo que interesa es poner énfasis sobre cuestiones ideológicas probablemente contendrá un marcado tono político y si la idea quiere resaltar sobre todo la estética el resultado será más artístico... Porque, la presentación implica una acción valorativa e ideológica, una intención. La exposición es una actividad intencionada dirigida hacia el espectador y necesita de un espacio articulado. Tan importante es la presencia como la ausencia, las cosas mostradas como los espacios vacíos... Y, además, la significación de un objeto cambia en función de los que vemos a su lado o inmediatamente después. En una exposición cada obra-objeto-imagen ha pasado a formar parte de un argumento, de una trama discursiva, de un contexto significativo. De ahí que exponer sea siempre inevitablemente, proponer de lo que se muestra, un sentido particular. Por eso es tan importante la cuestión de la discriminación, de saber escoger. El problema del significado de la cosa mostrada es fundamental en la práctica expositiva. La persona encargada de concebir una exposición lo que hace es un acto de separación. Escoge, selecciona, retiene, retira un objeto del mundo, y, así, nos encontramos ante un objeto real que ya no se encuentra en la realidad, sino en una nueva realidad. Tal como indicó Nelson Goodman en un simposio de conservadores en Boston

²¹ DE LA TORRE, M.: “Estrategias de conservación preventiva: el papel del restaurador/conservador” en *op. cit.*, nota 19. p. 16.

²² BRANDI, C.: *Teoría de la restauración*. Ed. Alianza, Madrid, 1988 (1977).

²³ AGUZZI, F.: “Criteri generali di restauro dei mobili” en: *Civiltà del Legno. Mobili dalle collezioni di Palazzo Bianco e del Museo degli Ospedali di S. Martino*. Sagep Ed., Génova, 1985. p. 27.

²⁴ Como reflexión teórica, compendio de diversas opiniones relacionadas con esta práctica empírica que es la exposición, véase: AA.VV.: *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, N.Y., 1996.

el año 1980, la finalidad común de todos los museos es la mejora del conocimiento y la creación de universos en los cuales podamos vivir. Pequeños mundos, pequeños universos²⁵. Y si la exposición pretende captar y presentar un mundo –el del artista, el de diversos artistas, el de una ciudad, el de un tipo de interior...– por qué no podemos también entender la exposición como un acto creador, como una forma artística?

De esta forma, una exposición, como las obras de arte, puede provocar emociones, sensaciones, preguntas, y un buen diseño, unido a una buena selección, a un desarrollo de un buen guión puede llegar a suscitar las respuestas deseadas. En resumen, en cualquier exposición existe una forma de relación social, que varía según el momento histórico, y que se estructura en tres agentes principales: el que predispone, el que expone y el que dispone.

En el ámbito que nos ocupa, el de las denominadas artes decorativas y el diseño, pocas han sido las iniciativas innovadoras en las que se replanteen cuestiones como la experimentación, por encima de la conservación. Por eso, pensamos que el Museo de Artes Aplicadas de Viena es un caso singular que puede servir como modelo para futuras maneras de mostrar este tipo de patrimonio. De ahí que le dediquemos una atención específica como un posible modelo a seguir. En otro orden de cosas, también hay que tener en cuenta la problemática de “exhibir culturas”, con el objetivo de corregir tendencias, dirigismos y dominio de una cultura por encima de otra²⁶.

MUSEO AUSTRIACO DE ARTES APLICADAS DE VIENA, UN EJEMPLO A SEGUIR

El Museo Austríaco de Artes Aplicadas (MAK) en Viena es, sin lugar a dudas, un mo-

delo paradigmático de presentación porque el “nuevo MAK”²⁷ acomete el análisis del pasado a través de sus artefactos, pero partiendo de una lectura inscrita en el presente. En este sentido resulta “innovador” y “revolucionario”²⁸, fruto de una meticulosa y elaborada reflexión teórica. La reestructuración museológica y museográfica, llevada a cabo durante casi una década (1986-95) ha posibilitado la redefinición del museo dentro del marco social y cultural en que se inscribe. Y, aunque, como indica M. J. Borja “la idea del museo como receptáculo neutro... es utópica”²⁹, la tarea realizada por los responsables del MAK pretende e intenta ser lo más neutra posible.

A partir de tres modelos discursivos –el recorrido por las salas, las colecciones de estudio y la casa-museo– el visitante puede acceder a distintos niveles de comprensión según se trate de un público especializado o amateur. De los tres espacios de lectura, las salas han surgido de la estrecha colaboración entre los conservadores del museo y un escogido grupo de artistas contemporáneos –Günter Förg, Donald Judd (1928-1994), Franz Graf, Jenny Holzer, Barbara Bloom, Eichinger o Knechtel, Heimo Zobernig, Manfred Wakolbinger y Peter Noever–, requeridos cada uno para desarrollar la presentación de un determinado período cronológico de las artes decorativas. El carácter pluridisciplinar del proyecto ha propiciado un ejercicio de reflexión en tor-

²⁷ Nos parece interesante resaltar a partir de la denominación utilizada en la guía-catálogo del museo, la intencionalidad o finalidad de los creadores de la misma. Quieren crear algo distinto, nuevo respecto a la trayectoria seguida en etapas precedentes. Noever, P. (Cordinador): MAK, Museo Austríaco di Arti Applicate. Prestel-Verlag, Germany, 1995. p. 4.

²⁸ Tomamos prestados estos dos adjetivos del artículo de MONTMANY, M.: “El Museu de les Arts Decoratives de Barcelona”. en: *Arts Decoratives a Barcelona, Col·leccions per a un museu*. (Catálogo de la exposición) Ajuntament de Barcelona, 1994. p. 31. donde la autora reflexiona y reclama un nuevo papel para los museos de artes decorativas en general y, en particular para el de Barcelona, del que en la actualidad es su directora.

²⁹ *Op. cit.* nota 14. p. 8. La “no neutralidad” del museo, y por extensión del patrimonio, en sus mensajes o acciones es expresado de distintas formas por varios autores. Así M. Montmany aleja que “Els museus no són innocents” (Ibid. p. 31), o J. Bernades apunta que “... los dispositivos institucionales van generando progresiva y sistemáticamente “una memoria autorizada” por el grupo social dominante. (...) basándose en algunas de las conferencias de Jacques Hainard cuando dice: El patrimonio puede ser cualquier cosa, todo depende de la subjetividad de cada uno. Lo que importa no es el patrimonio, los objetos, sino el discurso que podemos crear con ellos”. *Op. cit.* nota 19. p. 68.

²⁵ GOODMAN, N.: *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.

²⁶ De los diferentes aspectos que relacionan cultura, representación y museo, a destacar la aportación de una selección de 27 ensayos de directores, conservadores, historiadores del arte, antropólogos, folkloristas e historiadores en general: KARP, I. y LAVINE, S. D.: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, 1991. El tema del multiculturalismo es una de las cuestiones importantes a plantear, así como también el tema del lujo (la ostentación), que en los museos de artes decorativas y aplicadas es uno de los componentes de la mayoría de las colecciones.

no al universo de los artefactos, justificado por la visión contemporánea de los artistas implicados en el mismo. Como apunta Peter Noever, artista y director del MAK: "Se trataba de convertir el museo en un lugar de debate intelectual, comunicación artística e investigación"³⁰. Para ello, y con la denominación nada gratuita de "colecciones de estudio", también se concibieron unos seguros espacios de lectura destinados principalmente a los investigadores y especialistas. Proyectados como seis almacenes visitables, donde se amontonan un número considerable de objetos sin conexión aparente, clasificados por tipologías o técnicas constructivas. Así, utilizando como ejemplo la "colección de estudio de las sillas y poltronas", su disposición espacial de hileras en varios pisos y sin orden cronológico permite evidenciar y confrontar épocas y estilos, entender los antecedentes, precedentes y evolución de formas, materiales y ornamentos que conforman la historia de los asientos.

Cabe destacar que en ambos registros –salas del museo y colecciones de estudio– existe una selección rigurosa de los objetos, siempre en función del discurso. Aspecto este último que determina que en ocasiones no sean los más espectaculares, llamativos o suntuosos. Los artefactos expuestos son las herramientas, el lenguaje si se prefiere, para mostrar y explicar los conceptos claves en el desarrollo histórico de las artes decorativas³¹. Mientras en las colecciones de estudio se opta por mostrar el mayor número de objetos posibles, para facilitar el análisis; en las salas, nos alejamos del "concepto de bazar"³² en que tradicionalmente se articulan muchos de los espacios dedicados a las artes decorativas.

³⁰ *Op. cit.* nota 27. p. 6.

³¹ Ideas o aspectos como seriación o industrialización son expresados con una gran simplicidad de medios. Así con la acción mínima de establecer una doble vitrina, donde en el piso superior se alinean vasos de cristal idénticos que se deben confrontar con la producción de cristal y vidrio de la época modernista, se explica la idea de seriación en la producción y industrialización.

³² Un caso representativo de lo que hemos designado como "concepto bazar" se encuentra, también, en Viena. Nos referimos a la SilberKammer o Museo de la Platería de la corte en la residencia de invierno de los Habsbourgs. Conocido como el palacio de Hofburg, en su interior se exhiben, falto de discurso y recorrido coherente, los enseres domésticos de plata del viejo imperio.

El acto de mostrar se articula a partir de la idea de la confrontación de objetos y cada artista ha seleccionado, conjuntamente con el técnico conservador, unas producciones artísticas frente a otras³³.

También en el tratamiento documental de la pieza subyace nuevamente el juicio de "menos es más". Los objetos se identifican en las vitrinas³⁴ y tarimas con un número, que se remite a un folleto específico para cada sala, es decir para cada uno de los cortes cronológicos en que se inscriben los artefactos presentados, donde se relacionan los datos identificatorios de las piezas. De esta forma la señalización no impide una percepción visual de los objetos nítida. El diseño de este folleto permite a aquellos visitantes que no quieran quedárselo la consulta puntual de cualquier pieza mostrada.

Por último, y como tercer espacio de lectura, el MAK propone la visita a la "Geymüllerschlössel", una residencia estival situada en un barrio periférico de Viena. Después de un trayecto en tranvía y un corto paseo a pie, el visitante hallará la posibilidad de adentrarse y "recrear la atmósfera de una residencia de verano de estilo Imperio y Biedermeier"³⁵. También allí se puede contemplar una amplia colección de antiguos relojes vieneses³⁶ o cualquiera de las muestras monográficas dedicadas al conflicto entre arte y artesanía durante la primera mitad del siglo XIX.

En resumen, el ejemplo del MAK nos pone al mismo nivel de relevancia los objetos y las voces de los creadores, parte integrante de los

³³ Del románico al gótico se han destacado las producciones de cerámica, muebles y tejidos litúrgicos; en el Barroco, Rococó y Neoclásico se muestran muebles, vidrios y encajes así como la "stanza Dubsy"; del Historicismo y del Jugendstil, sillas; en la sala dedicada a la Wiener Werkstätte se han incluido los archivos de los artistas, y así sucesivamente.

³⁴ Las vitrinas elegidas para mostrar las piezas permiten ver los objetos por todos sus lados puesto que son grandes cubos de cristal con estructura de hierro en sus contornos.

³⁵ La residencia Geymüllerschlössel, lleva el nombre de su primer propietario, el banquero vienés Johann Geymüller (1760-1834). Debemos advertir que los muebles pertenecen al patrimonio del MAK y no son originales de la casa, puesto que esta ha sufrido varias transformaciones antes de formar parte del MAK en 1965, momento en que se le devuelve su aspecto original. *Op. cit.* nota 27. p. 168.

³⁶ Esta colección consta de 160 piezas, de los siglos XVIII y XIX.

procesos de la muestra. Y, tal vez uno de los logros más interesantes en estas “maneras de mostrar” sea, sin lugar a dudas, la compenetración establecida entre rigurosidad científica y el recorrido lúdico, que dan sentido al pasado. Los distintos espacios de (re)presentación propuestos por los artistas y conservadores –la casa-museo y las colecciones de estudio son intervenciones sólo de estos últimos– del MAK, invitan y fomentan la curiosidad del público, permitiéndole indagar en las múltiples relaciones que se establecen entre los objetos que componen la muestra, es decir, entre el pasado, el presente y el futuro.

En esta misma línea de mostrar la “cultura del habitar” en los parámetros del presente, también debemos destacar la labor iniciada, en el año 1995, por el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona. Este museo es el único del Estado que alberga en su patrimonio

una colección de diseño industrial español, aspecto que le permite, como afirma su directora, “propiciar la interrogación y la comprensión sobre nuestra época y sobre nosotros mismos, proponiendo su particular e implicado punto de vista, tanto sobre el diseño industrial contemporáneo como sobre las equivocadamente llamadas “Artes Decorativas”³⁷. Evidentemente, también la nomenclatura tradicional debe ser revisada, como un reto de interpretación y de dotación de contenidos, ya que los términos en cultura son como una especie de conciencia colectiva. Artes decorativas, artes industriales, artes aplicadas o diseño, palabras que hay que definir en cada momento histórico.

³⁷ MONTMANY, M.: “La contemporaneidad en el museo” en *Rev. Experimenta, especial: Diseño de mueble en España 1902-1998*, núm 20, Madrid, Abril 1998. p. 249.

La Historia del Arte, una ciencia al servicio del conocimiento del monumento

CONCHA FONTENLA SAN JUAN
Universidad de Santiago de Compostela

Cada etapa de la historia de la humanidad ha tenido una peculiar manera de valorar los monumentos como documentos preexistentes en su memoria colectiva. Esta apreciación se ha realizado siguiendo una selección predominantemente condicionada por los planteamientos conceptuales, técnicos y estéticos vigentes en cada época; circunstancias que, a su vez, han determinado la revalorización o abandono, la aceptación o rechazo de una herencia histórica que, en forma de edificios, esculturas o pinturas, han sido legadas por civilizaciones de épocas pretéritas.

Uno de los momentos más álgidos de esta larga evolución es la actual fascinación que siente el hombre ante los vestigios del pasado. Un proceso que, con avances y retrocesos, se ha ido perfilando a lo largo de los siglos; si bien no se consolida y sistematiza hasta el siglo XIX, a raíz del nacimiento de la *conciencia histórica*, concepto que surge como derivación de las investigaciones del alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) quien estudia, por primera vez, las obras antiguas por lo que son y no por como pueden ser utilizadas o valoradas. En su obra *Historia del arte de la antigüedad*, publicada en el año 1764, establece la periodización del arte griego, así como las distintas fases reconocibles dentro de cada estilo, sucesión evolutiva que cuenta, además, con un ritmo orgánico propio. Esta valoración, que analiza las sucesivas fases del arte antiguo, no tiene

precedentes¹. De igual modo, pone de relieve los criterios por los que se debe guiar el estudio de las manifestaciones artísticas del pasado: origen, desarrollo, transformación y decadencia que, al basarse en modelos conservados, conlleva la definitiva superación de la concepción de la historia del arte como saber mecánico.

En esta investigación, Winckelmann, toma como referente el estudio de las fuentes literarias, además del contacto directo con las obras de arte, estableciendo así un contexto evolutivo basado en criterios científicos que le conducen al descubrimiento de la dimensión histórica y que implica la identificación de los *monumentos como documentos de civilización y de cultura*. Para este autor "*La historia del arte debe enseñar el origen, desarrollo y transformación y decadencia del mismo, además de los diversos estilos de los pueblos, épocas y artistas, utilizando como ejemplos, en la medida de lo posible, las obras de la Antigüedad, que se nos han conservado*"². *A partir de entonces, las obras de arte ya no van a ser consideradas como ideales a reproducir o emular sino como manifestaciones artísticas y culturales del pasado, testimonios de*

¹ Para este tema es interesante consultar la obra múltiple denominada *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, especialmente los artículos de FRANCIS HASKELL "Winckelmann et son influence sur les historiens", pp. 83-99 y de JEAN-RÉMY MANTION "L'histoire de l'art a-t-elle (un) lieu? Winckelmann depuis Rome", pp. 195-215.

² KULTERMANN, U.: *Historia de la Historia del arte. El Camino de una ciencia*. Akal, Madrid 1996, p. 82.

una época y, por tanto, con valores definitivos y concluidos. (Fig. 1).

La sistematización del conocimiento científico de las manifestaciones del pasado se precisa, además, bajo un nuevo impulso que tiene por objeto su transmisión a generaciones venideras; circunstancia, que plantea, paralelamente, la obligación de su conservación³. La evolución de ambos conceptos se completa con la expresión conciencia histórica: término que surge como tal en el contexto posterior a la Revolución Francesa, y en el que "lo histórico" lleva implícito, además, su reconocimiento como expresión de emociones colectivas⁴. Se inicia así una nueva etapa en la comprensión de las manifestaciones del pasado en la que la obra de arte adquiere una nueva proporción. Uno de los resultados más valiosos de este período lo constituye, desde el punto de vista metodológico, el deseo de profundizar en el conocimiento del objeto, según pone de manifiesto el inicio de la sistematización, inventario y clasificación de los bienes muebles e inmuebles⁵.

Como consecuencia de ello se inicia la elaboración de estudios especializados cuya posterior publicación redundará en la revalorización de etapas de la historia del arte, hasta entonces deliberadamente olvidadas o prácticamente desconocidas, para la mayoría de los investigadores⁶.

Este incipiente deseo de protección de los testimonios del pasado da lugar a la aparición de las primeras figuras administrativas en las que se delega la coordinación de las distintas iniciativas que, en el ámbito local, surgen para

la tutela de los vestigios del pasado⁷. Este aspecto es ratificado, a mediados del siglo XIX, por el historiador del arte Franz Kugler en su obra *Del Arte como objeto de la administración estatal*⁸. (Fig. 2) En esta necesaria "convivencia" entre la historia del arte y la historia de la conservación⁹ se produce un punto de inflexión a partir de la definición del concepto de restauración¹⁰. A partir de entonces, se rompe la equidad establecida para valorar, desde un punto de vista cada vez más determinante, el proceso técnico en detrimento del conocimiento científico del objeto. Aún así, en los fundamentos teóricos de esta nueva ciencia la importancia de la noción histórica sigue latente cuando, años más tarde, el teórico Camilo Boito (1836-1914) define y acuña el término *restauro moderno*, el cual lleva implícito la inevitable complementariedad de las disciplinas implicadas en la restauración. A través de este nuevo concepto, el monumento adquiere una dimensión dúplice: arquitectónica e histórica a la vez y que conlleva también su valoración como documento estratigráfico¹¹.

³ FONTENLA SAN JUAN, C.: *op. cit.*, pp. 73-77.

⁴ KULTERMANN, U.: *op. cit.*, p. 93.

⁵ Ha de mencionarse en este caso, como paso previo, la obra del arquitecto, diseñador, historiador y escritor Viollet le Duc (1814-1879), quien realiza una importante labor de recopilación, investigación y reflexión configurando una obra teórica basada en su propuesta teórica de la restauración en estilo. En esta búsqueda filológica del estilo original del monumento es indispensable la disciplina de la historia del arte ya que no sólo se pretende un profundo análisis de sus características generales sino también la comprensión de cada una de sus partes; así, la investigación histórica, desde el inicio de la enunciación teórica de la restauración, se convierte en punto de referencia inexcusable para lograr el pretendido conocimiento del objeto. También es digna de mención la aportación del filósofo e historiador inglés John Ruskin (1819-1900) a quien se le atribuye el mérito de instaurar los principios del concepto de tutela y conservación del patrimonio cultural. Historiador, escritor, poeta, crítico de arte, sociólogo e incansable viajero atesora una extensa cultura humanística pese a que muestra una singular inclinación por la arquitectura medieval, como continuación del camino iniciado por otros autores de la época origen de su típica visión de la historia del arte, se refleja tanto en sus primeros escritos como en una sensibilidad plenamente romántica. FONTENLA SAN JUAN, *op. cit.*, pp. 81-97.

¹⁰ VIOLETT LE DUC, E.: Voz "Restauration" en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. B. Bance-A. Morel, París 1854-1868, t. VIII, p. 18: "La palabra y el bien son modernos. Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restablecerlo a un estado completo que puede no haber existido en un momento dado".

¹¹ Carlo Perogalli especifica que la palabra verdaderamente nueva, revolucionaria, en la historia de la teoría de la restauración fue pronunciada por Camilo Boito en PEROGALLI, C.: *Monumenti e metodi di valorizzazione*. Guerini Studio, Milano 1990, p. 56.

³ MIARELLI-MARIANI, G.: "Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico" en *Monumentos y Proyecto*. Ministerio de Cultura. Madrid 1990, pp. 7-21.

⁴ KULTERMANN, U.: *op. cit.*, p. 93.

⁵ FIENGO, G.: "La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo" in *Restauro* n.º 5, Napoli 1973, p. 12.: "Instruction concernant la conservation des manuscrits, chartes, sceaux, livres imprimés, monuments de l'antiquité et du moyen âge, statues, tableaux et autres objets relatifs aux beaux-arts, aux arts mécaniques, à l'histoire naturelle, aux mœurs et usages des peuples tant anciens que modernes, provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques et faisant partie des biens nationaux" (15-12-1790). "Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences, à l'enseignement, proposée par la commission temporaire des arts et adoptée par le Comité d'instruction publique de la Convention nationale" (1794).

⁶ Sobre estos aspectos pueden consultarse FONTENLA SAN JUAN, C.: *Restauración e Historia del Arte en Galicia*. Santiago de Compostela 1997, pp. 67-70.

*manifestaciones reconocibles e integrarla en un nuevo panorama de conjunto. Asimismo, debe esforzarse por precisar con su propio campo de trabajo el concepto de una ciencia, que cambia constantemente*²².

Como se puede deducir, la disciplina de la historia del arte carece todavía de la definición formal necesaria para ser lo suficientemente apreciada en el seno de una sociedad, quizás, excesivamente técnica.

Sin embargo, desde la obligada reflexión como profesionales de la historia, es necesario plantear el porqué de esta actitud para establecer salidas a una situación que, en principio, resulta desfavorable. Conviene tratar de encontrar nuevas vías en las que la historia del arte se reconozca como una ciencia, no sólo atractiva sino también útil y que, puesta al servicio de la técnica, desempeñe un papel lo suficientemente reconocido a la vez que necesario. Estos objetivos tan sólo podrán plantearse desde la revisión de las actitudes y aptitudes que, como profesionales, debemos asimilar y adoptar. Este cambio, aunque resulta complejo es elemental y parte de fundamentos y conceptos que definen el conocimiento científico al que ya se ha hecho alusión. Lo único que resta por desarrollar es una combinatoria distinta que intente encontrar una nueva fórmula que demuestre la eficacia de tal colaboración.

En primer lugar, es necesario partir de una revisión de la disciplina de la historia del arte —con objeto de fijar la metodología que resulte más adecuada para conseguir una correcta lectura científica del monumento— abandonando los trabajos excesivamente amplios o poco prácticos para ser utilizados por un técnico que necesita respuestas concretas para preguntas concretas. Las generalizaciones excesivas y las adscripciones a corrientes estilísticas o a períodos históricos muy precisos no pueden reemplazar el conocimiento científico de un monumento, su evolución físico constructiva o el reconocimiento de que la forma está condicionada por la función; datos fundamentales si lo que se pretende es realizar un informe que se integre adecuadamente en el apartado de estudios previos a la actuación en un Bien de Interés Cultural.

En la actualidad, continúa siendo muy poco frecuente que el equipo técnico redactor de un proyecto de conservación —en el más amplio sentido del término— solicite un informe histórico que le proporcione los datos necesarios para el conocimiento científico del elemento sobre el que pretende actuar. La memoria histórica sigue considerándose un trámite más a incorporar en la documentación a presentar oficialmente como parte integrante del proyecto. A pesar de esta tónica general, es interesante destacar que, en nuestro país, existen casos en los que la colaboración entre arquitectos e historiadores no sólo ha sido posible sino que los resultados obtenidos resultaron provechosos para ambos profesionales. Es conveniente señalar, también, que para los arquitectos el método histórico puede convertirse en uno de los soportes científicos para su actividad restauradora. Esta investigación debe englobar no sólo el estudio de los documentos publicados y de archivo, representaciones iconográficas o documentación gráfica, sino también la lectura directa del edificio. Las conclusiones elaboradas tras este estudio permitirán asimismo aportar al proyecto datos sobre el conocimiento de las técnicas constructivas y los materiales utilizados para, a partir de ellos, elaborar un proyecto de restauración que aborde la especificidad del objeto. Así, determinadas razones históricas pueden evitar la supresión de alguna de las fases constructivas o justificar a través de su conocimiento los añadidos que induzcan a interpretaciones erróneas.

El arquitecto Antoni González mantiene que, aunque en la mayoría de los casos, los objetivos de una intervención deben ser definidos desde una valoración arquitectónica, el tratamiento científico del *monumento como documento* puede sugerir objetivos secundarios e influir definitivamente en la metodología a utilizar, incluso en la más específicamente proyectil. En sus escritos ratifica lo expuesto afirmando que: *“la doble consideración del monumento como documento histórico y como objeto arquitectónico da pie a una colaboración interdisciplinar basada en el respeto mutuo”*²³. Parece obvio

²² KULTERMANN, U.: *op. cit.*, p. 339.

²³ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: “La investigación histórica en el proceso de intervención en los monumentos” en *Història y Arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments*. Servei de Catalogació y Conservació de Monuments. Barcelona 1986, p. 155.

que cualquier intervención realizada en un edificio, considerado portador de una rica información estratificada en sus fábricas, ha de ser afrontada con el mayor grado de conocimiento posible.

El estudio directo del edificio se considera siempre prioritario al abordar el análisis de un documento que, al contener datos de incalculable interés acerca de la civilización y cultura que lo ha hecho posible, se ha convertido en elemento transmisor de la *memoria colectiva* que, cargado de significantes y significados, es necesario preservar en toda su integridad. En este tipo de investigación, el monumento se convierte en la primordial fuente documental para el historiador, al igual que el conocimiento del entorno y territorio en el que se asienta y con el que establece interesantes vínculos tanto de forma como de contenido. (Fig. 4).

El acercamiento al proceso evolutivo del monumento permite conocer las diferentes fases por las que éste ha pasado. La lectura científica de la fábrica, una vez recopilados todos los datos bibliográficos y de archivo, aporta al estudio histórico datos de insustituible interés. Es necesario tener en cuenta que las estructuras arquitectónicas se han convertido, con el paso de los años, en la *estratificación* de materiales aportados en diferentes campañas constructivas cuya detenida observación y estudio nos permite conocer su evolución y estado actual.

Es preciso superar el tópico de que el historiador tiene una especial propensión a la búsqueda archivística del documento fundacional o de la página del libro de fábrica que indique exactamente las obras y cantidades de cada campaña constructiva olvidando, muchas veces, que el primer documento a analizar es el propio monumento. De igual modo, es necesario evitar la natural inclinación del historiador del arte hacia el análisis estilístico e iconográfico de los elementos decorativos, con objeto de establecer paralelismos con estilos o talleres. Aspectos que no pueden obviar, o dejar en segundo término, el estudio de la propia fábrica.

En los últimos años, una nueva disciplina ha completado este tipo de estudio a través de una nueva metodológica, básicamente arqueo-

lógica, que puede ser utilizada como auxiliar en los procedimientos de investigación reseñados. Su inicio se remonta a las investigaciones que el profesor Harris recoge en su libro *Principios de estratigrafía arqueológica*, publicado en Londres en 1979 y que los arquitectos italianos Parenti y Brogiolo han desarrollado ampliamente. Esta metodología permite establecer las distintas fases constructivas y se basa en las relaciones entre distintos elementos: limpiezas y rejuntados de paramentos, zunchados y recrecidos, superposición de muros, calidades de los materiales empleados en la construcción o estudio de los diferentes morteros, para determinar secuencias entre zonas similares. (Fig. 5).

Roberto Parenti, arqueólogo-arquitecto del departamento de Arqueología e Historia del Arte de la Universidad de Siena, propone la utilización de un sistema de registros recogidos en fichas en las que se describan las unidades estratigráficas individualizadas, señalando campos constantes, contornos que contengan los diferentes momentos constructivos, los materiales empleados o las técnicas utilizadas. Estas observaciones no suponen un mero ejercicio intelectual de catalogar una serie de tipos, sino que constituyen una verificación fundamental de los modos y los tiempos con que se ha formado el contexto y de las posibilidades informativas que se han dado recíprocamente entre historia, técnica constructiva, fuentes escritas, epigrafía y arquitectura²⁴. Con todo ello se trata de restablecer los episodios constructivos, la microhistoria de cada elemento arquitectónico, superando así planteamientos que tenían en cuenta únicamente la caracterización de la construcción y la identificación de modelos basados en referencias comunes a las distintas etapas históricas.

Aunque actualmente coexisten dos caminos, el estratigráfico y el histórico-artístico, particularmente creemos que ambos pueden ser recorridos por una misma persona: un historiador de la arquitectura que haya asimilado adecuadamente los instrumentos con-

²⁴ PARENTI, ROBERTO.: "Historia, importancia y aplicaciones del método de lectura de paramentos" en *Informes de la Construcción*, n.º 45. *Leer el documento construido*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1995, p. 24.

ceptuales de la arqueología estratigráfica de paramentos²⁵.

Por último, es preciso hacer hincapié en que la arqueología de la arquitectura es un instrumento más con el que también debe contar el historiador del arte especializado en el conocimiento científico del monumento. Finalmente, se deben olvidar posturas conservadoras, a las que tradicionalmente se adscriben algunos profesionales, para aceptar definitivamente que el arquitecto actual tiene el derecho de intervenir en la fábrica desde su propia concepción de la arquitectura y acep-

tar a continuación que, a pesar de la pretendida inocuidad de muchos procedimientos empleados en la labor restauradora, todas las actuaciones dejan una huella en la fábrica, incluso las que son consideradas pretendidamente inocuas y reversibles.

Este tipo de investigación permite solucionar lagunas no resueltas desde los métodos propios de la historia del arte y que resultan fundamentales en el momento de suministrar al arquitecto, autor y director de un proyecto de restauración, la información de la fábrica que todavía debe de ser perfeccionada con datos facilitados por otros profesionales: ingenieros, arqueólogos, químicos, restauradores, arquitectos técnicos... siguiendo el criterio de que la restauración arquitectónica sólo puede ser entendida bajo el marco de una metodología interdisciplinar.

²⁵ Sobre este tema se pueden consultar, entre otros, FRANCOVICH, R. y PARENTI, R.: *Archeologia e restauri de monumenti*, Firenze, 1988. *Rivista Archeologia de la Architettura*, n.º 1, Venezia, 1997. TAGIABUE, R.: *Architetti e archeologo in confronto*, Milano, 1992. *Atas dei congressi de Bressanone*, Edizione Arcadia Ricerche, s.r.l., Nevezia, 1994, 1995, 1996 y 1997.

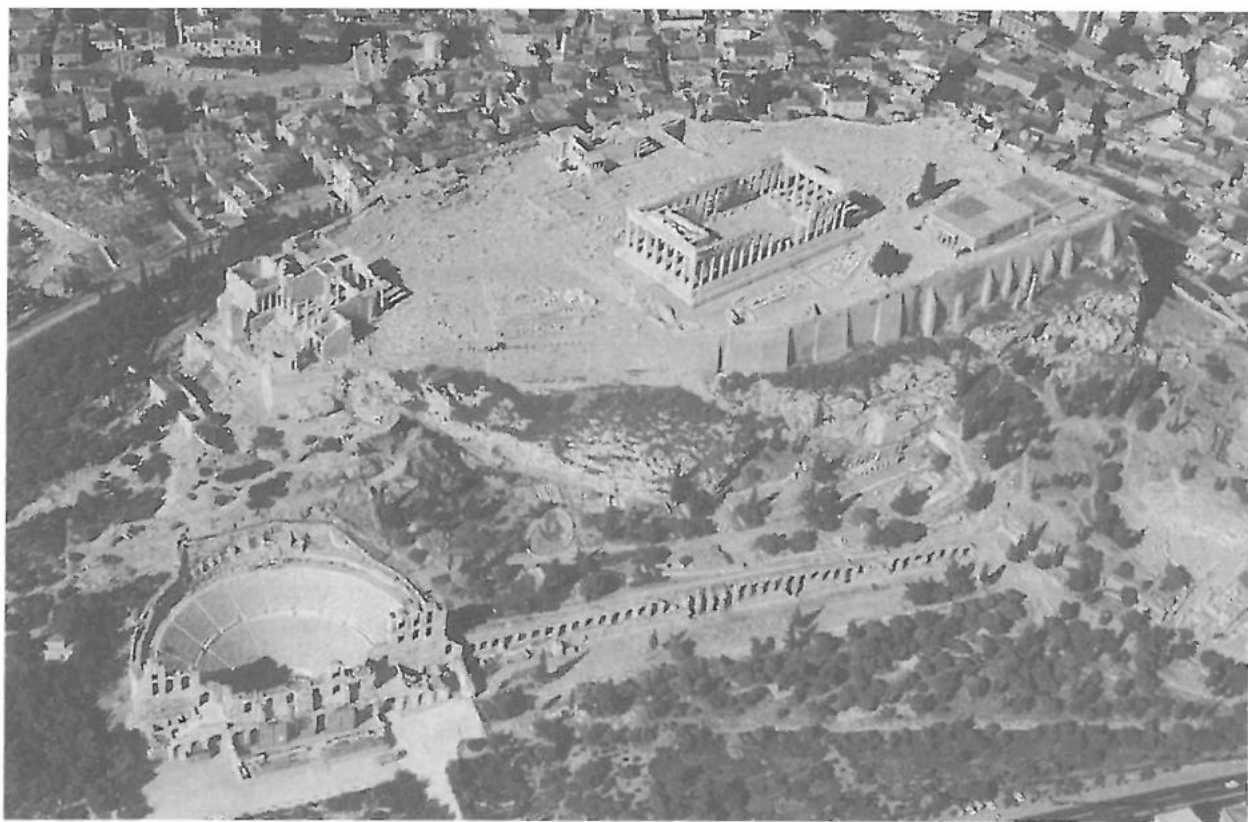


Fig. 1. Vista aérea de la Acrópolis, de Atenas.



Fig. 2. Bóveda del Consejo Mayor del Palacio Ducal de Génova.



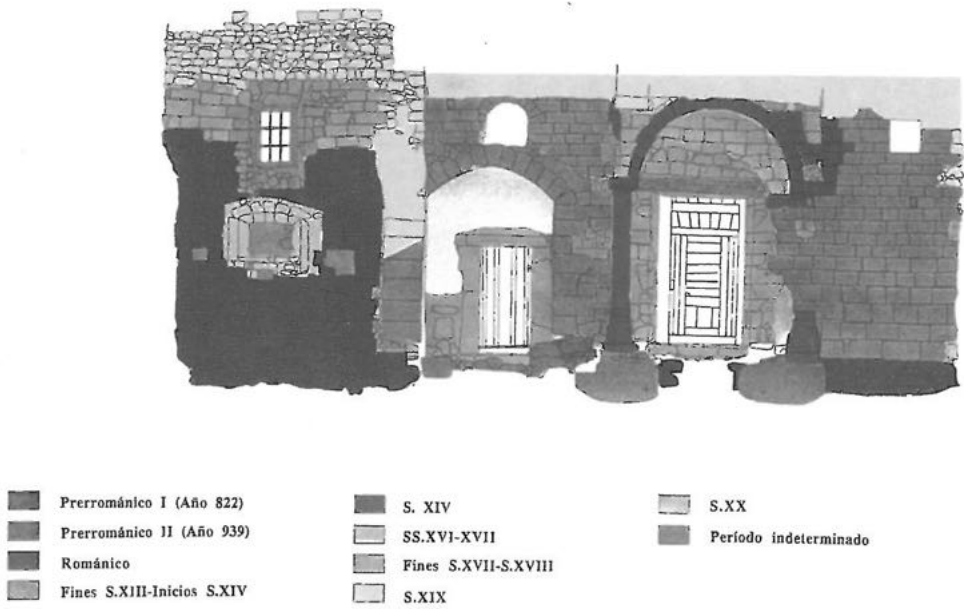
Fig. 3. Cúpula de la Basílica de San Carlos, de Roma.



Fig. 4. Detalle del estado actual de la Basílica Superior de San Francisco de Asís.

SAN ROMAN DE TOBILLAS
ALZADO MERIDIONAL. INTERIOR

Plano 3-B



Prerrománico I (Año 822)	S. XIV	S. XX
Prerrománico II (Año 939)	SS. XVI-XVII	Periodo indeterminado
Románico	Fines S. XVII-S. XVIII	
Fines S. XIII-Inicios S. XIV	S. XIX	

Fig. 5. Análisis estratigráfico de paramentos en S. Román de Tobillas, según Luis Caballero.

Otras líneas de actuación sobre el patrimonio histórico artístico de Mérida (Badajoz)

JUAN G.³-MURGA ALCÁNTARA

La tutela del Patrimonio Histórico Artístico¹ es una cuestión que, en los tiempos que corren, puede llegar a convertirse en motivo de conflicto o polémica, ya que los bienes que constituyen este patrimonio carecen generalmente de rendimiento económico directo o carecen por completo de carácter venal, es decir, resultan objetos imposibles de cualquier transacción económica imaginable, quedando con frecuencia establecido este último carácter por la propia legislación vigente: imposibilidad de venta del bien cultural, derecho de adquisición por los poderes públicos con carácter preferente, etc.

Conservar por conservar no puede ser criterio válido en nuestros días, dado el enorme déficit económico y de trabajo que supondría esta actitud meramente conservacionista para cualquier particular u organismo que quisiera asumirla y sacarla adelante. El término "política" adquiere, en el proceso de tutela de bienes culturales, uno de sus sentidos más valiosos y completos, ya que, en estos términos, se trataría de considerarla (a la política) como

una actividad propiamente formativa del individuo como tal persona y miembro de la comunidad de la que forma parte; y, además, la conservación cultural inteligente repercute en un gran aumento de la consideración y prestigio para la Administración, país o gobierno que la aliente o promueva.

El concepto de "patrimonio histórico artístico" restringe, por lo tanto, el derecho de propiedad individual en bien del carácter social del objeto artístico, del grupo social del que ha surgido o de la comunidad de la que es producto, pudiéndose llegar incluso a la definición de un "Patrimonio Universal de la Humanidad"² formado por un conjunto de obras inapreciables que marcarían uno de los más altos grados del espíritu humano en su función de creación inteligente. De cualquier modo, los particulares podrían, si son propietarios jurídicos, con carácter individual, de bienes culturales, recibir orientaciones sobre la conservación de este patrimonio, preparando también la mentalización de generaciones siguientes desde los primeros niveles del medio escolar, para comprender el interés y la necesidad de esta política de protección, respeto y difusión de los tesoros culturales uni-

¹ En el artículo primero, punto 1, de la Ley 13/1985, de 25 de junio (BOE del 29 de junio del mismo año) queda definido el Patrimonio Histórico Español en los términos siguientes: "Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico".

² Existe el grupo de ciudades "Patrimonio de la Humanidad", del que forman parte ocho poblaciones españolas, entre las que se cuentan Santiago de Compostela, Toledo, Córdoba, Granada, etc. Mérida tiene concedida esa denominación por la UNESCO, y espera su ratificación de ingreso en el mencionado grupo.

versales. La sociedad debería llegar a entender también el concepto de bien común cultural, sin necesidad de que deba serle explicado constantemente por los poderes públicos, a quienes, no obstante, corresponde también la labor de tutela a que nos referimos; en resumen, nos vamos a poner en contacto con creaciones de los seres humanos, sobre las cuales resulta imposible extender del todo el concepto de propiedad individual o los de venalidad, utilitarismo, rendimiento económico inmediato, etc., desafortunadamente tan extendidos en nuestra época.

El concepto que la sociedad en general tiene del "patrimonio histórico-artístico tiende, sin duda alguna, al establecimiento de valoraciones de alguna manera peyorativas, tomándolo como "cosa del pasado" u "objeto de la antigüedad"; esta afirmación no significa que todos y cada uno demos crédito a esta valoración que, sin embargo, está ampliamente extendida incluso en los niveles políticos y administrativos en los que se pueden tomar las decisiones de mejora, conservación y salvaguardia de estos bienes colectivos. Los grupos sociales demandarán una utilidad del patrimonio, alejada de la simple evocación histórica o del romanticismo conservacionista; sin embargo, el ser humano siente, en el fondo de su espíritu, la llamada de estos testimonios materiales del pasado para revitalizar el presente y el futuro de la Cultura, buscando las soluciones que, en los campos estético, arquitectónico, visual, etc., se han ido dando a los grandes problemas de la Humanidad en diversas épocas, con diferentes testimonios materiales en cada una de ellas, los cuales constituyen el Patrimonio Histórico-Artístico y Monumental.

¿Cuál puede ser la función del historiador del arte en este conjunto de situaciones y problemas que estamos exponiendo?: el especialista ejercerá una labor de orientación de los diversos grupos sociales, a través de sus reflexiones e indicaciones, en la consideración de este patrimonio como bien cultural, es decir, poseedor de finalidades formativas y cultivadoras de los más nobles valores de la personalidad humana. El historiador del arte ejerce la docencia, dentro o fuera del sistema educativo, con sus reflexiones y opiniones, y colabora en la tarea de adaptación de este patrimonio a

las necesidades de la vida actual, salvaguardando los elementos comunes e intemporales de las obras de arte, como son estructuras de edificios (no el uso de los mismos, que puede variar según la época concreta), valores estéticos de pinturas y esculturas, con independencia de sus significados político-religiosos, etc. También podrá el historiador del arte sugerir modificaciones y perfeccionamientos de las correspondientes leyes vigentes, ya que su reflexión, al no ser de finalidad material, puede tratar de superar tecnicismos legales necesarios, pero que pueden, por ejemplo, llegar a ocasionar retrasos perjudiciales en actuaciones puntuales o de carácter urgente.

Resulta especialmente difícil de asimilar la capacidad de fijar, mediante disposiciones administrativas y de carácter burocrático, la categoría de cultural ("Bien de Interés Cultural")² para un objeto artístico, documento, edificio, etc. El legislador parece dotarse de la facultad o atribución de querer intervenir en el establecimiento de los criterios estéticos de toda la sociedad, adelantarse y determinar cuáles son los válidos y aceptables para todos los individuos y grupos que integran la comunidad. Sería preferible dejar esta labor a los expertos, así considerados no sólo por la posesión de un título o documento oficial, sino por su tarea continuada y coherente, su afán de búsqueda de los intereses culturales y de mayor elevación del espíritu humano. No parece del todo adecuado que sean gestores o administradores políticos quienes tengan la mayor influencia en la definición de los criterios estéticos merecedores de general aprecio y, por tanto, de los consiguientes apoyos económicos, ayudas, subvenciones de todo tipo, etc., para la conservación y valoración de esos "bienes culturales" que quedan conceptuados como de necesaria apreciación general. El historiador del arte se asimilaría de este modo al filósofo íntegro, total, buscador de la verdad en el ejercicio del pensamiento y raciocinio, del verdadero gusto estético, bien en el sentido platónico o romántico, que consideraba éste último a la belleza como sentimiento de comunión con la Naturaleza: Belleza sería equivalente a Naturaleza, como ocurre también, por ejemplo, con la consideración estética del cuerpo humano a partir del Renacimiento.

La antigüedad, en todo caso, no debe ser tenida en cuenta como criterio primordial a la hora de valorar un elemento del patrimonio histórico-artístico y como elemento que señale el carácter de “bien digno de conservación”: la belleza no surge sólo de la pátina del tiempo, sino de la relación íntima del objeto artístico con los más nobles sentimientos espirituales del ser humano: armonía, equilibrio, profundidad... Estas sensaciones no tienen por qué depender sólo del paso de los años, aunque sea cierto que este discurrir del tiempo proporcione al individuo el ambiente necesario para meditar en el propio carácter de su creación artística, es decir, le añada ese valor especial a la obra de arte, a la que podríamos definir como “la materialización del espíritu humano”.

A lo largo de las diferentes épocas históricas diferentes regímenes y sistemas políticos y sociales han hecho un uso político de las obras de arte, privándolas a veces de su significado cultural o dotándolas de interpretaciones carentes de objetividad sobre las motivaciones de ciertas restauraciones o actitudes de conservación meramente oportunistas, como ocurrió, por ejemplo, en los tiempos de Mussolini y su actuación sobre el patrimonio artístico de la ciudad de Roma. En estas circunstancias, la obra de arte, en lugar de ser instrumento de formación, se convierte en objeto final, pasa a ser utilizada para exponer el significado social de las ideas de un grupo o para unir ideas políticas actuales a monumentos del pasado; de esta manera, y tomando esta referencia como ejemplo objetivo, el uso de un recinto como el Teatro Romano de Mérida tendría como finalidad convertirlo en un recinto más “democrático”, comparando este concepto en la época de construcción y utilización de este edificio con su significado actual, cayendo en el error de no saber entender que el contenido de la palabra “democracia” y el concepto de “poder” en la época romana y en nuestro tiempo ofrecen grandes diferencias que no permiten su comparación intelectual.

Los principales valores formativos de la obra de arte, de cualquier tipo que ésta sea, pueden ser los siguientes: explicación del pasado, de las raíces progresivas del ser humano,

conservación inteligente de las mismas entre todos... En el conjunto artístico de la ciudad de Mérida, encontramos (Figs. 1 y 2) una zona restaurada del llamado “Templo de Diana”, alrededor de la cual se produjo una gran polémica por la diferencia de criterios planteados en el momento de llevar adelante esta actividad conservacionista y restauradora.

Entre los significados políticos, denotativos, que muestran la influencia o capacidad de poder de un individuo o grupo social concreto, y que son más fácilmente comprensibles, se encuentra el hecho de que estas obras artísticas, en su realización y conservación, dado el elevado coste económico que suponen, no se encuentran al alcance de cualquier particular, con lo cual en modo alguno sería incoherente el que los poderes que manejan los fondos comunes sean aquellos sobre los que recaiga la responsabilidad de estas tareas colectivas, que no podrán llegar a establecer derecho de propiedad de ningún tipo. La obra de arte es “política” porque su custodia le corresponde, de este modo, a las autoridades, sin que esta situación suponga ninguna dejación de interés por parte de colectivos y de particulares.

Otro de esos significados, comúnmente entendidos, es el que considera la obra de arte como expresión de la ideología de la clase dominante de cada momento histórico, interpretación válida para las épocas en las cuales han imperado los criterios estéticos conocidos hasta nuestros días como “clasicistas”. En realidad, el valor verdaderamente político de la Obra de Arte la situaría integralmente al servicio de la formación espiritual de los seres humanos, hasta hacer, finalmente, que la frase siguiente se encuentre llena de sentido: “amando las cosas bellas llegaremos a sentir en nuestro interior el valor espiritual total del ser humano”.

Los principales criterios de conservación de las obras histórico-artísticas, además de los de carácter técnico y legal contenidos en la legislación vigente en nuestro país y en la comunidad internacional, habrán de ser, entre otros, los siguientes:

- El conocimiento y difusión, con la mayor amplitud posible, de la existencia y valor real de las más importantes obras de arte, a través de los medios de comunicación de masas, mediante la difusión de las mismas en los centros

de enseñanza, en los ámbitos públicos (calles, plazas, exposiciones, etc.), en actos culturales que alcancen el mayor impacto y repercusión posible, etc. Esta actitud permanente para dar a conocer las obras de arte influye muy positivamente en el aumento de la seguridad física de las mismas, sobre todo de las que pertenezcan a las artes muebles, de todos conocidas y, por tanto, casi por completo al margen de especulaciones comerciales, ventas irregulares, etc., por la custodia colectiva que de ellas realiza la Humanidad entera.

– Como criterios de conservación influirán también los problemas materiales y técnicos que las realizaciones artísticas planteen en cada momento histórico concreto, dado que los materiales y herramientas son diversos en cada época, y, por ejemplo, la misma contaminación ambiental actual los altera y degrada, al ponerse en contacto con elementos no previstos en el momento de la realización de la obra de arte, como ocurre con las dificultades planteadas para la conservación adecuada de las

catedrales góticas de España, y de Europa en general, que padecen el “mal de la piedra”, lo cual hace imprescindibles constantes actuaciones de carácter urgente. Del mismo modo, los abundantes recursos económicos necesarios para las actividades de conservación y restauración hacen que las Administraciones “justifiquen” la escasez de las mismas, por tener que dedicar los fondos económicos a otras prioridades de mayor urgencia. Asimismo, el testimonio concreto de determinados modos de hacer en un momento puntual, con la realización de obras de gran belleza estética pero que responden a unos gustos o modos muy concretos (Figs. 4 y 5), en la Plaza de España, en Mérida, añade valor didáctico a las obras de arte de cualquier época histórica que consideremos y nos afirma en el valor de una conservación bien entendida por encima del, a veces, estrecho marco que imponen las leyes y necesidades de un determinado marco o época histórica que sea objeto de nuestra consideración y estudio.



Fig. 1. Fachada del llamado Templo de Diana. Mérida (Badajoz).



Fig. 2. Detalle del frontón del Templo de Diana. Mérida (Badajoz).



Fig. 3. Edificación perteneciente al Foro Municipal romano. Mérida (Badajoz).



Fig. 4. Edificio situado en la Plaza de España. Mérida (Badajoz).



Fig. 5. Edificio conocido como Palacio de la China, con rasgos neomudéjares, situado en la Plaza de España. Mérida (Badajoz).

Aproximación al conocimiento del patrimonio artístico hispanoamericano en las Islas Canarias orientales: siglos XVI-XX

MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO
JOSÉ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ

INTRODUCCIÓN

A raíz de la conquista de América la vinculación de este continente con el Archipiélago Canario ha sido una constante hasta nuestros días. Un claro exponente de esas relaciones la constituye la participación de los isleños en el nacimiento y evolución de la cultura del Nuevo Mundo, amén del incesante intercambio ideológico, social, económico y artístico que ha contribuido a un enriquecimiento mutuo. La favorable situación geo-estratégica de las Canarias –a caballo entre Europa, África y América–, así como la necesidad de abastecimiento de las nuevas tierras conquistadas, estimuló el tráfico americano no sólo a nivel comercial, sino incluso en el ámbito humano, constituyendo este movimiento poblacional el determinante del trasvase de un importante número de obras artísticas. La arribada al Archipiélago de estas piezas se produce a través de dos procedimientos. Por un lado, los emigrantes, en un intento de no perder el contacto con sus raíces, en bastantes ocasiones envían desde su nueva “patria” objetos de distinta naturaleza, entre los que prevalecen los destinados al culto. Del mismo modo, no faltaron los encargos efectuados desde el Archipiélago ante la maestría que presentaban los trabajos confeccionados por maestros de Indias.

Como resultado de esta dinámica se ha atesorado un ingente legado que constituye un

valioso patrimonio que, en el caso de las Canarias Orientales, no ha gozado del reconocimiento que merece.

El trasiego humano al Nuevo Mundo, afectó a todos los rangos y clases sociales, no siendo los artistas plásticos una excepción. El periplo dio comienzo en la Edad Moderna con los viajes protagonizados por los escultores Juan González Puga, Martín de Andújar y Marcelo Gómez Carmona, que fueron acogidos por México, Guatemala y Venezuela, respectivamente.

Del mismo modo, en la Edad Contemporánea, el continente americano ha continuado siendo el lugar de destino de numerosos y reconocidos artífices. Entre éstos, y como pionero, sobresale el insigne pintor Nicolás Massieu y Matos, estableciéndose en la pasada centuria en Argentina. A lo largo del siglo XX esta dinámica se ha intensificado, como lo ponen de manifiesto los numerosos viajes protagonizados por Juan Jaén, Eduardo Gregorio, Tony Gallardo, Borges Linares o Juan Ismael, que encontraron el medio adecuado para desarrollar su actividad creativa en Brasil, Venezuela y Argentina.

Por otra parte, las dificultades en la financiación de determinadas obras en el Archipiélago obligaron a sus promotores a la apertura de suscripciones, no sólo entre los residentes en las islas, sino incluso entre los emigrados establecidos al otro lado del Atlántico. De esta manera, el Ayuntamiento de Guía (Gran Canaria)

con la finalidad de concluir las obras del Puente de las Garzas de este municipio, acordó abrir una pública suscripción en la isla de Cuba para tal fin. Asimismo, a mediados del siglo XIX, el Obispo Ventura Codina alentó a los fieles de la Diócesis Canariense, y a los isleños residentes en América, a que contribuyesen a la terminación del primer templo de la capital grancanaria. En muchas ocasiones, eran los emigrados canarios por propia iniciativa, y como recuerdo a la tierra que los vio nacer, los que enviaban donativos. Tal es el caso de un anónimo "paisano de Cuba", que desde la isla caribeña remitió 5.187 reales de vellón con el fin de colaborar en la erección del Nuevo Teatro de Las Palmas de Gran Canaria. Algunos años más tarde, desde Argentina, D. Antonio Ramírez del Castillo envió en 1914 una cantidad indeterminada de dinero para adquirir un reloj y ayudar a la construcción de la Torre de La Encarnación (actualmente desaparecida) de la antigua iglesia de Haría (Lanzarote). Del mismo modo, en 1938, la Asociación Canaria de Socorros Mutuos de la República de Argentina, impulsó una iniciativa que invitaba a colaborar en la financiación del monumento grancanario a D. Benito Pérez Galdós. Para su difusión fueron remitidas a varias Sociedades y Corporaciones sendas circulares en las que se anunciaba la puesta en marcha de este proyecto, animándolas a contribuir en el mismo.

VALORACIÓN GENERAL SOBRE LAS APORTACIONES ARTÍSTICAS HISPANOAMERICANAS EN LAS CANARIAS ORIENTALES

Una vez llevada a cabo la evaluación global y el cómputo del montante total de realizaciones artísticas hispanoamericanas en Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, hemos obtenido un número aproximado de objetos artísticos que sobrepasa ampliamente el número de 300. De ellos, tenemos constancia de su conservación, o posible adscripción a un origen americano en el 83% de los casos. El 17% restante, se corresponde con aquellas piezas que han desaparecido, su paradero es desconocido, o bien, sólo poseemos referencia documental sobre las mismas.

A tenor de los datos obtenidos en las diferentes fuentes consultadas, los lugares de pro-

cedencia de las obras estudiadas están directamente relacionados con las preferencias de nuestros emigrantes. De esta manera, los primeros puestos están ocupados por Argentina, Venezuela, México y Cuba, de donde provienen la mayoría de las piezas; en menor medida, proceden asimismo de Puerto Rico, Nicaragua, Chile y Panamá. Hay que reseñar la variada naturaleza de estas manifestaciones artísticas, en donde podemos encontrarnos esculturas, pinturas, grabados, enconchados, platería, ornamentos litúrgicos, cerámica, piezas de cestería, etc. Desde el punto de vista cronológico, estos objetos se adscriben tanto a la Edad Moderna como a la Contemporánea. Así, nos encontramos con piezas datadas en el siglo XVI (Crucificados realizados en pasta de médula de maíz de Ingenio y Telde en Gran Canaria); obras correspondientes al siglo XVII (obras grancanarias de platería en Gáldar y en Guía); o las pinturas del Setecientos conservadas en la Casa de Colón en la isla de Gran Canaria. De la misma manera, destacamos el Cristo galdense de las Antillas, perteneciente al siglo XIX, o los fondos hispanoamericanos del Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria) y del Castillo de San José (Lanzarote).

En cuanto a la propiedad de las obras catalogadas, se refiere, es conveniente destacar la importancia del coleccionismo privado y eclesiástico. No obstante, los museos y plazas públicas, son también lugar de custodia y exhibición de esculturas conmemorativas, cuadros, esculto-pinturas...

Respecto a la autoría de las manifestaciones hispanoamericanas, en las Canarias Orientales, señalaremos que en un número significativo de ellas es posible reconocer al artífice de las mismas, si bien, en un porcentaje muy elevado esta identificación se corresponde con piezas realizadas por escultores y pintores contemporáneos de la talla de Wifredo Lam, Agustín Cárdenas o Borges Linares. En contrapartida, más de un centenar de obras han quedado en el anonimato como consecuencia de las imprecisas informaciones que sobre el origen de las mismas arrojan los documentos manejados, confiando que en posteriores investigaciones sobre la materia estas lagunas sean solventadas con éxito.

Por último, quisiéramos reseñar que alrededor del 90% del total de obras arribadas a las islas orientales del archipiélago canario, tuvieron como lugar de destino Gran Canaria, concentrándose en la capital insular, en manos de familias acomodadas y formando parte de tesoros eclesiásticos, de entre los que debemos destacar el de la Catedral de Santa Ana. De la misma manera, queremos hacer mención de los 46 grabados producidos en el taller de Portocarrero de La Habana custodiados en el Centro Atlántico de Arte Moderno, pertenecientes a la década de los 80 del presente siglo, así como la originalidad de los enconchados mexicanos de finales del Setecientos, de propiedad privada. Mención especial, merecen las piezas de cestería que posee la Casa de Colón de la capital grancanaria, integrada por 21 obras realizadas por los grupos étnicos yekuana, plaroa, curripaco y yanomamö, donadas por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela en 1980¹.

PIEZAS ESCULTÓRICAS

Si pasamos a singularizar algunas obras destacadas, hemos de comenzar, sin duda, por el Cristo del altar mayor correspondiente a la basílica de San Juan Bautista (Telde, Gran Canaria). Se realizó siguiendo la técnica de los indios tarascos de Michoacán, y pesa 7 kilos, siendo su altura de 185 cms. Llegó esta efigie a la iglesia reseñada fruto "de los dineros de vino y azúcar de esta isla y lugar de Telde embarcados por el puerto de Gando en las primeras poblaciones de Indias". Partieron, así, aquellos productos desde la citada rada, y por allí también arribaría la efigie². La restauración realizada recientemente, al objeto de liberar la pieza de añadidos y maltratos realizados a lo largo del tiempo, ha permitido comprobar cómo su estructura está conseguida a base de una mezcla de diferentes tipos de pa-

peles, entre los que destacan códigos de tipo jeroglífico, especialmente en la zona del paño púdico y la cabeza, papel al mate, y en menor medida cañas descortezadas, enteras y trituradas, así como maderas blandas en el caso de las extremidades y la barba³.

La efigie no resulta original si atendemos a la técnica de confección, pues hay otro tema igual en el templo de Santa Ana de Garachico, el llamado Cristo de las Misericordias, y un Cristo difunto correspondiente a la iglesia de San Marcos (Icod de los Vinos, Tenerife). Aun la isla de Gran Canaria posee otro, cobijado en el llamado Museo de Piedra, sito en la localidad de Ingenio. Este mide unos dos metros de altura, y su peso es de ocho kilogramos, aproximadamente. Según el propietario de este recinto, la obra fue comprada hace unos 20 años a un convento de la localidad sevillana de Carmona⁴.

Adquirida para la ciudad de Telde también fue una plasmación de San Sebastián, realizada en alabastro en parte policromado. De unos 64 cms. de altura, iba a ornar el recinto de su nombre en aquella localidad grancanaria. Llegaría a dicha ciudad con anterioridad a 1579, pues desde aquellas fechas ya consta en los inventarios. Su procedencia mexicana responde a la tradición oral, pues la documentación de tal ermita no indica nada en este sentido. Su factura, con todo, responde fehacientemente a los cánones itálicos del manierismo, por lo que de ser cierto que llegó de Indias, lo hizo en un viaje de retorno. Podría tratarse, asimismo, de una obra realizada en el Nuevo Mundo por un artífice italo⁵.

Desde México recalca, con anterioridad a 1794, una talla de San José con el Niño que ronda los 134 cms. de altura. Fue enviada desde aquellas tierras al convento dominico de la

³ OJEDA, C. y ARANDA, C. D.: "La restauración del Cristo cumple un sueño que parecía imposible", en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, día 31 de enero de 1988, p. 26.

ANÓNIMO: *Restauración. Cristo de San Juan de Telde*. Tríptico informativo sobre la restauración. Fueron restauradores de la pieza D. Pablo Amador y Dña. Carolina Besora.

⁴ Esta información la debemos a D. Carmelo Gil Espino, propietario del Museo.

⁵ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: "Esculturas y pinturas americanas en Canarias", en *Gran Enciclopedia de España y América*. Canarias y América, Madrid, 1988, p. 221.

¹ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José; BETANCOR PÉREZ, Fernando; FERRANDO RODRÍGUEZ, Natalia; FLORIDO CASTRO, Amara y QUESADA ACOSTA, Ana María: *Contactos entre el arte canario y americano: catálogo de obras hispanoamericanas existentes en las Canarias Orientales (siglos XVI-XX)*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, (en prensa).

² HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro: *El Santo Cristo del Altar Mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Telde*, Telde, 1955, pp. 7-8.

capital grancanaria por D. Domingo Hernández Naranjo, según sus mandas testamentarias otorgadas en la citada fecha⁶.

Asunto de gran arraigo en Nueva España fue el de la Virgen de Guadalupe. La isla de Fuerteventura posee una obra de talla que vino desde allí. Nos referimos a la que hoy preside el templo a ella dedicado en la localidad de Agua de Bueyes. Según la Dra. Fraga González, es pieza del Setecientos, y fue fruto de donación por María Gutiérrez, con anterioridad a 1719, fecha en la que se le hace la corona de plata, como así reza en este mismo aditamento. La policromía ha sufrido alteraciones⁷.

Si cambiamos de procedencia podemos atender ahora a la talla de candelero que figura a la Virgen del Rosario, localizada hoy en el templo de Ntra. Sra. de Guadalupe (Teguise, Lanzarote), si bien su primer destino fue el convento dominico de San Juan de Dios y San Francisco de Paula de aquella localidad, desde donde pasó, tiempo después de la exclaustación, a la mencionada iglesia. Posee tronco, pies y piernas articulados. Su factura y tales particulares rasgos han llevado a adscribirla a talleres peruanos por el Dr. Sguenone.

De cierta polémica es un mismo tema que se conserva en la iglesia de San Sebastián (Agüimes, Gran Canaria), afiliada durante mucho tiempo a México, desde donde sería traída a finales del siglo XVII. Así lo ha afirmado D. Joaquín Artiles. El equipo de restauración "Moisés Leal" atribuyó esta talla de candelero, sin embargo, a talleres sevillanos de la misma época⁸.

De confección cubana cuando declinaba el siglo XVIII, son las efigies de Ntra. Sra. del Rosario y San Ginés de Clermont, presentes aún en la iglesia que este último preside en Arrecife de Lanzarote. Tienen medidas similares, y fueron fruto de los desvelos del prócer arrecifeño y capitán Ginés de Castro. Al parecer, las imágenes vinieron sin policromar,

pues se indica que "les falta el barniz y las vestiduras, por haver venido de la Havana"⁹.

PINTURAS

El catálogo de pinturas más destacado en Canarias es, sin duda, el mexicano, conociéndose incluso autorías de primera fila. Así, como depósito del Museo del Prado, posee la Casa-Museo de Colón un lienzo de la Coronación de la Virgen, firmado y fechado como sigue: "Joseph de Páez Fecit en Mexico. Año de 1756". Aunque sea pieza en préstamo, consideramos conveniente incluirla aquí. La obra fue sometida a limpieza en 1980 por los talleres de restauración de la institución que hoy la acoge. Destaca en la obra la representación, heterodoxa, de la Santísima Trinidad como tres varones iguales¹⁰.

Del maestro de Páez, Miguel Cabrera, existe una representación de la Adoración de los Magos, sin duda de este artífice al aparecer firmada con un "M. Cabrera Pinxit". Responde a propiedad particular, y sería realizada hacia mediados del siglo XVIII. Para este asunto puede haber utilizado Cabrera un grabado de Bolswert que remite a Rubens. Esta pieza fue sometida a restauración en 1982 por los señores Julio Moisés y Pilar Leal. Con anterioridad, estuvo expuesta, por deferencia de sus propietarios, en el Museo de América de Madrid¹¹.

De Antonio de Torres poseemos asimismo una tela. Se trata de una Inmaculada, firmada y fechada por el artífice en 1727. Es también de propiedad privada, y sufrió restauración en 1982¹².

Acabamos con la visión mexicana señalando un lienzo que firma y rubrica Juan Patricio Morlete Ruiz en 1769. Se encuentra actualmente en un domicilio tinerfeño, y representa una Virgen de Dolores¹³.

⁶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA: *op. cit.*, p. 216.

A.H.P.L.P.: Leg. n.º 1850, escribanía de Antonio Miguel del Castillo, fols. 120-126v.

⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: "Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas", en *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXXVII, Sevilla, 1983, pp. 706-707.

⁸ ARTILES, Joaquín: *Agüimes artística*, Colección Guagua, n.º 48, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 30.

⁹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA: *op. cit.*, p. 219.

¹⁰ *Idem*, p. 222.

GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio: "Índice general de obras pictóricas americanas restauradas en la Casa de Colón", en *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (1988), t. II, p. 230.

¹¹ *Idem*, pp. 625-626.

¹² MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. y GONZÁLEZ PADRÓN, A.: "Pinturas mexicanas en Gran Canaria", en *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, n.º 178, p. 28.

¹³ GONZÁLEZ PADRÓN: "Índice...", *art. cit.*, pp. 621 y 627.

Si nos atenemos a otras procedencias destacaríamos las relativas a Perú, especialmente Cuzco, a cuyos talleres adscribimos un arcángel San Miguel dieciochesco en manos particulares.

Dos ángeles de filiación indiana posee la iglesia principal de Tegui, así como otros tantos el templo dedicado a la Virgen del Socorro de Tiagua, ambos en la isla de Lanzarote. Estas plasmaciones se relacionan con las series barrocas de ángeles que portan símbolos marianos, tan comunes en el mundo hispano. No debemos omitir, sin embargo, que los últimos se encuentran en deplorable estado de conservación.

Atribuido por la Dra. Margarita Rodríguez González al pintor venezolano Antonio José de Landaeta es un lienzo en el que figura una Inmaculada. En deficiente estado de conservación, lo tiene aún el templo para el que fue traído, el de San Ginés (Arrecife, Lanzarote)¹⁴.

PLATERÍA

Comenzamos este apartado con un espléndido cáliz que conserva la iglesia de Santiago de los Caballeros de la ciudad de Gáldar (Gran Canaria). Fue realizado entre 1625 y 1628, y aún hoy se utiliza. De él se dice en las cuentas de fábrica que se “embio de las Indias para esta isla”¹⁵.

En el mismo templo se encuentra una lámpara que envió desde México María Quintana. Una leyenda en ella reza: “ESTA LAMPARA DA DOÑA MARIA DE QUINTANA A LA YGLEIA DE LA PAROQUIA DE SANTIAGO DE LA VILLA DE GÁLDAR AÑO DE MYLL Y 626”. En las cuentas de mayordomía se recoge asimismo “una lámpara de plata que imbió doña María Quintana de Mexico que esta ante el santísimo sacramento”¹⁶.

De Nueva España son también dos bandejas que posee la catedral canariense, ambas de unos 55 cms. de diámetro. Fueron catalogadas

por el profesor Hernández Perera como las más bellas que existen en nuestro archipiélago. Es su función meramente ornamental, de modo que son utilizadas para embellecer los altares en celebraciones destacadas. El citado investigador las adscribió al segundo tercio del Setecientos. Su repujado es alto y en él se distinguen claramente unos veleros¹⁷.

De Guatemala tenemos en el Museo Diocesano de la catedral de Las Palmas una imponente custodia, realizada con anterioridad a 1714, pues en esta data fue entregada al cenobio dominico de la misma ciudad por D. Pedro Agustín del Castillo en nombre de su hermano Francisco Tomás, quien fue gobernador de Vera Paz en Guatemala. Con tal pieza se entregó, de parte del mismo individuo, un cáliz ornado con la representación del apostolado, y al pie figuraciones de María Magdalena y los santos Domingo de Guzmán, Tomás de Aquino y Catalina de Siena. Desgraciadamente, esta información del cáliz se limita a los documentos, pues la pieza no se conserva¹⁸.

De Cuba vino hasta la iglesia de San Bartolomé un conjunto constituido por una custodia, un cáliz y un copón, todo ello en plata sobredorada. Fueron sufragados a finales del Setecientos por naturales de este municipio residentes en la localidad de Sancti Spiritus, quienes resultaron animados a ello por el sacerdote D. Cayetano Guerra. Tales piezas pretendían dignificar el templo al que iban remitidas, pues estaba próximo a adquirir el rango de parroquia. Según la documentación, con este objeto llegó asimismo un juego de vinajeras, hoy en paradero desconocido¹⁹.

Una lámpara confeccionada en Lima poseía la iglesia de San Francisco de Asís de la capital gran Canaria. El investigador local D. José Miguel Alzola sólo da noticia de unos documentos del templo en los que se afirma que es “muy buena, que envió de Lima un religioso que se fue a Indias de su Magestad”²⁰.

¹⁴ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: “Obra del pintor Antonio José Landaeta en Lanzarote”, en *Actas de las III Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, t. II, 1989, pp. 399-406.

¹⁵ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, p. 171.

¹⁶ *Idem*, pp. 24 y 171.

¹⁷ *Idem*, p. 189 y fig. 64.

¹⁸ *Idem*, pp. 187-188 y fig. 60.

Idem, “Arte”, en *Canarias*, Madrid, 1984, p. 284, fig. 207.

¹⁹ A.H.P.L.P.: Caja Lanzarote, s/n, fols. 10-28.

²⁰ ALZOLA GONZÁLEZ, José Miguel: *La iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 67.

De propiedad privada es, por último, una mancerina barroca, arribada a Las Palmas de Gran Canaria hacia mediados del Setecientos. Presenta tres punzones, la M con columnas, el águila desplegada y la marca del ensayador GOZA/LES. La pieza, hoy en la capital de España, formó parte de la colección de D. Alfonso Manrique de Lara Fierro²¹.

OTRAS OBRAS

En el apartado de textiles debemos citar un tapiz peruano de 800x433, realizado hacia 1766 y procedente de Perú. Tal objeto se guardó en la iglesia de Santo Domingo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria desde el año 1865, cuya hermandad del Rosario lo compró a D. Alfonso Álvarez en esta última data. La pieza fue confeccionada por comisión de D. Francisco de Mesa y Ponte, quien desempeñó varios cargos administrativos en Perú, pasando más tarde de este linaje originario de Garachico a las del citado Álvarez. En ocasión de su visita en 1943, el marqués de Lozoya recomendaba no se usase más y fuese expuesto, dada su calidad, en algún museo. El tapiz está hoy en las dependencias catedralicias, y no se expone atendiendo a sus proporciones²².

Otro objeto textil de igual procedencia es una casulla criolla del siglo XVII, ahora sí expuesta en el Museo de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros (Gáldar, Gran Canaria). Se la considera por tradición pieza cuzqueña, y fue realizada en el siglo XVII, a juzgar por su factura.

Interesante en nuestras islas es el capítulo de los enconchados. El más interesante es de colección particular, y consta de seis tablas pintadas y con incrustaciones de nácar. La medida del conjunto es de 206 cms. de alto. Fue restaurado en los talleres de tal menester, correspondientes a la Casa de Colón, en 1971. Sus asuntos constituyen una serie sobre el sitio de Viena, según dio a conocer el investigador D. Antonio González Padrón. Las reproduc-

ciones que existen, sin embargo, son en blanco y negro y escasa calidad²³.

Otra pieza similar, pero más pequeña, responde también a autoría mexicana. El tema es aquí sacro, pues preside un ángel cuyas carnes están pintadas, no así las vestiduras, realizadas en nácar. Le atribuimos procedencia de México a finales del siglo XVII.

Atriles indianos existen bastantes. Ponderamos así los posiblemente caraqueños de Gáldar, en madera, carey y nácar, y los de la catedral de Las Palmas, de procedencia guatemalteca, en cualquier caso anteriores a 1714.

Las islas presentan diversos retablos con motivos decorativos indianos, entre los que destacamos los de San Lorenzo en la ermita de Vega de Río Palmas o aquel de San Antonio en el templo de Ntra. Sra. de Guadalupe (Teguise, Lanzarote). A ellos dedicó un documentado trabajo el profesor Trujillo Rodríguez²⁴.

Resaltamos, por último, la portada de la iglesia de la Virgen de Regla en Pájara (Fuerteventura), para la que se ha hablado de un repertorio decorativo de raigambre azteca²⁵.

A modo de conclusiones

— De modo sobresaliente, hay que destacar, la mayor abundancia de estos testimonios artísticos en la isla de Gran Canaria, y dentro de ella, en su capital Las Palmas, Telde, Agüimes, Teror y Gáldar. En contraste, en otros municipios como Santa Lucía de Tirajana, Tejeda, Valsequillo, Firgas y San Nicolás de Tolentino, no hemos encontrado, hasta la fecha, ninguna pieza de procedencia americana.

En Lanzarote y Fuerteventura localizamos, asimismo, una marcada diferencia, puesto que en la primera el legado artístico que nos ocupa es cuatro veces superior al de la segunda.

— La presencia de artífices contemporáneos insulares en América del Sur (Juan Jaén en Venezuela y Juan Borges Linares en Argenti-

²¹ HERNÁNDEZ PERERA: *Orfebrefía...*, op. cit., p. 190, nota 32.

²² JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S.: "Un tapiz peruano de la época virreinal en la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Las Palmas (II)", en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 16-II-1960.

²³ GONZÁLEZ PADRÓN, A.: "Enconchados mexicanos en Gran Canaria", en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americana* (1986), t. II, p. 555.

²⁴ Véase al respecto TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: "Elementos decorativos indianos en el retablo canario", en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana* (1977), t. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, pp. 454-473.

²⁵ TRUJILLO RODRÍGUEZ: op. cit., p. 456.

na), hace que el número de piezas correspondientes a la presente centuria sea elevado, frente a la escasa media docena datada del Quinientos. Si atendemos a la Edad Moderna, el siglo XVIII destaca sobre el resto con casi dos tercios del total de las obras pertenecientes a esta etapa. El mundo contemporáneo aporta una cifra que sobrepasa las 200 piezas frente a las 23 correspondientes en el pasado siglo.

– Un escaso número de trabajos, objeto de nuestro estudio, están hoy en paradero desconocido, tan sólo el 10%. Ello se debe tanto a acontecimientos históricos (desamortizaciones decimonónicas), como a hechos fortuitos (incendios, ventas de colecciones particulares...).

– Son de propiedad particular el mayor número de obras. La explicación que puede aducirse responde a la contemporaneidad de las mismas, que se relaciona, sin duda, con el afán coleccionista de nuestros días.

– La Iglesia fue una importante receptora de estas piezas americanas, aunque en la actualidad haya perdido vigor en favor de las instituciones públicas, como ocurre con la Casa-Museo de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

– En lo concerniente al donante, debemos reseñar que durante la Edad Moderna es el emigrante quien remite obras desde América, o bien las trae a su regreso. Su papel emisor se va diluyendo conforme avanzan los siglos, siendo en la Edad Contemporánea los propios autores, así como los centros oficiales, quienes participan directamente en la llegada de las piezas.

– Se ha constatado que el recuerdo de la tierra natal no sólo se pone de manifiesto en la remesa de objetos varios, sino también en el envío de dinero con destino a celebraciones festivas, adquisición de imágenes sacras, elevación de recintos religiosos, construcciones civiles como puentes, alamedas, esculturas conmemorativas, etc.

– La mayor parte de las piezas confeccionadas en la Edad Moderna son de autoría anónima, situación que se invierte en los siglos XIX y XX, donde proliferan las firmas.

– El influjo americano nos llega, asimismo, a través de los asuntos que le son propios, co-

mo lo observamos en la singular fachada del recinto dedicado a Nuestra Señora de Regla, sito en la localidad mayorera de Pájara (Fuerteventura). Con todo, los motivos vegetales típicamente americanos se advierten en diversas piezas confeccionadas en las islas; es el caso de las arquitecturas lignarias de altar. Así lo vemos en el retablo dedicado a San Antonio de Padua, ubicado en la iglesia de San Francisco de la villa de Teguiise (Lanzarote).

– Determinados colectivos hispanoamericanos, residentes en nuestra provincia, han sido promotores en la importación de trabajos americanos. Valga como ejemplo ilustrativo, en este sentido, el arribo de una efigie de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, costeada por la comunidad cubana en la capital grancanaria.

– Las pautas y el modo de hacer americanos no sólo se advierten en objetos concretos, sino en también en conjuntos que constituyen todo un ambiente; así lo advertía el Marqués de Lozoya con motivo de la visita a la ermita de San Telmo en Las Palmas de Gran Canaria. Afirmaba entonces, que su interior respondía más a los gustos americanos que a los propiamente peninsulares.

– Sobre las piezas objeto del presente estudio, no se ha celebrado una exhibición de conjunto. No obstante, sí se han realizado algunas pequeñas muestras de arte hispanoamericano en Gran Canaria como la relacionada con la colección de cestería de la Casa de Colón. Sin embargo, en Tenerife se llevó a cabo, hace algunos años, una muestra sobre las obras que atañen a su órbita territorial. La publicación del pertinente catálogo por Dña. Margarita Rodríguez González vino a sumarse a diversos trabajos, entre ellos los que abordan la pintura mexicana en Tenerife, así como otros dedicados a la platería o a la imaginería hispanoamericana, si bien estos últimos se refieren al conjunto del Archipiélago.

Dichas publicaciones, nos permiten hacer parangón entre las piezas conservadas en la provincia de Las Palmas y las correspondientes al ámbito tinerfeño. En líneas generales, durante la Edad Moderna, en las Canarias Orientales primaron las piezas de platería hispanoamericana –muchas de ellas analizadas por el profesor Hernández Perera–, mientras

que en las Occidentales, predominó el género pictórico. Ambas provincias del archipiélago, se equiparan, no obstante, en el arte de la imagería²⁶.

– Existe tradicionalmente en Canarias, una interrelación entre Patrimonio y Turismo, que en el caso de las islas orientales, debería de potenciarse como recurso de carácter económico. Teniendo en cuenta la vocación cosmopolita de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura, podría ponerse en marcha un turismo cultural cualitativo interesado por conocer y disfrutar las riquezas patrimoniales de estas islas, a la par que poder disfrutar de sus privilegiadas condiciones climáticas. Hay que tener en cuenta, que el legado patrimonial de las mismas es muy heterogéneo, desde el arqueológico, al etnográfico, documental o museístico, pasando por los centros históricos, el patrimo-

nio artístico, mobiliario e inmobiliario, al que habría que sumarse el patrimonio hispanoamericano. Para atraer a este tipo de turismo, que no busca solamente el sol y las playas, se hace necesario que el referido patrimonio esté en óptimas condiciones, amén de divulgarlo y enriquecerlo a fin de que las citadas islas puedan competir con otras ofertas turístico-culturales de España y/o del resto del mundo. Para ello, habría que corregir su deficiente estado actual de conservación, velando para evitar que se sigan cometiendo todo tipo de atropellos de que históricamente han sido objeto. Las medidas más urgentes apuestan por el control del deterioro medioambiental, el cese de la destrucción especulativa o el expolio de bienes artísticos de carácter arquitectónico y plástico²⁷.

²⁶ Ver nota 1.

²⁷ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián: "Patrimonio histórico" en *Proyecto Gran Canaria Siglo XXI*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

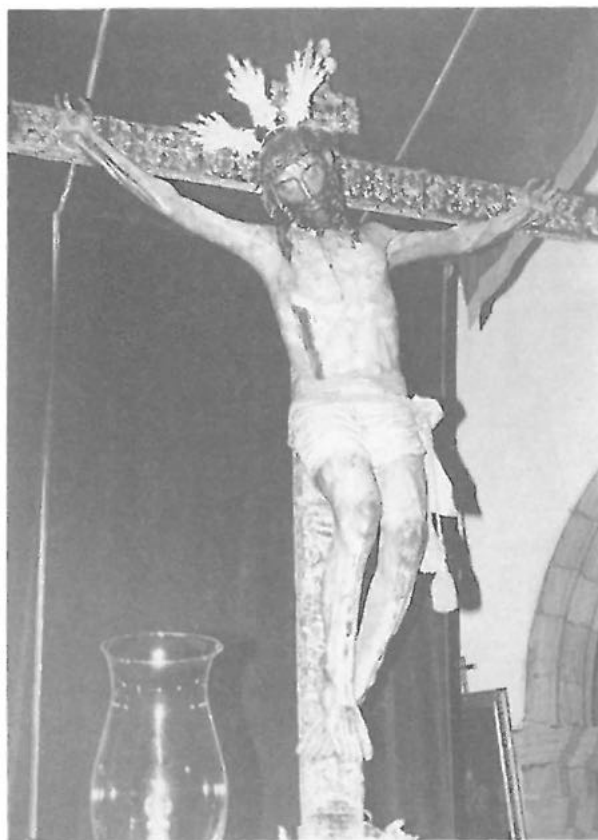


Fig. 1. Cristo Crucificado, siglo XVI. Telde (Gran Canaria).



Fig. 2. Efigie de San José confeccionada en México. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán (Las Palmas de Gran Canaria).



Fig. 3. Pintura atribuida a Antonio José Landaeta, pintor venezolano. Iglesia de San Ginés de Clermont (Arrecife de Lanzarote).



Fig. 4. Enconchado con figuración de un ángel. Colección privada en Las Palmas de Canaria.



Fig. 5. Atriles correspondientes a la catedral canariense.



Fig. 6. Bandeja barroca procedente de México. Forma parte del tesoro correspondiente al templo de Ntra. Sra. del Pino en Teror (Gran Canaria).

Cuenca, la destrucción de un patrimonio

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Pocas poblaciones como Cuenca han generado tantos mitos erróneos sobre su especificidad histórica y patrimonial, que hayan interferido negativamente en su preservación. El reciente nombramiento de la ciudad como Patrimonio de la Humanidad ha dejado más en evidencia, si cabe, estos hechos. Afectadas declaraciones institucionales y buenas intenciones al margen, lo cierto es que los impulsos devastadores de antaño, más o menos encubiertos, todavía perviven y pueden seguir actuando. La presente comunicación tiene como objetivo analizar cada uno de estos impulsos, inventariar de manera sucinta lo mucho que se ha perdido y proponer algunas soluciones para que, de una vez por todas, el patrimonio histórico-artístico de Cuenca deje de agotarse irremediablemente¹.

LOS MITOS NEGATIVOS DE CUENCA

El primero de ellos es el que podemos denominar la fábula de Cuenca como ciudad bien conservada. Tal creencia aflora de vez en cuando, y no sólo en los medios locales. También la constatamos en instancias foráneas que pueden llegar a ser de indudable relieve. Por citar algún caso, en una exposición oficial

celebrada en Madrid en 1983², se registraba la peregrina declaración de que el supuesto anhelo proteccionista de autoridades y habitantes había cristalizado en un patrimonio en buena medida intacto.

Hay que proclamar lo erróneo de este tipo de aseveraciones. Más adelante, tendremos oportunidad de esbozar un pequeño inventario de los quebrantos sufridos por esta ciudad en sus riquezas artísticas. Las conclusiones de dicho examen son categóricas y demoledoras. Frente a la ficción de "Cuenca, ciudad bien conservada", se impone la certidumbre científica de lo que se debe calificar como "Cuenca, la destrucción de un patrimonio".

El segundo de los mitos reseñados es el de Cuenca como ciudad supuestamente con un sólo monumento: la catedral. Tal estado de opinión procede inicialmente de la mentalidad decimonónica, hunde sus principios en el pensamiento academicista y antibarroco de la segunda mitad del siglo XVIII y, de manera pasmosa, se mantiene casi intacto en los umbrales del tercer milenio. La propuesta queda establecida con radicalismo a mediados del siglo XIX, como prueba la tajante afirmación de José María Quadrado: "Único monumento de Cuenca, campea la catedral en la falda del cerro"³. Todavía en 1921, Cristóbal de Castro,

¹ Todas estas preocupaciones prosiguen la línea marcada en P. M. IBÁÑEZ, "Reflexiones sobre el centro histórico de Cuenca". En *Las ciudades del Encuentro*. México, 1992, pp. 86-111.

² Exposición *50 años de protección del patrimonio histórico-artístico, 1933-1983*. Ministerio de Cultura, 1983, p. 52.

³ J. M. QUADRADO y V. DE LA FUENTE, "Castilla la Nueva". En *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Barcelona, 1886. (Edic. El Albir, Barcelona, 1978, en el tomo *Guadalajara y Cuenca*, p. 272).

autor de un *Catálogo monumental* de la provincia de Cuenca, podía escribir al referirse a la capital: "Insignificantes los edificios civiles, el Inventario ha de ceñirse a los religiosos, también escasos y también, exceptuando la catedral, de escaso mérito arquitectónico y artístico"⁴. Metamorfoseada de quimera historicista en certidumbre irrefutable para muchos, esta creencia se ha divulgado hasta la saciedad, aceptándose corrientemente en la literatura de carácter turístico y divulgativo: el centro histórico apenas poseería un par de monumentos individualizados⁵.

En octubre de 1943, visitaron Cuenca historiadores del arte tan significados como Enrique Lafuente Ferrari y Fernando Chueca Goitia. En una ciudad dañada gravemente en su patrimonio por la Guerra Civil, descubrieron con asombro a un arquitecto magistral —y casi desconocido— como era José Martín de Aldehuela. Asimismo, un bellissimo ciclo edificado dieciochesco totalmente olvidado por la crítica especializada. Ninguno de estos expertos conocedores del hecho artístico habría entendido que, medio siglo después, quedarían desprovistas de rango monumental, y fuera del máximo nivel de salvaguarda, fábricas tan espléndidas como San Antón o San Felipe Neri⁶, obras maestras indudables del barroco tardío y rococó español.

La visión positiva de Chueca Goitia y Lafuente Ferrari es la de especialistas en historia del arte, desprovistos por ende de los dogmatismos clasicistas que han interferido, durante más de un siglo, en la polémica sobre el barroco. Precisamente, el origen de la valoración negativa de buena parte del patrimonio conculca tiene su fundamento en el siglo XVIII y en dos hombres, Antonio Ponz y Mateo López, empapados del ideal academicista de la segunda mitad de dicha centuria. Basten algunas muestras para evidenciar su encono irre-

ductible hacia lo barroco. Ponz califica el altar mayor de San Gil de ridículo, las ornamentaciones de la Trinidad y San Felipe Neri de extravagantes y desprovistas de gusto e inteligencia⁷, y la portada de San Pablo de ridícula y mastina, proponiendo su destrucción⁸. Por su parte, Mateo López coincide en sus juicios con el tratadista valenciano. Censura, por ejemplo, las iglesias de San Felipe y la Trinidad por el supuesto mal gusto de su ornamentación, reprochándoles sus "tallas chinescas extravagantes"⁹. (Esto es, de estilo rococó).

La tercera de esta suerte de supersticiones histórico-estéticas sobre Cuenca afecta a su imaginaria consideración como "conjunto". Según este supuesto, lo que importa, casi en exclusividad, es la propia ciudad en el paisaje. La significación de su centro antiguo encontraría, como única apoyatura válida, una topografía privilegiada que le sirve de grandioso pedestal. A partir de tan inaudita teoría, vecinos y visitantes deberían limitarse a transitar sus calles y admirar las perspectivas que, desde cualquier lugar, se ofrecen a la contemplación.

Parece inobjetable que la trascendencia universal de Cuenca depende de su carácter de ciudad alta, dilatada sobre un encadenamiento de cantiles rocosos que engendran algunas de las más asombrosas perspectivas urbanas de la vieja Europa. Sin embargo, esta circunstancia no puede tener como consecuencia la depreciación del conjunto monumental que encierra. La valía del patrimonio artístico conculca seguiría vigente aunque se desplegara en un contexto geográfico menos espectacular. Si nos fuera dado desprender la epidermis edificada de la ciudad y extenderla sobre la llanura, entenderíamos tal vez mejor la bondad de sus aportaciones. Aún sin el soporte de las hoces, permanecerían en sus barrios un ambiente urbano de singular atractivo, una arquitectura popular todavía fascinante.

⁴ C. DE CASTRO, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Cuenca*. Manuscrito inédito en el Centro de Estudios Históricos del C. S. I. C. de Madrid. Vol. I, f. 22.

⁵ Textos como el siguiente recogen dicho estado de opinión generalizado: "...es preciso señalar —pese a que es sabido— que Cuenca carece de monumentos individualizados, excepto un par de ellos" (J. L. MUÑOZ, *Calles de Cuenca*. Cuenca, 1978, p. 9).

⁶ *Plan Especial de Protección, Ordenación y Mejora del Casco Antiguo de Cuenca y sus Hoces. Avance de planeamiento*. Exposición, Cuenca, 26 Noviembre-24 Diciembre 1993.

⁷ A. PONZ, *Viaje de España*. Tomo III. Madrid, 1774. (Edic. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 267-269).

⁸ "...es mucho más ridícula y mastina que la del Carmen Descalzo en esa corte... y otras que, mientras duren, serán el oprobio de las artes y la vergüenza de los parajes públicos en donde existen... Mejor partido que picarla y dejar la puerta lisa y llana no se podía tomar". (A. PONZ, *op. cit.*, p. 271).

⁹ M. LÓPEZ, *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado*, I. C. S. I. C. y Ayuntamiento de Cuenca, 1949, pp. 324 y 332.

te pese a las pérdidas y mixtificaciones y, sobre todo, un ciclo edificado entre los siglos XII y XVIII que a muchas urbes españolas no les importaría incorporar a sus callejeros.

BOSQUEJO DE UN CATÁLOGO DE DEVASTACIONES

Según lo dicho más arriba, proponemos a continuación un viaje al pasado para obtener una idea, siquiera resumida, de lo mucho que Cuenca ha perdido en los últimos dos siglos. Entendemos que el proceso evolutivo que perfila sus máximas aportaciones históricas debe darse por concluido a finales del Setecientos. Por ello, nada mejor que efectuar dicho viaje de la mano de Antonio Ponz, que antes de 1774 visitó la ciudad dejando registro minucioso de cuantos edificios y mobiliario artístico reclamaron su atención. Atenderemos exclusivamente a las obras destruidas o desarraigadas, señalando únicamente algunos ejemplos. El itinerario se inicia en la parte más alta de la población, descendiendo progresivamente hacia el llano.

En la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas, describe Ponz el altar mayor adornado con importantes pinturas de su admirado artista Antonio de Pereda¹⁰. La cercana parroquia de San Pedro, recientemente renovada por entonces, guardaba varios altares también perdidos¹¹. La calle del mismo nombre contaba todavía por aquellos años con su monumento más importante: el colegio de los Jesuitas¹². Verdadera iglesia-galería a la española, la de los Jesuitas contenía numerosos altares y obras de arte: el retablo mayor, con tres grandes lienzos del florentino Rómulo Cincinato¹³; una hermosa *Piedad* de Alonso Cano (asimismo en la Academia de San Fernando), etc.

La iglesia del convento de monjas de San Lorenzo Justiniano ha conservado su

estructura arquitectónica, que no es poco tratándose de Cuenca. Sin embargo, su congelado ambiente actual nada tiene que ver con el que presentaba en tiempos de Ponz, rebosante de frescos y retablos. En la bóveda, el pintor madrileño Luis González Velázquez había realizado algunos años antes una *Venida de la Virgen del Pilar* y otras pinturas que los coetáneos calificaron de “bellísimas”¹⁴. Nada menos que siete altares ocuparon, antes de su aniquilamiento, el presbiterio y las capillas laterales, con relieves y estatuas del escultor zaragozano José Ramírez¹⁵. También la iglesia de San Miguel, una de las más venerables de la ciudad, es sólo una sombra de lo que fue. Entre sus abundantes altares, destacaba el mayor, de talla y muy hermoso¹⁶.

La catedral ha sido el único monumento religioso de Cuenca que no se ha visto demantelado en el curso del tiempo. Aún así, ha sufrido varias pérdidas fundamentales en época contemporánea. Citaremos un par de ellas. La primera se produjo en 1808, con el saqueo por soldados franceses de la magnífica custodia de Francisco Becerril, obra maestra de la orfebrería renacentista española. La segunda, en 1902, con el derrumbe del Giraldo o torre de campanas de la catedral, que abrió una desgraciada cicatriz —aún no cerrada— en el costado norte de la catedral, y acható en plano horizontal el perfil del centro histórico. No menos desafortunada sería la decisión de demoler la fachada antigua, curioso compuesto gótico-barroco, y levantar la neogótica actual de Lampérez.

Ponz tuvo la fortuna de admirar todavía en pie el monumental puente de San Pablo, que le pareció “cosa de los antiguos romanos”. Esta correspondencia histórica ya la había observado Rizo con siglo y medio de antelación, cuando lo considera digno de la Roma de los Césares¹⁷. El puente, emblema máximo de la ciudad durante siglos¹⁸, fue demolido absurdamente en 1895.

¹⁰ Véase una fotografía antigua en D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, p. 173 y lám. 224.

¹¹ A. PONZ, *op. cit.*, p. 265.

¹² Actualmente, sus ruinas se utilizan como depósito de agua.

¹³ Se guardan en el Museo de la Real Academia de San Fernando. Véase P. M. IBÁÑEZ, *Pintura conquense del siglo XVI*. Tomo III. Diputación de Cuenca, 1995, pp. 277-279 y 281-291.

¹⁴ M. LÓPEZ, *op. cit.*, p. 329.

¹⁵ A. PONZ, *op. cit.*, p. 266.

¹⁶ C. DE CASTRO, *op. cit.*, f. 54.

¹⁷ J. P. MÁRTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid, 1629, p. 104.

¹⁸ El mismísimo Felipe II se interesó por él, cuando se construía (B. PORREÑO, *Los dichos y hechos del rey Phelipe II*. Bruselas, 1666, ff. 142-143).

En la iglesia del convento de San Pablo, dedica Ponz su comentario más extenso al antiguo retablo mayor de la catedral, trasladado allí al ordenar Ventura Rodríguez (1752) la capilla mayor del primer templo de la diócesis. Pese a sus duras invectivas, queda claro que aquel retablo representaría una de las realizaciones más sugestivas del patrimonio local. Sería obra de talla (1457), de gran tamaño y dedicada a la vida de la Virgen a través de numerosos encasamientos. Por desdicha, nada queda de él, como de tantos emblemas arquitectónicos y artísticos de la ciudad.

La parroquia de Santa María de Gracia inaugura en nuestro recorrido el grupo de los edificios que no sólo han perdido su mobiliario artístico, sino su propio ser arquitectónico. Antigua sinagoga antes de ser transformada en iglesia de conversos, y enclavada en plena judería, hoy sólo queda del barrio entero un desatinado páramo. Víctima de un destino semejante, de la parroquia de San Gil únicamente prestan testimonio la torre y el solar, convertido en espacio ajardinado.

La iglesia de San Felipe Neri, uno de los más bellos monumentos conquenses, ha logrado preservar su fábrica, pero no así el mobiliario original. Fiel a su dogmatismo academicista, Ponz subraya lo que concuerda con su propio gusto: pinturas de Francisco Preciado, Antonio Velázquez, Antonio Palomino y Alonso Cano. Sobre el resto, altares y ornamentación de estilo rococó, vuelca los más duros reproches¹⁹. Contemplado el problema desde una perspectiva divergente, a través de viejas fotografías, añoramos la fastuosidad y el decorativismo rococó del interior de San Felipe Neri, con sus pinturas, altares, púlpitos y tribunas definiendo el que, sin duda, fue uno de los más bellos ambientes dieciochescos de Castilla.

El Carmen Descalzo se ha transmutado en una plaza y en una construcción residual que ha conservado el hombre, pero no la gracia arquitectónica que sí poseyó el convento original. Allí se guardaban numerosos lienzos de los pintores barrocos conquenses Andrés de Vargas y Cristóbal García Salmerón, amén del sepulcro del obispo don Andrés Pacheco y

otras obras. De la cercana parroquia de San Juan Bautista sólo perduran los cuerpos inferiores de la torre.

La iglesia de El Salvador se mantiene, pero no así su mobiliario antiguo. Poseía numerosos retablos: de San Juan Bautista, de San Gregorio, de la Concepción, etc. Este último sería del siglo XVI, y por ello recibe la aquiescencia de Ponz: "es de manera más antigua, tiene muy buenas cosas y son preciosos sus adornos"²⁰. A escasos metros de distancia, una manzana de viviendas ocupa el solar de la iglesia de San Vicente Mártir. Nuestro académico y guía elogió en este templo un cuadro grande de los *Sueños de San José, la Virgen del Pilar* de Antonio Palomino, y los retablos de pincel de la Virgen del Carmen y de la Concepción. Por las referencias existentes, identificamos este altar de la Concepción con el que los pintores Juan Gómez y Hernando de Mayorga contrataron en 1591 para la capilla de Gonzalo de Briones²¹.

El convento de San Francisco, uno de los monumentos conquenses más entrañables, fue demolido hace unas décadas, erigiendo en su lugar una iglesia moderna. Contaba con ámbitos arquitectónicos tan bellos como la capilla de la Venerable Orden Tercera, debida a José Martín de Aldehuela²². Entre los numerosos retablos con que contaba la iglesia²³, Ponz sólo valora el de San Ildefonso, poniendo una vez más de manifiesto su fobia antibarroca. "Casi todo lo demás es hojarasca, fuera de alguna estatua, que me dijeron ser de don Luis Salvador". Elogia un buen número de pinturas sueltas de Cristóbal García Salmerón y Andrés de Vargas, así como otras de época anterior conservadas en el claustro²⁴.

Ha desaparecido asimismo el convento de Trinitarios Calzados (en el actual jardinillo de la Trinidad). Ponz pasa como de puntillas por su iglesia: "no encontré cosa que poder decir en nuestra materia, a no hablar mal de sus ex-

²⁰ A. PONZ, *op. cit.*, p. 267.

²¹ P. M. IBÁÑEZ, *op. cit.*, pp. 231-232.

²² Véase F. CHUECA, "José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII". *Arte español*, XV (1944), pp. 22-23 y lám. VIII.

²³ Mateo López afirma que tenía "muchísimos altares". (*Op. cit.*, p. 323).

²⁴ A. PONZ, *op. cit.*, pp. 268-269.

¹⁹ A. PONZ, *op. cit.*, pp. 267-268.

travagantes adornos". Su sosa academicista conquense, Mateo López, colabora con otros jugosos comentarios en la definición del problema: "Su iglesia es bastante capaz y de buena planta, pero de mal gusto en su decoración y adornos"²⁵. Construida a mediados del siglo XVIII, parece evidente —conociendo sus trabajos conservados— que Martín de Aldehuela dejó en ella su impronta artística repleta de fantasía y creatividad. La enumeración, en fin, podría llegar a ser interminable.

ALGUNAS PROPUESTAS DE FUTURO

El retorno al pasado provoca sentimientos de desolación. Porque no se trata de una visión idealizada de lo que fue la ciudad varios siglos atrás, sino del inmediato pasado (la Cuenca que describe Ponz se mantuvo hasta finales del siglo XIX). Nos hemos ocupado hasta aquí de factores derivados de las mentalidades que resultan nocivos para el patrimonio, no de las causas socio-económicas que explican la decrepitud del centro histórico, ya explicitadas en otras ocasiones²⁶. Lo cierto es que Cuenca penetra en la época contemporánea con el mismo carácter de ciudad-museo que otras muchas poblaciones españolas. Con numerosos edificios religiosos, repletos de altares y obras de arte, propiciaba una visita detenida a cada uno de ellos. En este contexto de pesadumbre ante la devastación producida, el aserto de que conserva bien su patrimonio se presenta como una chanza cruel. El listado de fábricas desaparecidas en estos últimos tiempos, o convertidas en pura ruina, resulta impresionante: San Martín, Santa María de Gracia, San Pantaleón, San Esteban, San Gil, San Agustín, Santo Domingo de Silos, San Juan Bautista, San Vicente Mártir, San Francisco, la Trinidad, San Bernardo, el Carmen Descalzo y otras. De las que han sobrevivido, y dejando a un lado la catedral (que tampoco ha quedado intacta), ni una sola parroquia, convento o ermita muestra en la actualidad su mobiliario artístico original. No parece fácil encontrar ejemplos semejantes en el mapa urbano de nuestro país.

Nadie debe engañarse por lo que la ciudad todavía posee, ni por el hecho de que su centro histórico, por las prerrogativas topográficas de que goza, pueda admirarse como lo hizo Van den Wyngaerde hace cuatro siglos. Aunque, en la lejanía, el efecto de totalidad continúe resultando fascinante, numerosos fragmentos de ese conjunto han sido demolidos o gravemente alterados en su esencia. Debe decirse, sin exageración alguna, que Cuenca ha sido creada a lo largo de un milenio, y luego destruida o mixtificada en los últimos cien años.

¿Cuál es la parte de culpa que nos corresponde a los historiadores del arte en este y otros procesos semejantes? Absortos en investigaciones especializadas, que se suelen publicar en medios a los que no accede el gran público, descuidamos a menudo las labores divulgativas y la implicación en estos problemas. Como consecuencia, la mayor parte de la literatura de difusión cultural sobre nuestras ciudades queda en manos de gentes que conocen los problemas artísticos de forma muy superficial. En el caso de Cuenca, ya me he referido en alguna ocasión a este asunto²⁷, y he tratado de aportar alguna mínima contribución al respecto²⁸. Malamente se puede proteger aquello que se desconoce y a lo que, por consiguiente, no se le otorga ningún valor.

Son cuantiosos los edificios con valor histórico-artístico existentes todavía en la ciudad. Si para los expertos (nuestros viajeros Lafuente Ferrari y Chueca Goitia, por ejemplo) la apreciación del patrimonio edificado conquense queda a salvo de toda duda, no sucede así con el vulgo, que vincula lo monumental con la galanura decorativa en los exteriores y la abundancia de materiales nobles labrados con refinamiento. Para esta mentalidad no especializada, muestra dos tachas de difícil asimilación. Por una parte, abunda en componentes pobres que, con frecuencia, reciben revocos. Por otra, rebosa de ejemplares de un estilo, el barroco, a lo que se ve todavía maldito. Pobreza de materiales y revocos propician el enmascaramiento mimético de muchos momentos locales. Este hecho desorienta al pú-

²⁵ M. LÓPEZ, *op. cit.*, p. 324.

²⁶ Véase al respecto M. A. TROITIÑO, *Cuenca, evolución y crisis de una vieja ciudad castellana*. Madrid, 1984.

²⁷ P. M. IBÁÑEZ, "Reflexiones...", *op. cit.*, p. 91.

²⁸ P. M. IBÁÑEZ, *Por tierras de Cuenca*. León, 1997.

blico no especialista, que amalgama bajo un mismo concepto los inmuebles históricos y la arquitectura doméstica de su entorno. De tal manera, se desconoce la auténtica esencia del problema: la arquitectura "culto" refleja de manera inequívoca los rasgos de un estilo delimitado por un espacio temporal restringido; por el contrario, la arquitectura popular muestra rasgos homogéneos que se dilatan durante centenares de años.

Rechazamos el concepto de Cuenca como "conjunto" por insubstantial, ahistórico y generador de confusiones peligrosas para la propia conservación de su patrimonio. Esta ciudad tiene de conjunto lo que cualquiera de los centros históricos existentes. Afirmar, a su vez, que no posee monumentos individualizados, genera una explosiva emulsión que ha comprometido —y continúa comprometiendo— seriamente la preservación de muchos de sus edificios. El silogismo es tan sencillo como pedestre. Si lo que importa es la totalidad, y esta prevalece sobre las unidades que la componen, basta mantener la armonía general (eso sí, errónea y percibida desde la distancia) para tranquilizar las conciencias. Y esto, aunque muchas de esas unidades —que se consideran inocuas en sí mismas— se abatan, transformen o sustituyan por otras. Esta política, vigente durante los últimos ciento cincuenta años, ha permitido la destrucción de buena parte del patrimonio local.

Pero Cuenca dista mucho de ser una realidad monocorde (más bien se encuentra en las antípodas), presidida por la regularidad edilicia. Un conjunto es algo así como una urbanización playera, con sus miles de apartamentos y chalecitos contruidos en apenas unos años, bajo un mismo plan director y para los mismos usos. Por el contrario, como cualquier otra antigua ciudad, Cuenca se presenta como un compuesto histórico heterogéneo donde se hacinan, promiscuamente, las reliquias materiales de quienes la han habitado durante mil años.

En el terreno ya de las propuestas y conclusiones, debemos subrayar primeramente la trascendencia de toda pedagogía referida al legado histórico-artístico. Sujetos de esta labor serán tanto los escolares como el gran público y, muy en especial, aquellas personas con ca-

pacidad para intervenir, positiva o negativamente, en el problema que nos ocupa. Si no se hace evidente el interés de las manifestaciones arquitectónicas que han sobrevivido, poco podrá esperarse de su subsistencia. Con absoluta fidelidad a la consigna impuesta por Quadrado, el único monumento que ahora se frecuenta es la catedral. Hay que conseguir que, además de ser una ciudad que se pasea, Cuenca se transforme en una ciudad que se visita edificio a edificio.

En segunda instancia, hay que salvar los restos de ese inmenso naufragio patrimonial que llamamos Cuenca. Su centro histórico no puede seguir sufriendo indefinidamente los embates modernizadores que, iniciados en el siglo XIX, la han llevado a convertirse en una sombra de lo que fue. Hay que tener muy claro qué es lo que se quiere conservar y para qué usos. El núcleo antiguo debería representar la memoria histórica de la urbe, lugar de arte y cultura para todos y apacible residencia para los vecinos que en esa parte habitan. Decíamos anteriormente que Cuenca se adentra en el mundo contemporáneo como verdadera ciudad-museo. (Entiéndase, esto sin hipérbole alguna y con los límites que se consideren, que tampoco afectan a lo que aquí queremos expresar). También lo hace como una de las ciudades más pintorescas de Europa, sin que ello tenga nada que ver con su singular topografía. Así lo percibió Richard Ford, al incluirla entre las "poblaciones que no tienen igual en toda la cristiandad". Pero también registró la mentalidad española decimonónica, que se avergonzaba de las que consideraba "feas y odiosas ciudades viejas... a causa de sus calles tortuosas y estrechas"²⁹.

De aquí arrancan buena parte de las desdichas de Cuenca, en un proceso modernizador que ha permitido el abandono de la parte alta durante décadas, el arrasamiento de distritos enteros (el del Alcázar, entre otros), el ensanche de calles y el expolio de la valiosísima arquitectura popular con quense, desnaturalizada y aún en peligro de extinción. Por insólito que parezca, el proceso continúa en la actualidad, y buenas muestras de ello son la arriesgada inserción de masivas estructuras contempo-

²⁹ R. FORD, *Cosas de España*. Reedid. Madrid, 1974, p. 303.

ráneas en el corazón de los viejos barrios (el edificio del Museo de la Ciencia, por ejemplo), el empeño en construir accesos mecánicos de discutible necesidad o, en fin, la filosofía de convertir el centro histórico en un inmenso aparcamiento, cuando lo único que debería preocupar es encontrar ubicación a los vehículos de los residentes.

Hemos dejado aparte el tratamiento puntual de los edificios, porque nos sitúa en el tercer aspecto que queremos considerar. Es necesario realizar un catálogo completo de los edificios que deben ser protegidos, con atención especial y singularizada para cada uno de ellos según su caracteres formales. Resulta innecesario precisar que el fracaso está asegurado si este inventario no se produce desde la propia historia del arte, y por especialistas que conozcan el medio artístico local. Ya existe alguna experiencia frustrada al respecto. Lo grave no es que cualquiera tenga derecho a opinar sobre arte, sino que se le otorgue la capacidad de tomar decisiones que siempre van a ser irreversibles. Tampoco pueden tener cabida en este asunto los intereses gremiales, la improvisación o los caprichos personales.

El problema de Cuenca no es tan sólo el gravísimo quebranto de su patrimonio, ni el desconocimiento de la valía artística de la parte que ha perdurado. Lo es también que sus monumentos se presenten hoy degradados, y que sobre ellos penda la amenaza todavía no conjurada de cualquier intervención que pueda resultar dañina. El recuento de numerosas actuaciones, cercanas en el tiempo, en nada reconforta. Recordaremos algunas de ellas a título de ejemplo. Se ha demolido la casa de Recogidas, noble prototipo clasicista de 1777, mutilando la recompuesta fachada en dos órdenes de ventanas. El antiguo convento de Mercedarios Calzados ocupó desde 1684 el palacio de los marqueses de Cañete, del que aprovecharía la caja de muros y otras partes.

En la restauración efectuada últimamente, se han revocado fachadas que atestiguaban el estado original y la evolución constructiva del inmueble. Algo similar cabe decir del torreón bajomedieval de los Hurtado de Mendoza, único testimonio de casa-fuerte conservada en Cuenca y verdadera reliquia de una época. Incorporado al Museo de la Ciencia y en vez de valorizar sus oscurecidos muros de mampostería, un burdo revoco lo ha transformado en una vulgar casa, parecida a todas las que lo rodean. Son todavía numerosos los edificios históricos de Cuenca que esperan su redención estética. Así, la casa del Corregidor, con la que tal vez sea la mejor fachada civil del centro histórico; el Almudí, con un aspecto lamentable en su fachada, en la que deberían avivarse las rocallas pintadas que enmarcan los escudos y el fingido paramento de sillares; los muros exteriores de la iglesia de San Felipe Neri, con el mismo tipo de falsa y decorativa sillería, y una llamativa portada de pincel que aún podría recuperarse de actuar a tiempo, etc.

Podemos preguntarnos si será nuestra generación la que en verdad inicie una etapa de plena armonía con el legado histórico-artístico. La interrogación no tiene que parecer trivial o desmedida, porque los hechos hablan por sí solos. Buenos propósitos al margen, la duda radica en si únicamente representamos un eslabón más en la larga cadena que, desde hace siglos, transforma sin tregua la herencia de los predecesores. Es probable que ninguna época anterior haya sido por completo consciente de destruir o alterar las manifestaciones del pasado. Tan sólo habrán actuado, como creemos hacer nosotros, en función de sus grados de valor respecto al mismo. En este sentido, cabe pensar que únicamente con posterioridad se hacen evidentes los estragos. El problema es que la clarividencia tardía de nada sirve. Por el momento, la respuesta al interrogante de nosotros depende.

Patrimonio e identidad. Burgos 1759-1939

LENA S. IGLESIAS ROUCO
Universidad de Burgos

Esta comunicación se propone establecer una primera aproximación al estudio de la dinámica a través de la cual apunta y se fue definiendo la comprensión del patrimonio de Burgos en calidad de referente respecto a la propia identidad contemporánea.

Como punto de partida se establece la diferenciación de dos momentos. Uno previo que, con el carácter de antecedente, arranca desde el intento de modernización propuesto por el gobierno ilustrado y se proyecta a través de las diversas vicisitudes por las que fue derivando el complejo siglo XIX. Constituye, pues, un largo período en el que se prescinde del concepto de identificación respecto a los signos elaborados en épocas pasadas y tratan de establecerse las bases adecuadas a la nueva sociedad del progreso.

Ya en torno a 1885, año en el que la catedral es declarada Monumento histórico-artístico, se sitúa el arranque de un segundo momento que, continuándose hasta el término de la guerra civil, corresponde a la fase de plena integración del patrimonio como expresión de identidad diferenciada. En su transcurso, bajo la presión de los enormes cambios experimentados a través de una acelerada progresión, se produce como reacción la correspondiente actitud conservacionista. Acorde con ella, los organismos institucionales y la propia opinión pública dejan de manifiesto una marcada sensibilización respecto a los temas relativos al legado artístico como testimo-

nio irrevocable de "antigüedad y nobleza" y soporte de reconocimiento social.

La consideración de tal proceso a través de estos dos momentos, puesto que ha de ceñirse al espacio que la ocasión impone, se limitará a destacar algunos de sus manifestaciones más significativas*. Y lo hará desde un prisma de obligada provisionalidad según exige la más elemental prudencia para las ocasiones en que se aborda por primera vez el planteamiento de un tema.

ANTECEDENTES (1759-1885)

La valoración de las obras de arte realizadas en tiempos pretéritos desde la dimensión de una realidad presente que expresa determinados rasgos de identidad queda recogida en Burgos desde el reinado de Carlos III. Y la misma seguirá proyectándose a través de las difíciles vicisitudes que tan decisivamente afectarán a la conservación del patrimonio a lo largo de los dos primeros tercios del Diecinueve.

En relación con los primeros testimonios resulta significativo señalar que corresponden a los momentos en los cuales se pretende iniciar una intensa actividad renovadora acorde con las directrices emanadas desde el gobierno ilustrado. Es, pues, desde el propio marco de modernización donde apuntan ya intere-

* Por esta razón, se reduce también el contenido de las notas limitándolo a lo fundamental sobre Burgos.

santes manifestaciones de admirado respeto hacia cuantos elementos antiguos puedan constituirse como referentes de una continua capacidad creadora. Ya en 1753, el Concejo burgalés se hace eco del contenido pormenorizado de una carta del Marqués de Ensenada sobre la conveniencia de buscar cuantas "piezas de antigüedad" existan enviándolas a la Casa de Geografía con las pertinentes indicaciones sobre su localización y características¹. El mismo interés revelan algunas de las contestaciones remitidas por las distintas poblaciones burgalesas al cuestionario elaborado por D. Tomás López con objeto de redactar un moderno y fidedigno Diccionario geográfico. En ellas merecen especial mención los edificios y elementos que testimonian un antiguo y noble origen a la vez que se describen los generados desde la nueva voluntad de desarrollo. Esta acepción integradora de los valores de lo antiguo, en calidad de importante aval, y de lo moderno adecuado a las nuevas demandas explica la cita admirativa de obras a las que se atribuye una concepción medieval del todo ajena a los presupuestos de sobrio racionalismo clasicista que son alabados, a su vez, en las nuevas realizaciones².

También en algunas de las más destacadas intervenciones llevadas a cabo durante la segunda mitad del Dieciocho queda expresada la misma actitud integradora. Tal sucede con el nuevo paseo del Espolón que, abierto al exterior del antiguo recinto, representa la moderna comprensión del organismo urbano como dinámica proyección de prospectiva apertura. Pues bien, con el propósito de consolidar este nuevo ámbito de solaz bajo la referencia expresa al glorioso pasado, en 1787 se solicita y obtiene del rey la concesión de cuatro estatuas que, correspondiendo al conde Fernán González y a los reyes Fernando I, Alfonso XI y Enrique III, encarnan algunas de las más emblemáticas páginas de la historia burgalesa³.

El respeto por la misma se constituyó en sólido soporte del deseo de conservar las obras que la representaban manteniendo sus características originales. Especialmente significada fue la polémica en torno a las transformaciones que se emprendieron en el primer cuerpo de la fachada de la catedral durante los últimos años de siglo. La antigua concepción gótica de este edificio venía siendo objeto de los más elogiosos reconocimientos públicos y se consideraba que su presencia valoriza el conjunto de la propia ciudad de Burgos. Desde el marco de tales consideraciones intentarán preservarse los rasgos originales de su portada principal cuando se pretende sustituirlos por otros de moderna concepción clasicista. La propia Academia de Bellas Artes de San Fernando hubo de intervenir expresando su decidida oposición pues, aún adecuándose el proyecto de reforma al estilo propio del momento, su integración en el antiguo conjunto religioso constituiría "un borrón" en relación con sus rasgos originales⁴.

Esta admiración por las manifestaciones artísticas burgalesas atribuyéndoseles un permanente valor referencial en el presente e, incluso, en calidad de instrumentos de adecuada formación alienta también en otras interesantes propuestas. Isidoro Bosarte afirma en relación con la escultura funeraria que "Si hubiera un sugeto que se dedicase a emprender un Burgos sepulcral, esto es, una colección de los mejores sepulcros que hay en Burgos, y la presentase en buenas estampas, haría un servicio de los más importantes al adelantamiento de las artes⁵. Y el propio Consejo de Castilla, ante las suspicacias manifestadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la pericia de algunos de los maestros de obras a su servicio, utiliza como sólido argumento que procedían de las "Montañas burgalesas", zona de

¹ A.M.B. Actas de 1753, 5 de julio, f. 151.

² BIB. NAC. Sec. Ms. Legs. 7296, 7307, 7311 y 18700/20. IGLESIAS ROUCO, L. S., "Urbanismo y arquitectura de Burgos durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su percepción a través del diccionario Geográfico de Tomás López", *Estudios de Arte, en Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995.

³ IGLESIAS ROUCO, L. S., *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978, pp. 48-49.

⁴ GARCÍA MELERO, J. E., "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas", *Espacio, Tiempo y Forma*, T. 2, 1989, pp. 238-244 e IGLESIAS ROUCO, L. S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *La catedral de Burgos en torno a 1791, Congreso de Historia de la Reforma Académica de la catedral de Segorbe (1791-1795)*, Segorbe, 1991.

⁵ BOSARTE, I., *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*, ed. fac. Madrid, 1978, p. 306.

origen y formación de los más hábiles profesionales a lo largo de los siglos⁶.

El inicio del siglo XIX cuenta con la presencia francesa como principal agente dinamizador del forzado intento de imponer un marco sociopolítico que correspondiera con los nuevos cauces establecidos por la revolución. Burgos, como centro de comunicaciones entre Madrid-París, constituyó un enclave estratégico y, en consecuencia, se va a perfilar con la calidad de marco privilegiado de las actuaciones llevadas a cabo por los invasores. Ciertamente es que el continuo tránsito de tropas y su alojamiento en esta plaza tuvieron repercusiones muy graves para el patrimonio burgalés. También la rápida aplicación de los decretos sobre excomunión de las órdenes religiosas ejerció un efecto demoledor sobre el rico conjunto reunido en las diversas casas religiosas.

No obstante, la documentación conservada pone de manifiesto que fue el propio Gobierno de José Bonaparte el que, asumiendo la penosa experiencia francesa de las destrucciones efectuadas a lo largo del proceso revolucionario, tratará de proteger el patrimonio histórico-artístico considerándolo como elemento inestimable referente a la identidad del país que regía ypreciado instrumento para el desarrollo de los nuevos ciudadanos. Desde tal prisma fueron promulgando una serie de decretos que, dada la situación bélica y las ansias de rapiña de muchos de los invasores, apenas alcanzaron un efecto práctico. Deben destacarse los intentos de conservar algunas de las iglesias monacales de reconocida antigüedad y valor artístico adaptándolas a usos parroquiales. Insistentes fueron las recomendaciones relativas a preservar los antiguos sepulcros situados en los conventos ocupados por las tropas a los que se previene que "...sean conservados con el honor debido y atendiendo al mismo tiempo a que por todos los medios se proporcione el adelantamiento de las artes". También se establecieron diversas medidas para reunir los riquísimos fondos documentales

y bibliográficos de procedencia monacal en una gran biblioteca pública situada en el seminario de San Jerónimo. Igualmente existen numerosas referencias sobre la obligatoriedad de inventariar y custodiar celosamente los diversos objetos artísticos incautados a las órdenes religiosas que deberían ser distribuidos entre las parroquias más necesitadas o destinados a exponerse en un gran museo⁷.

La actitud de reconocimiento y respecto hacia el patrimonio que revela estas referencias legislativas fue compartida por algunas de las personalidades francesas más destacadas y así queda testimoniado en muchas de sus actuaciones. Tras la batalla librada en Gamonal, las tropas invasoras tomaron la ciudad de Burgos y, como castigo, quemaron parte del caserío situado a extramuros en la margen meridional del río; se trató, pues, de preservar su catedral y monumentos más insignes. La misma voluntad alienta en la eficaz intervención del general francés Dramagnac con la cual se logró atajar eficazmente el fuego que, en 1809, había prendido en el palacio arzobispal anejo a la fábrica catedralicia. Pero fue sobre todo durante el período en el que Thiebault estuvo al frente de Burgos cuando la ciudad se benefició de manera más notable de las propuestas de progreso apoyadas sobre el reconocimiento de los rasgos de identidad propios. A este culto general francés, la ciudad debe la génesis de su fisonomía urbana contemporánea sobre la base de integrar ambos márgenes del Arlanzón en una misma y espléndida composición ajardinada, la que aún hoy conocemos como paseos del Espolón y del Espoloncillo (Fig. 1). Y, precisamente, para presidir este singular conjunto, mandó levantar un monumental catafalco destinado a guardar las cenizas de Rodrigo Díaz de Vivar, el gran héroe burgalés. Tal operación puede ser considerada como la primera que intenta establecer un sólido anclaje entre el pasado, como referencia de identidad modélica, y su proyección en una contemporaneidad pretendidamente integradora.

El modelo de modernidad propuesto durante los años del gobierno francés fue perci-

⁶ R.A.S.F. Informes 2-01/6, 2-01-7 etc. Cfr. IGLESIAS ROUCO, L. S., "En torno a la arquitectura burgalesa de la segunda mitad del siglo XVIII y su problemática profesional. El arte español en épocas de transición", IX Congreso Nacional CEHA, León, 1992, T. II.

⁷ A.H. SIMANCAS, Sec. Gracia y Justicia, Legs. 1247, 1248, 1252, 1255, 1256 y 1369.

bido, sin embargo, como una imposición del todo ajena a la identidad de la antigua *Caput Castellae*. Tras la marcha del invasor, la ciudad trató de reintegrarse al ordenado marco establecido por el gobierno ilustrado. Desde esta perspectiva emprendió una amplia actividad reestructuradora dirigida a restaurar, bajo principios academicistas de sobria funcionalidad, las heridas que la zona lindante con el castillo y los grandes contenedores conventuales habían experimentado durante el período de ocupación. Pero, a la vez, fueron explicitándose ciertas actitudes que apuntaban hacia una nueva comprensión del progreso sobre la base de una clara ruptura con el pasado⁸.

Múltiples y muy diversos fueron las intervenciones que parecen avalarlo así. El monumento del Cid es desmontado y sus restos se devolverán al ámbito monacal que les había custodiado a lo largo de los siglos, el próximo monasterio de San Pedro de Cardena. Al mismo tiempo, el solar histórico donde se consideraba que había tenido su residencia en Burgos sufre un total abandono en contraste con el tratamiento preferente recibido en el siglo XVIII⁹. Especialmente relevante fue, también, la insistencia en defender la necesidad de derribar el palacio arzobispal unido a la catedral desde sus respectivos orígenes¹⁰. Se argumentaba en tal sentido el precario estado del histórico edificio cuyo aspecto era considerado indecoroso respecto a su privilegiada posición (Fig. 2). Ciertamente es que el prelado burgalés no cedió a tales pretensiones pero queda abierta ya una polémica que culminará con la desaparición del inmueble cien años más tarde. Mayor éxito alcanzó el proyecto de levantar una nueva manzana de casas en el centro de la plaza del Mercado Mayor. Este amplio recinto se había consolidado ante una de las entradas principales de Burgos como gran escenario urbano presidido por el palacio del Condestable. Precisamente la portada del magnífico pa-

lacio levantado a fines del siglo XV se dispuso un tanto desplazada hacia poniente ocupando una posición óptima para ser contemplada al acceder a la ciudad por el puente y puerta de san Pablo. Tal composición quedará definitivamente destruida con la presencia de la nueva manzana. Su fachada principal, de rítmica disposición asoportalada, se abre hacia la actual plaza de Sto. Domingo de Guzmán mientras, por el contrario, un muy modesto frente lateral será el que se dirija hacia la mansión de quien, en un tiempo, había sido grande entre los Grandes de Castilla.

Esta decidida voluntad de establecer el presente sobre bases totalmente nuevas terminará imponiéndose a partir del segundo tercio del siglo XIX y alentará activamente la total transformación urbanística y arquitectónica que la ciudad experimenta a lo largo del reinado de Isabel II. La percepción de estar protagonizando un momento excepcional en el que, a través del apasionante día a día, iba diseñándose un nuevo marco socio-político y económico del todo ajeno con el pasado constituye el rasgo más sobresaliente de tal período. Y sólo desde su consideración es posible explicar los decisivos cambios que, en poco más de treinta años, experimentó aquella que mereció ser considerada la "sedes regiae" de Alfonso VIII, la gran capital castellana del comercio bajomedieval o la admirada ciudad consagrada por el arte del siglo XVI. Su fisonomía, en correspondencia con tan larga y relevante biografía, fue remodelándose bajo el estímulo de los decretos desamortizadores. La aplicación éstos puso en manos de la iniciativa privada una gran parte del vetusto caserío que será rápidamente renovado. Y posibilitó la desaparición de muchos de los magníficos conjuntos religiosos existentes.

Precisamente la admiración que despertaban algunas de aquellas históricas fábricas y el rico conjunto de obras en ellas reunido comenzó a alentar las primeras actuaciones en pro de su conservación en calidad de representativo legado de tiempos pretéritos. Esta consideración fue asumida desde las instancias oficiales y, así, en 1844 se creaban las Juntas Provinciales de Monumentos con el objeto de que actuaran diligentemente en pro de la conservación del patrimonio artístico en cada zo-

⁸ SERNA MONTERO, F., "El castillo en la Guerra de la Independencia" y BORREGUERO BELTRÁN, C., "Asedio y voladura del castillo (1812-1813)" en *Seminario sobre el Castillo de Burgos*, Burgos, 1998.

⁹ A.M.B. Actas de 1826, 17 de julio; 1869, 1 de junio; 1877, 5 de marzo; O.P. Leg. 977.

¹⁰ CADIÑANOS BARDECI, I., "El palacio del Sarmental a comienzos del siglo XIX: situación y primer intento de demolición", *Burguense*, 1988.

na. Este organismo desempeñó un importante protagonismo en el ámbito burgalés velando para que las intervenciones en los conjuntos de reconocido valor se adecuaran a las directrices elaboradas desde el marco de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A su tesón se debe la creación de un Museo Provincial para recoger los elementos más representativos que se extraían de las demoliciones. Incluso se erigió en valedero de algunos de los edificios desamortizados destacando sus características en calidad de sólido argumento frente al peligro de una inmediata desaparición¹¹.

En algunas de estas actuaciones participaron, también, las autoridades eclesiásticas diocesanas que intentaron obtener la concesión de determinadas iglesias situadas en las zonas de mayor desarrollo con el fin de adaptarlas a las nuevas necesidades religiosas de una sociedad civil en amplio crecimiento. Así consta el interés mostrado hacia las iglesias que habían pertenecido a mercedarios y dominicos proponiéndolas como nuevos ámbitos parroquiales. Existen igualmente testimonios sobre la distribución de parte de los objetos procedentes de los centros expropiados entre sus parroquias inmediatas¹². Todo ello constituye un interesante testimonio de la capacidad de adaptación demostrada por la Iglesia que, con actitudes de diálogo y colaboración, intentó integrarse en el moderno organigrama civil de acuerdo a las nuevas demandas sociales. Desde tal perspectiva fue asumiendo un singular protagonismo en calidad de privilegiada representante de una larga y rica tradición que tenía sus más significadas expresiones en el legado histórico-artístico cuyas manifestaciones sintetizaban los rasgos diferenciadores de las biografías de cada pueblo. Su inteligente actuación alcanzó pleno éxito y tal identificación fue esgrimida como argumento de autoridad frente al propio Gobierno de la Nación. Así ocurrió en 1868, cuando, al tratarse de registrar oficialmente los fondos documentales y artísticos de la catedral según lo orde-

naba el Decreto de Ruis Zorrilla, el Gobernador Civil fue asesinado en el propio templo metropolitano por una multitud soliviantada ante el rumor de que se le iba a despojar de su más significativo patrimonio.

FASE DE INTEGRACIÓN: HISTORIA Y PROGRESO (1885-1939)

Este reconocimiento sobre el valor representativo de los bienes culturales logra plena consolidación en los últimos decenios del siglo XIX, momento en el que la capital burgalesa está alcanzando las más altas cotas de crecimiento demográfico y económico. Precisamente fue la propia aceleración de los cambios en dinámica progresión la que favorece la búsqueda de puntos de referencia tratando de establecer una clara diferenciación entre lo que ya era parte del pasado y lo que constituía expresión del presente. Así, aún cuando pueda parecer paradójico, quedó franqueable la "puerta del pasado" comenzando las referencias históricas a formar parte esencial de la apreciación diferenciada de la contemporaneidad. Y, en consecuencia, se trató de diseñar un marco que integrara la identidad histórica, adquirida en los tiempos pretéritos, y el protagonismo asumido como moderna capital de provincias.

Tal consideración y propósitos conciliadores implicaron de forma directa al patrimonio que, de acuerdo con los mismos, será asumido exclusivamente a nivel de las manifestaciones con más antiguo reconocimiento contemplándolas desde la dimensión de monumentos aislados. Éstos se constituyen en expresión presente del pasado y con su espléndida expresión formal, que rememoraba otros tiempos de gran auge, adquieren la categoría de modelo desde el que se estimula la confianza en la actual capacidad de progreso. Pero, a la vez, su selección y adecuada preservación en el contexto de la dinámica contemporánea exigirá modelar el espacio público estableciendo un conjunto de relaciones adecuadas a las demandas de su incesante desarrollo. Y tal operación, sumida en el organigrama social de acusadas diferencias clasistas propio de la época, se instrumentaliza desde los niveles privilegiados que la utilizan en calidad de referente de su propio protagonismo. Historia y progre-

¹¹ Actas de la Comisión Prov. de Monumentos de Burgos, 1866, 5 de octubre; Actas de 1867, 16 de marzo y 13 junio; Actas de 1868, 10 agosto; Actas de 1970, 11 de enero.

¹² A.M.B. Leg. 1-8-20. MARTÍNEZ BURGOS, M., "Parroquia de San Lesmes. Destrucción y reconstrucción de esta iglesia", *BIFG*, n.º 133, 1955, pp. 862-63.

so llegaron a transformarse, así, en un magnífico tandem capitalizado por la burguesía provinciana en su interesada búsqueda de una identidad capaz de presentarla como elemento rector de los nuevos tiempos.

Este complejo proceso en el que quedó inmerso la comprensión del patrimonio y las intervenciones en el mismo durante el primer tercio de nuestro siglo cuenta con elocuentes testimonios. El primero de ellos hace referencia a las actuaciones relativas a catalogación que se llevaron a cabo a lo largo de este período. Su intensidad fue tal que, como resultado de las mismas, se declararon monumentos histórico-artísticos doce de los diecinueve que la ciudad llegará a contar hasta 1980. Y por lo que respecta a cinco de los siete restantes, aunque serán reconocidos como tales ya en los años cuarenta, han de considerarse como culminación de la dinámica propia de la década anterior. También resultan especialmente significativos algunos de los rasgos comunes a la mayoría de los que merecieron tal consideración. En este sentido cabe señalar que habían sido levantados en el medievo con características góticas y sus méritos artísticos, si bien venían siendo señalados tradicionalmente, se situaron en primera línea de actualidad bajo el impulso de la admiración que la sociedad decimonónica profesó hacia un estilo con el cual creía poderse identificar en su dimensión de continuado progreso.

Así, pues, tales declaraciones resultaban un refrendo a niveles institucionales del público reconocimiento del que gozaban contribuyendo a establecer, en el ámbito social y político, un lugar de convergencia y común entendimiento que alcanzará larga proyección en el tiempo. Además, al afectar preferentemente a bienes de la Iglesia, supusieron la aceptación del papel que ésta trataba de asumir como garante ante la sociedad civil de la preservación de su memoria histórica. En contrapartida, tal catalogación convierte a los edificios religiosos más relevantes por su categoría eclesiástica en elementos histórico-artísticos de primera magnitud sobre los que la sociedad civil adquiere unos determinados derechos a la vez que asume la responsabilidad última respecto a su conservación. Y esta consideración tendrá como consecuencia la inclusión de las principales fá-

bricas religiosas de Burgos dentro de parámetros puramente civiles que las conducirá a convertirse en "museos de todas las artes"¹³ compitiendo su nueva dimensión cultural con el tradicional carácter cultural. De todo este proceso resulta ejemplo significativo el monumento que goza de tal categoría desde fechas más tempranas: la catedral de Burgos, declarada monumento histórico artístico en 1885. Fue la segunda de las catedrales castellanas que merecieron este reconocimiento y, a partir del mismo hasta los años treinta de nuestro siglo, se consagra como objeto de prioritaria atención a niveles institucionales y de opinión pública. Su conservación fue confiada a profesionales de sólido prestigio como Ricardo Velázquez Bosco, Vicente Lampérez, Juan Moya y Julián Apraiz. Entre todos ellos, ocupa un lugar muy destacado Lampérez que figura ya trabajando en el templo metropolitano en 1892 y sigue haciéndolo hasta 1918. El levantó la primera planta en la que se recoge el desarrollo de la iglesia metropolitana como magna creación del siglo XIII sobre la que fueron proyectándose sucesivas transformaciones. Bajo su dirección se llevaron a cabo delicadas operaciones destinadas a consolidar algunas de las estructuras góticas afectadas por el paso del tiempo llegando, frecuentemente, a su sustitución por otras nuevas pero de forma similar. Y a este arquitecto corresponden, también, los cambios más importantes que ha experimentado la catedral en la contemporaneidad. Entre ellos deben destacarse la remodelación de la capilla del Santo Cristo, la restauración del claustro y el derribo del palacio arzobispal integrado, desde los orígenes, en el frente meridional metropolitano. En todas estas actuaciones hizo alarde de pretender una "restauración de estilo" eliminando aquello que consideraba como modificado para sustituirlo por cuanto defendía como necesario para recuperar "la forma prístina"¹⁴. Des-

¹³ LAMPÉREZ, V., *Catedral de Burgos*, J. Thomas, 1917, p. 5.

¹⁴ A.ADM. PÚB. Sec. Ed. Legs. 8833/7, 13184-2, 7, 8, 9 y 11. Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, P., "La restauración monumental como proceso histórico: el caso español. 1800-1959" en *Mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid 1987 y "Apraiz y la restauración de las agujas de la catedral de Burgos" en *Artífices de la ciudad*. Julián Apraiz 1876-1962, Vitoria, 1995, ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995, pp. 209-211 e IGLESIAS ROUCO, L. S., "La catedral de Burgos", *Las catedrales de Castilla y León*, Avila, 1994.

de tal presupuesto desarrolló básicamente un ejercicio de libre interpretación en correspondencia con los postulados eclécticos propios de la época. Éstos harán posible que, en 1921, se depositen en el centro del crucero los restos del Cid y de su esposa estableciéndose, así, una relación entre los tiempos heroicos y el edificio metropolitano del todo ajena al origen y naturaleza de éste. Resultado último de todo el proceso será la consolidación de una nueva percepción de la catedral contemplada como objeto aislado cuya descontextualizada monumentalidad se capitaliza en calidad de escenografía referente capaz de avalar aquella "antigüedad y nobleza de antepasados" reivindicada ya como base de la honra en el siglo XVI¹⁵.

Y el mismo propósito parece guiar las múltiples intervenciones que se van a ir ejecutando en las principales construcciones de Burgos. Así, serán objeto de atención prioritaria aquellos edificios que, como el Real Monasterio de Las Huelgas, la Cartuja de Miraflores o el monasterio de Fresdesval, constituyen emblemáticos recintos donde descansan algunos de los que fueron grandes reyes de Castilla o sus leales servidores. También las iglesias del centro histórico consolidan sus viejas fábricas recibiendo importantes transformaciones en su ambientación. Tal sucedió con las parroquias de Santa Agueda, San Nicolás, San Lorenzo o San Gil. Y, de igual modo, algunas de las más notables mansiones, como la Casa del Condestable o el palacio de Castilfalé, ven renovarse sus antiguas estructuras, tras siglos de progresiva degradación¹⁶.

En la misma dirección apunta el nuevo interés con que comienzan a considerarse algunos de los elementos cuya presencia avala el antiguo protagonismo histórico de la ciudad. En este sentido destaca el cambio de opciones que se advierte respecto a la conservación de las murallas y de sus monumentales puertas. Éstas fueron derribándose progresivamente a lo largo del Diecinueve pero, ya a partir del penúltimo decenio de siglo, se les empieza a

considerar en calidad de singulares testimonios de un pasado glorioso y, como les ocurrió a la Puerta de San Martín, San Esteban y San Juan, terminarán incluidas entre los monumentos histórico-artísticos de la ciudad. Tal cambio de consideración respecto a los elementos heredados surge, incluso, cuando se trata de dotar a la ciudad de modernas estructuras de hierro en sustitución de las viejas fábricas de sus tradicionales puentes. Y la cita "...de sus monumentos, de su historia, de sus horizontes naturales..." se convierte en argumentación decisiva frente al proyecto de utilizar las enormes posibilidades brindadas por los nuevos materiales para cubrir el lecho del Arlanzón entre los puentes de Santa María y San Pablo, operación con la que quedaría alterada decisivamente la percepción de la ciudad histórica¹⁷.

No obstante, tal respeto por el patrimonio se ejerce con un significativo carácter sectorial aplicándolo en beneficio de los monumentos situados en el antiguo casco el cual, a lo largo del siglo XIX, se había consolidado en calidad de privilegiado solar de la nueva burguesía. Por el contrario, apenas si merecen menciones aisladas los magníficos edificios históricos levantados en los barrios de extramuros que, hacia levante y mediodía, constituyen el hogar de las clases más modestas. Precisamente en estos barrios, de San Juan, Santa Clara, Vega, Carmen, etc., se habían ido construyendo entre los siglos XIII y XVII hermosos inmuebles cuyas magníficas fachadas, dirigidas elocuentemente hacia el núcleo original, materializaban su desarrollo con nuevas y singulares posibilidades. Sin embargo, durante el primer tercio de siglo van a derribarse algunos de estos edificios, como el de los conventos de Trinitarias, Calatravas de San Felices, Franciscanas de San Luis¹⁸, etc. cuya desaparición desarticuló el tejido histórico propio del ámbito poblado por las clases trabajadoras (Fig. 3). Pero, a la vez, tales actuaciones afectaron a la comprensión global de la propia ciudad amurallada en su enriquecida multifacialidad a través de una larga biografía. De ello quedan

¹⁵ BONACHIA HERNANDO, J. A., "La nobleza y el honor en el Imaginario urbano (Burgos en la Edad Baja Media)", *La ciudad medieval*, Valladolid, 1996.

¹⁶ A.A.D.M. PÚB. Sec. Ed. Legs. 13.184-4, 5, 6, 10 etc.

¹⁷ A.M.B. O. Publ, Legs 358, 997, etc. O. Part. Leg. 4284 y A.H.P. O. Púb. Leg. 1019.

¹⁸ Ibidem, Actas de 1939, 26 de abril, f. 54; O. Part. Legs. 5233, 5258, etc.

aún elocuentes testimonios en los escasos edificios que se han conservado como el Hospital de la Concepción, Colegio de San Nicolás o las casas de Diego Angulo y Miranda.

Esta última, curiosamente, fue salvada de su derribo inmediato en 1910 cuando, al conocerse que sus elementos más singulares habían sido vendidos y se proyectaba su traslado al extranjero, se consideró la necesidad de conservarla incoándose el correspondiente expediente para su declaración como monumento¹⁹. El mismo procedimiento se propondría aplicar, ya en 1936, con objeto de conser-

var los elementos más representativos del antiguo monasterio de San Juan (Fig. 4). La discusión que se abre en torno a este conjunto refleja posturas contrapuestas. Por un lado están quienes abogan por su total desaparición a favor de un nuevo diseño de ciudad contemporánea. Y por otro, quienes, desde posturas conservadoras, pretenden modelar el progreso tecnológico bajo la sombra referente proyectada por el patrimonio histórico²⁰. Y tal polarización se adaptará a nuevos cauces en la etapa que comienza al final de la contienda civil.

¹⁹ Ibidem, Actas de 1910, 28 de diciembre.

²⁰ Ibidem, Legs. 18-1258, 18-2865, 18-4745 y O. Part. Leg. 4889.

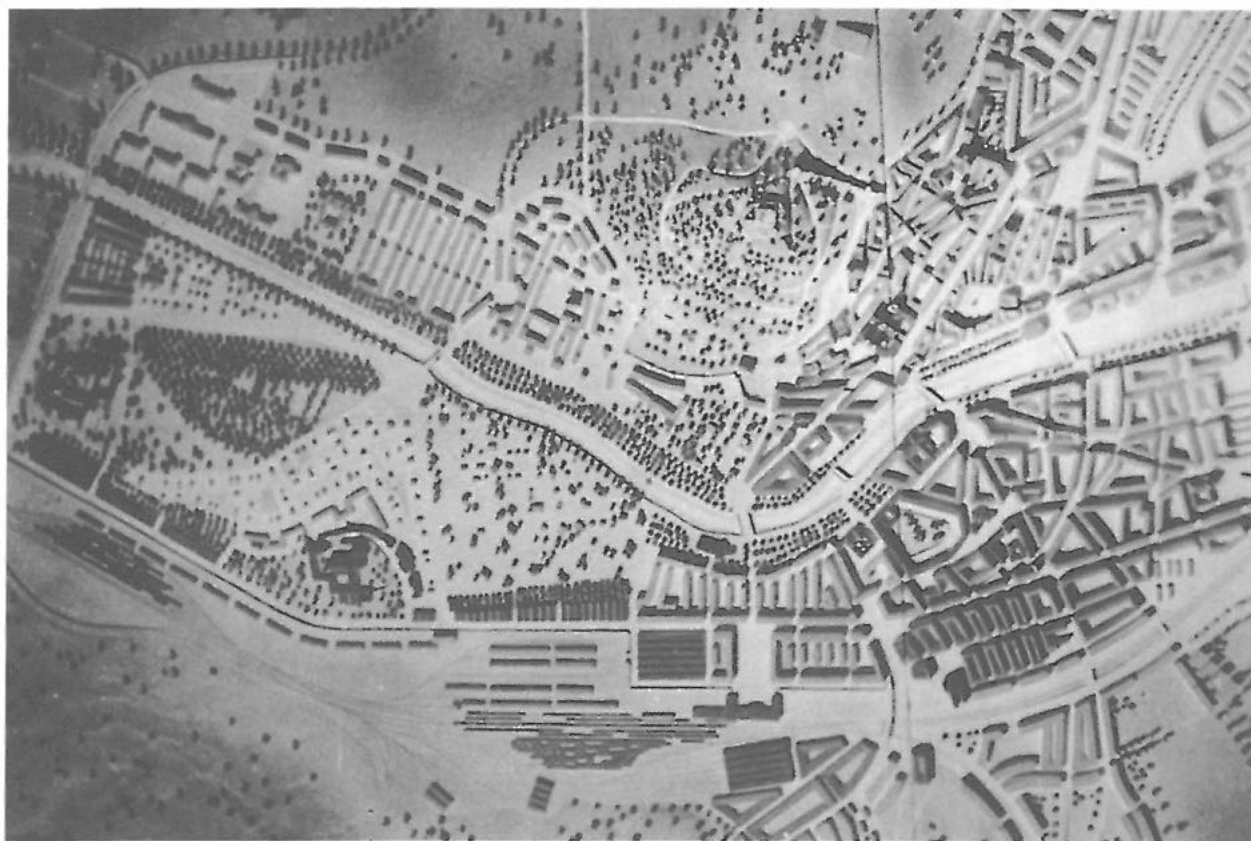


Fig. 1. Burgos. Proyecto de ensanche. 1940.

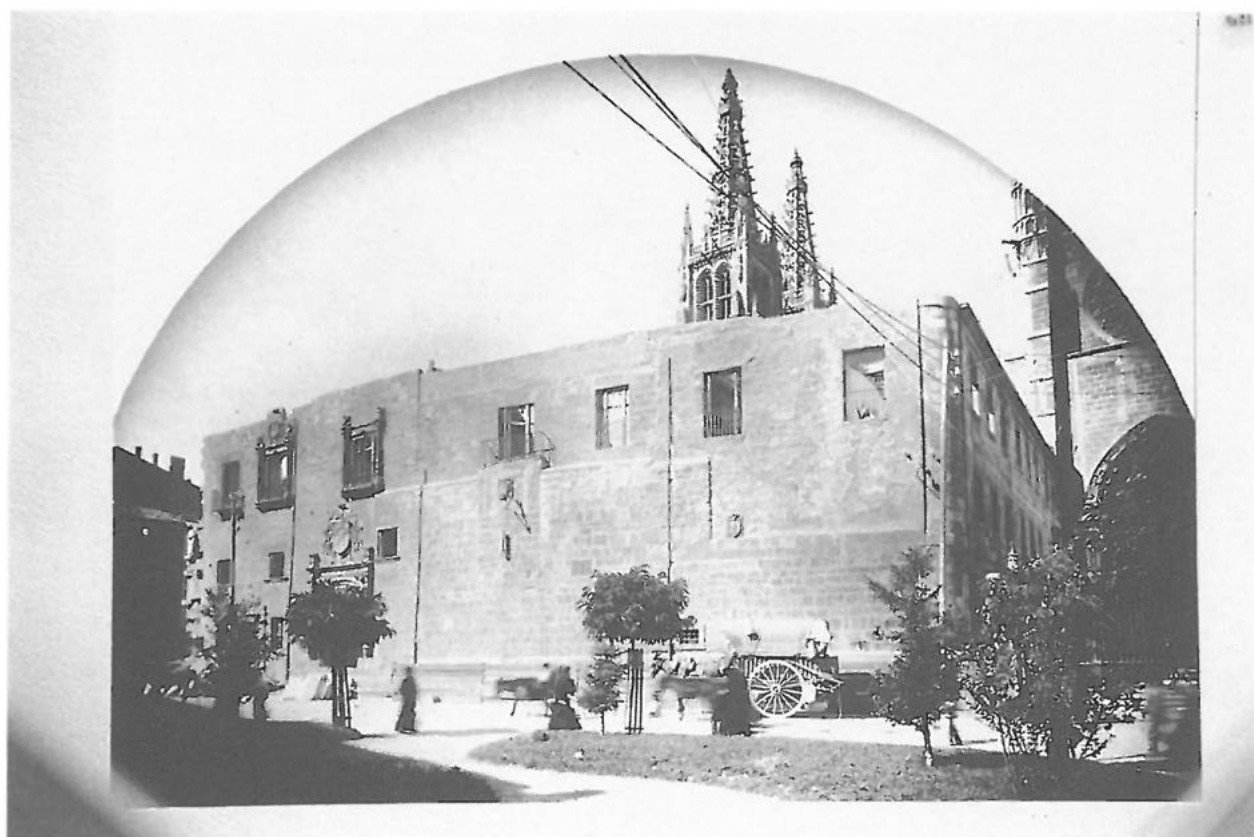


Fig. 2. Antiguo Palacio Arzobispal de Burgos. Derribo.



Fig. 3. Plaza de Vega (Convento de Franciscanas de San Luis).



Fig. 4. Antiguo Monasterio y Hospital de San Juan.

*La conservación del patrimonio en Cataluña:
Cèsar Martinell i Brunet, arquitecto conservador de monumentos
del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*

FRANCESC XAVIER MINGORANCE I RICART
Licenciado en Historia del Arte

INTRODUCCIÓN

Cuando se cumplen veinticinco años de la muerte del arquitecto César Martinell i Brunet (Valls, 1888 – Barcelona, 1973), la presente comunicación pretende contribuir a ampliar y completar el conocimiento que sobre su extensa obra poseemos, así como aportar nuevos datos para el conocimiento sobre la conservación del patrimonio en Cataluña, en particular los años posteriores a la guerra civil¹.

Considerado como uno de los máximos representantes de la arquitectura del Noucentisme, e incluido habitualmente dentro de la nómina de seguidores de Antonio Gaudí, su campo de acción se extiende no sólo a la arquitectura si no también a una importante labor historiográfica, con especial interés por el barroco catalán y a la figura de Gaudí –del que se le considera como primer estudioso–; a la docencia; y a la restauración monumental, de la que hablaremos con más detalle posteriormente.

De sobra es conocida su más que interesante faceta como arquitecto, en la que destacan poderosamente sus creaciones dentro de la arquitectura agrícola. Dentro de esta disciplina, ampliamente cultivada por el arquitecto entre los años 1919 y 1921 bajo la tutela de la Mancomunitat catalana, es especialmente famoso el sindicato agrícola de Pinell de Brai (Tarragona)².

También goza de merecido prestigio su tarea de investigador y difusor sobre diversos aspectos de la historia del arte catalán. Se inscribe dentro de una tradición de arquitectos catalanes que también realizaron estudios sobre arte, entre los que podemos citar algunos tan importantes como Puig i Cadafalch, Pijoan, Domènech i Montaner, etc. Su obra, muy amplia y de un rigor científico encomiable, se centra preferentemente en sus escritos sobre arte barroco catalán y Gaudí, anteriormente citados, que continúan siendo lectura obligada para todo estudioso de esa época en Cataluña y España³.

¹ De su producción agrícola, que no es motivo del presente trabajo, el lector interesado puede obtener información completa en, CÉSAR MARTINELL I BRUNET: *Construcciones agrarias en Cataluña*, COAC. Barcelona, 1975. Con prólogo e introducción de Ignasi de SOLÀ-MORALES RUBIÓ y apéndices de Raquel-Ruth LACUESTA.

También es muy interesante el estudio de Raquel-Ruth LACUESTA: *César Martinell Brunet. Arquitecto*, (Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Barcelona, Departamento de Arte). Universidad de Barcelona, 1974.

² Sobre la extensa obra publicada por Martinell nos remitimos a la recopilación bibliográfica de María MARTINELL I TAXONERA y Bonaventura BASSEGODA: *Bibliografía de Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973)*, Barcelona, 1990.

³ De esta fructífera etapa con Amics de l'Art Vell, poseemos una fuente de información de primera mano en la publicación del propio CÉSAR MARTINELL I BRUNET: *Amics de l'Art Vell, els sis primers anys 1929-1935*. Memòria de l'obra realitzada per l'entitat des de la seva fundació fins avui, per..., Barcelona, 1935, en la que se recoge toda la actividad llevada a cabo por esta encomiable institución, no sólo de las obras realizadas por Martinell si no también por otros miembros ilustres de la asociación como el arquitecto Jeroni Martorell.

ARQUITECTO CONSERVADOR

Desde muy joven, Cèsar Martinell empezó a desarrollar su actividad arquitecto conservador, disciplina que mantendría paralela a su labor como arquitecto propiamente dicha hasta el fin de sus días.

En 1929 se fundó en Barcelona la asociación Amics de l'Art Vell, y se designó a Martinell como Secretario General. Dentro de esta asociación le fueron encargadas diversas restauraciones entre las que podemos destacar la de la iglesia de Sant Climent de Coll de Nargó (Lleida), el retablo barroco de la Virgen del Rosario de Mataró (Barcelona), la fuente de San Bernardo de Santes Creus (Tarragona), la Puerta de la antigua muralla de Cambrils (Tarragona), la consolidación de las iglesias de Castellfollit de Riubregós (Barcelona), Palma d'Ebre (Tarragona), la consolidación de las pinturas románicas de Tredós (Lleida), el campanario de Santa Coloma (Andorra la Vella. Andorra), la iglesia y campanario de Sant Joan de Caselles (Canillo. Andorra), etc⁴.

La guerra, con su efecto destructor, supuso una nueva fuente de encargos para Martinell. Su trabajo como arquitecto conservador fue impresionante. Su campo de acción se extendió preferentemente a tierras leridanas, barcelonesas y tarragonesas. Trabajó como Arquitecto Conservador de Monumentos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, tema que nos ocupa, y también por encargo de diversos ayuntamientos y juntas de salvación instituidas para recuperar en la medida de lo posible los destrozos de la guerra. Su tarea se centró, sobre todo, en la reconstrucción arquitectónica de templos y en la restauración de retablos barrocos, puesto que su formación como arquitecto e historiador del arte de este período lo convertían en la persona idónea para ese trabajo. De este momento su obra culminante fue, probablemente, la restauración del retablo mayor de la iglesia arqiprestal de Santa María de Igualada (Barcelona), que realizó paralelamente a la recons-

trucción del templo también dirigida por él.

Su última etapa como arquitecto conservador, ya muy distante en el tiempo, la realizó al final de su vida, desde principios de la década de los 60 hasta su muerte, acaecida el 19 de noviembre de 1973. La conforman un conjunto de restauraciones que realizó en el patrimonio arquitectónico de Andorra, a instancias del Servei de Qüestions Socials del gobierno andorrano. La relación de iglesias restauradas en Andorra era muy completa, abarcando la casi totalidad de templos del principado⁵. Por citar los casos más conocidos cabe señalar las iglesias de Santa Coloma y Sant Joan de Caselles —que ya había restaurado muchos años antes con la asociación Amics de l'Art Vell—, Santa Eulàlia d'Encamp, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Romà d'Aubinyà, etc.

ARQUITECTO CONSERVADOR DE MONUMENTOS DEL SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL

Finalizada la guerra civil, Martinell inició una fructífera etapa de reconstrucción y restauración de templos y mobiliario litúrgico que le ocupó a lo largo de su dilatada vida profesional. La relación de las obras realizadas es muy extensa y comprende más de medio centenar largo de monumentos restaurados, entre edificios, retablos, etc., eso sin contar con la treintena larga de proyectos que realizó en su etapa andorrana, antes mencionada.

De la mayor parte de proyectos que le fueron encomendados, sólo un número muy reducido encargado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional.

Estas obras, realizadas a través de dicho servicio, fueron sólo seis, pero la relevancia de los monumentos en que se intervino hace que sean muy significativas dentro de la producción restauradora de Martinell. Las restauraciones en las que participó fueron: la catedral de La Seu d'Urgell (Lleida), el sepulcro de

⁴ Por sus características similares (la mayoría son pequeños templos románicos) y su unidad cronológica, geográfica y cultural, son dignos de una monografía aparte que estamos realizando en la actualidad.

⁵ Conocida popularmente como Seu Vella de Lleida, en adelante nos referiremos con esta denominación al monumento.

Don Ramón Folch de Cardona-Anglesola en Bellpuig d'Urgell (Lleida), la iglesia Vieja o de la Purísima Sangre de Alcover (Tarragona), la catedral antigua de Lleida⁶, el monasterio de Vallbona de les Monges (Lleida) y la catedral de Barcelona.

Su período de colaboración con el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional fue relativamente corto, abarcando aproximadamente desde 1939 hasta 1942, momento en que se hizo cargo de las obras el también arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez, comisario del Servicio para la zona de Levante⁷.

La naturaleza de sus intervenciones fue, no obstante, muy variada. En Bellpuig d'Urgell proyectó la recomposición de un sepulcro renacentista; en Lleida reparó el campanario gótico; en Alcover, Vallbona de les Monges y La Seu d'Urgell la intervención fue más global; y, en la catedral de Barcelona reconstruyó las vidrieras del cimborrio. Esta variación de intervenciones nos permite, a pesar de lo reducido de su número, obtener una visión muy completa de cómo concebía Martinell la intervención en el patrimonio.

Hombre y profesional metódico, en todos sus proyectos realizaba primeramente una amplia tarea documental que le permitía acercarse al monumento con el máximo conocimiento posible sobre el mismo. El proyecto acostumbraba a contener una memoria introductoria, que incluía una detallada explicación de la historia del monumento, de la intervención a realizar, y de los motivos que la promovían y justificaban; así como un pliego de condiciones, que solía ser muy estricto, y un presupuesto, amén de los planos y fotografías necesarios para su desarrollo.

⁶ Continuó, entre otras, las obras iniciadas por Martinell en la Seu Vella de Lleida y Bellpuig d'Urgell. Vid. Archivo Central de la Administración. Fondo Documental de proyectos de restauración del Archivo Central del Ministerio de Cultura. Signatura caja 71.101 y 71.102

⁷ Sobre la ejecución del sepulcro, su filiación, estudio estilístico, traslado, etc., son de especial interés: Antoni BACH I RIU, pvr.: *Bellpuig d'Urgell i la seva antiga Baronia al Pla d'Urgell*, Fundació Salvador Vives Casajuana. Barcelona, 1972; AA.VV.: *Catàleg de monuments i conjunts històrico-artístics de Catalunya*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1990; Joaquim GARRIGA: "L'època del Renaixement. Segle XVI", en *Història de l'Art Català*, vol. IV. Edicions 62. Barcelona, 1986; Josep TEIXIDÓ I BALCELLS: *El mausoleo de Ramón Folch de Cardona*, Lleida, 1961.

LOS PROYECTOS

I. Sepulcro de Don Ramón Folch de Cardona-Anglesola (Bellpuig d'Urgell. Lleida)

Don Ramón Folch de Cardona (Bellpuig d'Urgell, 1467-Nápoles, 1522), destacado miembro del ejército y de la diplomacia hispanas, fue nombrado virrey de Nápoles en 1512, cargo que ocupó hasta su muerte.

El sepulcro fue encargado por su viuda al artista italiano Giovanni Merliano da Nola. El conjunto viajó desmontado desde Italia y el virrey fue nuevamente enterrado en el convento de Sant Bertomeu de la població leridana el 15 de marzo de 1531.

La obra permaneció en dicho convento hasta 1841, momento en que, a raíz del abandono sufrido a causa de la desamortización de 1835, el pueblo de Bellpuig d'Urgell decidió, con muy buen criterio, trasladarlo a la iglesia parroquial, donde actualmente podemos contemplarlo⁸. Como consecuencia de la guerra civil, el sepulcro sufrió daños causados por diversos actos vandálicos, como la rotura de muchos elementos escultóricos o el incendio de la iglesia, que dejaron la obra en muy mal estado⁹.

Martinell, seguramente a instancias del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, realizó una primera memoria, fechada en agosto de 1939, solicitando la restauración del sepulcro, alegando que, "Un estudio detenido de los fragmentos del sepulcro¹⁰ nos llevó a la conclusión que era viable y aconsejable una restauración de tan valiosa obra de arte"¹¹. La solicitud no cayó, del todo, en saco roto. El 15 de julio de 1940 presentaba un proyecto de protección del sepulcro. En él se informaba de las primeras medidas tomadas, como eran el pegado de algunas piezas, a modo de ensayo de una restauración integral, y la protec-

⁸ Arxiu Històric COAC. CMB-321 / 167 A C/36 Carpeta 6-108 H. Caixa 233.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Así lo demuestran la nota manuscrita del propio Martinell en una de las copias del proyecto: Mandado al Sr. Ferrant por paquete certificado el día 12/1/43, y la carta fechada el 11 de enero del mismo año en que le encomiaba a su apobación y diligencia. Arxiu Històric COAC. CMB-321 / 167 A C/36 Carpeta 6-108 H. Caixa 233.

ción del cadáver mediante la unión de los fragmentos de la urna y estatua yacente. El informe alertaba así mismo sobre el precario estado de conservación de la bóveda que cubría el sepulcro. Seguidamente proponía, como medida de urgencia, la instalación de un andamiaje que lo protegiera, así como la conservación de un tabique de 1,50 m. que separaba el sepulcro del resto de la iglesia. El total de la operación ascendía a un total de 2.552,50 ptas.

Estas primeras medidas preventivas fueron aprobadas el 30 de septiembre de 1940, como lo demuestra la copia de la orden de aprobación del proyecto, por parte del Ministerio de Educación Nacional, conservada en el Arxiu Històric COAC¹².

Dos años más tarde, el 19 de diciembre de 1942, Martinell presentó un proyecto de restauración del sepulcro mucho más ambicioso. Según la memoria presentada, afirmaba una vez más que, tras un riguroso estudio y la realización de diversas pruebas, se había llegado a la conclusión de que se podía reconstruir el monumento en su totalidad, excepción hecha de algunos fragmentos de escasa importancia y la cabeza de una de las sirenas que sustentaban la urna. Dicha restauración comprendía tres fases: la primera suponía el pegado de todos los fragmentos que pudieran salvarse; la segunda, completar los elementos arquitectónicos de solución indudable¹³; y la tercera, la limpieza discreta del sepulcro, que borraría las huellas de humo y suciedad, sin eliminar la pátina del tiempo.

El 12 de enero de 1943, Martinell envió una copia del proyecto a Alejandro Ferrant, a la sazón Comisario del Servicio para la zona de Levante, con la intención de que éste que diera su visto bueno¹⁴. A pesar de las induda-

bles buenas intenciones y las recomendaciones de urgencia en su ejecución expresadas por Martinell¹⁵, el proyecto quedó aparcado. Un decenio más tarde, el propio Alejandro Ferrant elaboró un nuevo proyecto de restauración que no tenía en cuenta el realizado por Martinell, y con unos criterios de intervención muy diferentes a los suyos¹⁶.

II. La Seu Vella de Lleida

La intervención de Cèsar Martinell en el conjunto catedralicio de la Seu Vella de Lleida, se reduce a la restauración del campanario. Obra gótica del siglo XV, debe la mayor parte de su fábrica al maestro de obras Guillem Solivella, que trabajó en la obra de la catedral entre 1383 y 1410, y su culminación al maestro Charles Gautier (1410-1432?), conocido más comúnmente como Mestre Carlí¹⁷.

El proyecto de restauración, fechado el 23 de agosto de 1940¹⁸, incluía una memoria, condiciones facultativas, presupuesto y planos

to. En primer lugar el libro de José A. TARRAGÓPLEYAN y M.^a Teresa NOVEL FALCÓ: *La "Seu Vella de Lleida". Catálogo bibliográfico para su estudio*, Amics de la Seu Vella de Lleida. Ministerio de Cultura (Dirección General del Libro y Bibliotecas) – IEC. Lleida, 1980, un exhaustivo catálogo que recoge todas las estudios sobre el tema hasta la fecha de su publicación. En segundo, las *actas del Congrés de la Seu Vella de Lleida, Estudi General de Lleida* – Universitat de Barcelona, La Paeria – Ajuntament de Lleida. Lleida, 1991, que recogen una completa selección de trabajos de diversos especialistas sobre la Seu Vella, desde su construcción hasta nuestros días.

¹² Archivo Central de la Administración: Fondo Documental de proyectos de restauración del Archivo Central del Ministerio de Cultura. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura Caja: 71101. En el Arxiu Històric COAC se conserva una copia del proyecto, así como un borrador mecanografiado y con correcciones de puño y letra del propio Martinell, fechado en abril de 1940. Arxiu Històric COAC. CMB-145 / 108 H C/13 - 166 A C/18. Caixa 220; y CMB-145 / 166 A C/19. Caixa 220.

¹³ Martinell se refiere a los proyectos de Joan Bergós i Massó y Joan Rubió i Bellver, que suscitaron una amplia polémica en la sociedad llerdense del momento. Vid. *Vida Lleidatana*, año II, núm. 29, 1 de julio de 1927, págs. 165, 172-173; y *Lleida*, año IV, núm. 51, 10 de julio de 1927 y núm. 52, pág. 165 y 1773, y núm. 52, 25 de julio de 1927, págs. 5-7.

¹⁴ Cèsar Martinell: *Proyecto de restauración del Campanario de la Catedral Antigua de Llérida*. Memoria, Archivo Central de la Administración: Fondo Documental de proyectos de restauración del Archivo Central del Ministerio de Cultura. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura Caja: 71101, y Arxiu Històric COAC. CMB-145 / 108 H C/13 - 166 A C/18. Caixa 220; i CMB-145 / 166 A C/19. Caixa 220.

¹⁵ Arxiu Capítular de Lleida: *Llibre d'Actes de la Catedral de Lleida 1938-1956*. Regestrum Actorum et Deliberationum Capitularium, Reunión del 20-IV-1942, p. 28-28v. Firmado: Prudencio Ramos.

¹² Archivo Central del Ministerio de Cultura. Signatura caja 71.102.

¹³ Martinell proponía que se completaran aquellos detalles estrictamente necesarios y el pegado de los fragmentos existentes; por el contrario, Ferrant propuso que todos los fragmentos perdidos fueran reproducidos con el mismo mármol de Carrara con el que se ejecutó la obra. Sin duda la propuesta de Martinell era, con mucho, más respetuosa con el objeto de restauración que la de Ferrant.

¹⁴ La bibliografía sobre la Seu Vella es muy extensa, nos remitiremos aquí a dos publicaciones que pueden servir de punto de partida para realizar una aproximación completa al conjun-

de conjunto y de detalle. Según éste, el campanario se había ido deteriorando con el paso del tiempo –desgaste de peldaños, piedras “heladizas” y cresterías de los pisos altos–, adaptaciones inadecuadas, sobre todo a causa de la instalación de las campanas, y daños provocados durante la guerra civil, aunque apuntaba la posibilidad de que algunos de éstos pudieran haber sido causados en contiendas anteriores.

Es especialmente interesante un párrafo del “Plan de Restauración” en el que Martinell se posiciona claramente ante la restauración:

Un caso de duda podría ofrecérsenos: el de la terminación del campanario, que ha sido discutida repetidas veces y sobre la cual se han dado varias soluciones¹⁹.

El arquitecto que suscribe cree que en esta clase de restauraciones el restaurador no debe enfrentarse con teorías que pueden tener mucho de hipotéticas, sino limitarse a restaurar aquellas partes que son de absoluta necesidad o presentan una solución indiscutible.

Tenemos motivos para afirmar que la restauración propuesta, que dejamos grafiada en los planes adjuntos no difiere de las disposición en que sus constructores dejaron el campanario a últimos del siglo XIV, puesto que para el proyecto de las partes que faltan no hemos debido inventar nada, sino sólo dejarnos guiar por restos existentes in situ o el buen sentido arqueológico.

En cuanto a si esta torre tuvo o no algún otro elemento de cubierta, opinamos que nunca lo tuvo, y si acaso estaba previsto creemos que no incumbe a la generación actual acometer este problema que quedó sin resolver durante los tres siglos y medio que estuvo en uso la catedral después de construido el campanario.

El presente proyecto de restauración se apoya en los siguientes principios: A) Reposi-

ción de todos aquellos elementos destruidos cuya forma y finalidad pueden deducirse por fragmentos existentes. B) Preferencia por las partes que tienen función artística o utilitaria en el primitivo plan del campanario. C) Que las partes restauradas no se confundan con las antiguas, pero que tampoco contrasten por su novedad, turbando la contemplación del conjunto. D) Supresión de aditamentos que afean la torre, como son la esfera del reloj y el parapeto militar, que oculta la base casi por entero, y construcciones añadidas, algunas desde época antigua. E) No apurar hasta el extremo la reposición de piedras o motivos envejecidos, que sin quitar nobleza a la construcción atestiguan su vetustez²⁰.

La postura del arquitecto se encuentra dentro del más riguroso respeto a la obra preexistente, con la clara intención de conservar y consolidar, sin dar rienda suelta a la imaginación, alterando la naturaleza del monumento en que se interviene.

La obra, lejos de realizarse inmediatamente, se demoró hasta el año 1942, como lo demuestra la abundante correspondencia que se conserva en el Arxiu Històric del COAC, primero la copia de la Orden de aprobación del proyecto de obras de restauración del campanario de la Seu Vella por parte del Ministerio de Educación Nacional, fechada el 30 de septiembre de 1941; en segundo lugar, en el Libro de Actas de la Catedral de Lleida se recoge la noticia de una solicitud, por escrito, de Cèsar Martinell al Cabildo solicitando autorización para el inicio de las obras de restauración del campanario, por orden de la Dirección General de Bellas Artes²¹; y,

¹⁹ Sobre las diferentes vicisitudes por las que ha pasado el templo ildense hasta nuestros días, es de consulta obligada el trabajo de Frederic VILA I TORNOS: *Op. cit.*, págs. 357-367.

²¹ Vid. *Catàleg de monuments i conjunts històric-artístics de Catalunya*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1990, págs. 309-310.

En la Memoria presentada por Martinell, éste explicaba que en la intervención que se realizó “por los de 1917 y 1918 fueron destapadas las galerías altas del crucero y descascarillado el yeso del interior de la Catedral con lo que ésta volvió a adquirir su sobriedad románica y los muros su dignidad pétrea. El coro fué trasladado de la nave central al ábside y el retablo mayor del siglo XVII sustituido por un baldaquino central de líneas góticas que la última revolución ha destruido”. Archivo Central del Ministerio de Cultura. Fondo Documental de proyectos de restauración. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura Caja: 71101. Se conserva otra copia en el Arxiu Històric COAC. CMB-139 / 166 B C/18. Caixa 219.

¹⁹ Arxiu Històric COAC. CMB-145 / 108 H C/13 - 166 A C/18. Caixa 220; i CMB-145 / 166 A C/19. Caixa 220. A partir de principios del año 1942, el Patronato de la Catedral Vieja, de reciente creación (16 de octubre de 1941 y constituido el 19 de enero de 1942), empezó a interesarse por las obras, dirigiendo a Martinell diversas misivas en las que le encomiaba a no retrasar las obras, que se conservan en también en el citado archivo. Vid. también, Frederic VILA I TORNOS: “Desfeta i recuperació de la Seu Vella”, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida, Estudi General de Lleida* –Universitat de Barcelona, La Paeria– Ajuntament de Lleida. Lleida, 1991, pág. 365.

por último, una carta de Cèsar Martinell a Augusto Font, aparejador de la Dirección General de Regiones Devastadas, fechada el 25 de noviembre de 1942 le comenta que supone que la obra estará terminándose²².

Una vez finalizada esta intervención, restauración del resto del conjunto recayó en manos del arquitecto Alejandro Ferrant²³.

III. La Catedral de La Seu d'Urgell (Lleida)

La construcción de la actual catedral de La Seu d'Urgell fue iniciada por el obispo Ot (Odón) en 1116. Las obras se prolongaron durante todo el siglo XII, recibiendo un especial impulso con la contratación del maestro de obras Ramón Lombardo. Tras diversas campañas constructivas, saqueos, épocas de mayor o menor esplendor, etc., la catedral fue restaurada en 1918 por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch²⁴, que intervino en el interior del templo suprimiendo aditamentos neoclásicos del siglo XVIII.

Como tantos otros edificios religiosos, la catedral del Urgell sufrió los estragos de la guerra civil. Martinell recibió encargo del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional para que realizara una valoración de daños producidos durante la contienda en el conjunto catedralicio. Conservamos una serie de planos y dibujos realizados por él durante el año 1940²⁵. En el mes de marzo de ese mismo año realizó un proyecto de reparación y restauración parcial de la catedral.

²² Arxiu Històric COAC: "Altar de San Antonio. Catedral de La Seu d'Urgell" (CMB-140 / 166 B C/18. Caixa 219); "Altar de San Antonio. Catedral de La Seu d'Urgell". Alçat (101 I (4) 4º / Reg. 2079); "Altar de San Odón. Catedral de La Seu d'Urgell" (CMB-141 / 166 B C/18. Caixa 219); "Proyecto de Altar de San Odón para la Catedral de la Seo de Urgel. Solución doble con una o tres imágenes" (COAC. 101 H (1) G / Reg. 2078).

Archivo Central del Ministerio de Cultura. Fondo Documental de proyectos de restauración. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura Caja: 71101. Se conserva otra copia en el Arxiu Històric COAC. CMB-139 / 166 B C/18. Caixa 219.

²³ Arxiu Històric COAC. CMB-139 / 166 B C/18. Caixa 219.

²⁴ En la parte superior de la portada una nota manuscrita: "31.000'07 pts 30331'96 30.331'96 Se aprueba por 30.331,96".

²⁵ Archivo Central del Ministerio de Cultura. Fondo Documental de proyectos de restauración. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura Caja: 71101. Se conserva otra copia en el Arxiu Històric COAC. CMB-139 / 166 B C/18. Caixa 219.

El proyecto contemplaba la eliminación de una dependencia utilizada como bodega, que se encontraba adosada a la capilla de San Ermengol. Ello permitiría liberar la parte izquierda del crucero y del ábside, obteniendo así una óptima visión del conjunto desde el exterior. Otro aspecto que tenía en cuenta era la urgente reparación de la cubierta de la contigua iglesia de San Pedro y la consolidación de sus ábsides que presentaban grietas alarmantes, causadas según parece por las filtraciones de agua que provenían de la cubierta²⁶.

Poco tiempo después, el 10 de julio del mismo año, Martinell presentó la valoración de daños antes citada, en la que se hacía especial hincapié en la desaparición del altar barroco y en las cubiertas de la iglesia de San Pedro²⁷.

Una vez más, y en este caso aún habiendo sido aprobado el proyecto, como lo demuestra una anotación sobre la portada confirmando²⁸, las obras no se llegaron a realizar, o se ralentizaron en exceso. Aproximadamente un año después, más concretamente el 23 de mayo de 1941, Martinell volvía a presentar el mismo proyecto. La única variación con respecto al primero era que el im-

²⁶ Sobre la iglesia de Alcover poseemos una bibliografía muy extensa. De entre los estudios publicados cabe destacar: Cosme VIDAL I ROSICH (Josep Aladern): *Alcover. Monografia històrica*, Impremta La Saura. Alcover, 1897; Francesc JOVÉ I FERRÉ; Andreu BARBARÁ I CAMAFORT: *Ampliació de la monografia històrica d'Alcover*, Ajuntament de Alcover - Gràfiques Sant Jordi. Alcover, 1973; AA.VV.: "Catalunya Romànica", vol. XXI. *Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, 1995. págs. 320-324. AA.VV.: "Restaure. Romànic i gòtic d'Alcover", (Cicle de conferències realitzades el desembre de 1992), Centre d'Estudis Alcoverencs. Alcover, 1996. En especial, Francesca ESPAÑOL I BERTRAN: *Les esglésies medievals d'Alcover*, págs. 7-34; manca la darrera publicació del Centre d'Estudis Alcoverencs. Sobre el hundimiento del templo, sus causas y las medidas que se tomaron al respecto, me remito al estudio de Isabel COMPANYYS I FARRERONS; Núria MONTARDIT I BOFARULL: *El cor de l'església de la Sang d'Alcover (segle XIV): reconstrucció estudi de les restes, dins Recull Joan Antonio i Guàrdies (1890-1967)*, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental "Margalló del Balcó". Tarragona, 1990. págs. 13-51, en especial págs. 25-27.

²⁷ Cèsar MARTINELL: *Proyecto de reparación parcial y consolidación de la iglesia de la Purísima Sangre en Alcover (Tarragona)*. Fondo Documental de proyectos de restauración del Archivo Central del Ministerio de Cultura. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura Caixa: 71052.

²⁸ Alfonso MUÑOZ COSME: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid. 1989. págs. 95 y ss.; y 130.

porte total del mismo había sido rebajado hasta la cantidad de 26.651,55 ptas²⁹.

IV. Iglesia Vieja o de la Purísima Sangre (Alcover. Tarragona)

Otro proyecto realizado por Martinell para el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional fue la reparación y consolidación de la iglesia de la Purísima Sangre de Alcover. La antigua iglesia parroquial de Alcover, fue construida dentro de los dictados románicos en pleno siglo XIII. Tras sufrir ampliaciones, abandono, etc., fue declarada Monumento Nacional por R.O. de 3 de noviembre de 1931. De poco o nada le sirvió este reconocimiento puesto que en 1934 sufrió un incendio que conllevó la pérdida de parte del mobiliario y objetos artísticos; en 1937, al derribar un edificio adosado al muro norte de la nave, el edificio se hundió parcialmente³⁰.

El "proyecto de reparación parcial y consolidación de la iglesia de la Purísima Sangre en Alcover (Tarragona)", firmado por Martinell en Barcelona el día 16 de marzo de 1940, proponía la siguiente solución:

Dada la extensión de la ruina, que afecta más de la mitad del templo, con una de sus partes vitales, como es la bóveda, desechamos la idea de la reconstrucción que, a más de costosa, quitaría al templo la autenticidad

que estimamos imprescindible en los monumentos arqueológicos. Por otra parte lo que queda en pie es de importancia suficiente para evocar el conjunto desaparecido y permitir a los estudiosos interesantes observaciones arqueológicas.

Estos dos asertos nos llevan a la conclusión de que hay que conservar dignamente lo subsistente y evitar su ruina progresiva, convirtiendo estos restos arqueológicos en un motivo urbanístico que embellezca el recinto donde se halla y que los turistas y arqueólogos puedan visitar cómodamente.

Por lo tanto hay: 1º que consolidar las partes que lo necesiten; 2º que desescombrar los derribos, separando todas aquellas piedras que puedan tener interés arqueológico; 3º derribar el muro de mampostería que ciega el arco gótico, que ahora ya no es necesario y afearía el conjunto urbanístico resultante; y 4º facilitar el cierre del recinto del templo para evitar que pueda convertirse en morada de chiquillería o gente maleante.

Con tales reformas imprescindibles quedaría asegurada la vida de estas ruinas pero, en realidad quizás el pueblo de Alcover no vea en ellas un motivo suficiente de subsistencia; las respetará por civismo y por no pasar por ignorante a los ojos del forastero, pero en el fondo quizás muchos de ellos, creerían preferible su completa desaparición que dejaría libre la pequeña plazoleta donde se encuentran.

El Arquitecto que suscribe cree que dando a lo que queda de este monumento una finalidad ciudadana armónica con su cualidad arqueológica, el vecindario que lo guarda en su recinto lo mirará con más amor y lo cuidará con aquella vigilancia cálida que devolverá un poco de la vida que perdido este templo en ruinas³¹.

Ante la ruina del templo, Martinell propuso una intervención que se alineaba claramente dentro de los predicados de la denominada Escuela Restauradora de principios de siglo. Escuela que en Cataluña tendrá su paralelo en las enseñanzas de Josep Puig i Cadafalch y Josep Pijoan, y en el Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos, dirigido por Jeroni Martorell (no olvidemos que, precisa-

²⁹ Arxiu Històric de Tarragona, Actes de la Comissió de Monuments, C. 4/9 (1935-1963) fols. 2-2v y 24. Esta documentación ha sido publicada por Isabel COMPANYYS I FARRERONS y Núria MONTARDIT i BOFARULL: *Op. cit.*, págs. 26-27.

³⁰ Sobre noticias en torno a las diversas intervenciones realizadas en el monasterio, y sobre su historia misma, consultar: Francesc BERGADA Pvre.: *El Real Monasterio cisterciense de Santa María de Vallbona de las Monjas*, Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros, 13. Sociedad de Atracción de Forasteros. Barcelona, 1928; "Catalunya Romànica", vol. XXIV, El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell, *Enciclopèdia Catalana* SA. Barcelona, 1997; Josep LLADONOSA I PUJOL: *El Real Monasterio de Santa Maria de Vallbona: Octavo centenario de su fundación 1157-1957*, La Editora Leridana. Lleida, 1957 i El Monasterio de Santa Maria de Vallbona (Lérida), CSIC - IEI. Patronato de Estudios Locales José María Quadrado. Lleida, 1973; Isabel NAVASCUÉS; Carmen BELLO; Giner GONZÁLEZ: *Inventari de l'Arxiu del Monestir de Santa Maria de Vallbona*, Col. "Catàlegs-Inventaris d'Arxius Eclesiàstics de Catalunya", núm. 8. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1992; además de las diversas obras del erudito y especialista en Vallbona de les Monges Josep Joan PIQUER I JOVER, de entre las que cabe destacar: *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. Fundació d'Història i Art Roger de Belfort. Santes Creus, 1978.

³¹ Vid. Raquel-Ruth LACUESTA: *Op. cit.*, pág. 154.

mente éste era compañero y colaborador de Martinell en el proyecto de Amics de l'Art Vell). El respeto al monumento que propugnaba esta escuela fue observado por algunos de los arquitectos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional³², entre los que se contaba, sin lugar a dudas, Martinell.

Como si de una costumbre se tratara, la ejecución del proyecto se retrasó algún tiempo; así lo atestigua un acta de la Comisión Provincial de Monumentos que, con fecha de 1 de diciembre de 1944, manifiesta la urgencia de solicitar al Comisario de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional la restauración del monumento, y la decisión de la citada comisión de aprobar un proyecto de restauración³³.

V. Monasterio de Vallbona de les Monges

El cenobio femenino de Vallbona de les Monges, declarado monumento nacional en 1931, es el compendio de diversas campañas edilicias que tienen su inicio en época románica, estilo al que se adscriben sus construcciones más antiguas.

Las intervenciones a fin de conservar el conjunto tienen su inicio en 1912, cuando un grupo de personas altruistas emprendieron diversas campañas de restauración que se han prolongado, en diversas etapas y con diferentes patrocinadores, hasta la actualidad³⁴.

Según el propio Martinell, realizó una restauración del templo del monasterio de Vallbona de les Monges por encargo del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional³⁵. Este proyecto, a pesar de haber sido

tramitado y realizado, no se conserva en el Archivo Central de la Administración de Madrid con el resto de proyectos realizados por el citado servicio³⁶. Afortunadamente disponemos de una copia del mismo, fechada el 22 de julio de 1949, que se encuentra en el Arxiu Històric COAC³⁷. El proyecto de restauración comprende un certificado de daños y del valor de la reparación; una memoria, en la que se especifica la restauración que se proponía llevar a cabo; un pliego de condiciones facultativas; y, un presupuesto detallado, así como los planos correspondientes.

Las obras a realizar, de manera urgente, eran la habilitación de la iglesia para los actos litúrgicos; la reposición de vidrios en las dependencias del monasterio; y, el retejo de la cubierta de las dependencias del claustro.

Según el informe, el monasterio había sufrido muchos daños durante la contienda civil, se había destruido todo el mobiliario, altares, figuras de santos, el coro, el facistol, el órgano, las vidrieras de los tres ventanales contiguos al coro y otros del claustro, diversos retablos, cuadros, libros de coro miniados, etc. el templo había sido convertido en sala de espectáculos y, posteriormente albergó a tropas y refugiados.

Con la desaparición del retablo mayor, quedaron a la vista los ventanales, que Martinell restauró y dejó a la vista. El principal, gótico, lo cerró con vidrios y dibujos de tonos claros según las normas cistercienses. El altar había de ser de suma sencillez, tomando como ejemplo para sus columnas las que sustentan los sepulcros presbiteriales. También se consideró necesaria la construcción de un co-

³² Lo cierto de la afirmación de Martinell y de la tramitación del proyecto, lo testifica la notificación de recepción del mismo conservada en el Arxiu Històric COAC que, con fecha de 5 de septiembre de 1942, le remitió el Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, Francisco Iñiguez Almech. Arxiu Històric COAC CMB-251 / 166 D C/32 - 108 I C/20. Caixa 230.

³³ Arxiu Històric COAC CMB-251 / 166 D C/32 - 108 I C/20. Caixa 230.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ La relación profesional de Martinell con el cenobio leridano, se prolongó durante mucho tiempo, ya totalmente desligado del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Sobre este aspecto será interesante realizar, en el futuro, un estudio más amplio que ahora nos vemos imposibilitados de llevar a buen fin. El citado proyecto de la verja del coro se conserva en el Arxiu Històric COAC (ver nota 34).

³⁶ Martinell fue nombrado Arquitecto Capitular, por acuerdo del Capítulo el 2 de octubre de 1939, y su actividad como tal se prolongó bastantes años más que como arquitecto del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, probablemente hasta 1959, año en que son nombrados arquitectos capitulares Eugeni Pere Cendoya i Osoz, Amadeu Llompart i Vilalta y Manuel Puig Janer, además continuar siendo requerido su consejo profesional en numerosas ocasiones, en años posteriores. Se conserva mucha documentación a este respecto en el Arxiu Històric COAC y en el Arxiu de la Catedral de Barcelona. Sobre ella hablamos con más detalle en un estudio que se encuentra actualmente en proceso de elaboración.

³⁷ Archivo Central de la Administración: Fondo Documental de proyectos de restauración del Archivo Central del Ministerio de Cultura. Arquitecto: Cèsar Martinell. Signatura caja: 71057 y 71630. De ambos se conservan copias en l'Arxiu Històric COAC: CMB-81 / 165 C C/9.

ro para la comunidad, con veintitrés modestas sillas, sin ornamentación, teniendo sólo en cuenta las proporciones. También estaba previsto suprimir en una campaña posterior la galería alta que existía junto a la verja del coro, que se suprimía en la restauración, así como el traslado del órgano al centro o parte posterior del coro. Además se proyectaba reponer vidrios en ventanales, repicado de las paredes del transepto del Evangelio, y otros detalles menores³⁸.

Por otra parte, la actividad restauradora de Martinell en el monasterio no concluyó con esta intervención, conservamos entre otros documentos, un proyecto para verja del coro, fechado en enero de 1955, reja que hoy podemos contemplar en el templo del cenobio³⁹.

VI. La catedral de Barcelona

Los trabajos de Cèsar Martinell en la catedral de Barcelona se centran principalmente en dos aspectos. El primero de ellos en su calidad de Arquitecto Capítular de la catedral de Barcelona⁴⁰.

En el Archivo Central de la Administración se conservan dos proyectos de restauración de las vidrieras del cimborrio de la catedral barcelonesa, que fueron destruidas, junto con la mayoría de las restantes del templo, en el bombardeo de la ciudad llevado a cabo por la aviación italiana el 20 de julio de 1938.

En el primero de ellos, con fecha de 21 de febrero de 1941, se expone la necesidad de cerrar los ventanales del cimborrio urgentemente, ante la proximidad del invierno. Se in-

forma que en invierno de 1939 se habían cegado los mismos con tela parafinada ante la imposibilidad económica de emprender, por parte del cabildo catedralicio, una restauración completa. Para la solución artística, Martinell tenía en cuenta la altura a la que iban emplazadas (31 m. en la parte baja), la poca luz que tenía la catedral con los ventanales originales y la armonía con la catedral. Para ello proponía unas vidrieras con trazado simple de líneas, utilización de colores claros y como modelo, los ventanales del ábside. Colocaba una sola figura, como en los absidiales, y no seis como había en los originales, para permitir una mejor iluminación del interior. Añadía además Martinell que concebía la vidriería del cimborrio como una gran linterna que iluminaba y debía ser apreciada en su conjunto, teniendo más importancia el juego de luces y los matices de color que el simbolismo y ornamentación. En esta primera fase del proyecto se proponía la reposición de un ventanal por la cantidad total de 9.959,28 ptas.

Con fecha de abril de 1941, se presentaba una segunda demanda de reposición de cinco vidrieras del cimborrio. Siguiendo las mismas pautas que para la anterior vidriera, que representaba a San Olegario, se pretendía representar las figuras de Santa Eulalia, San Severo, San Paciano, San Pedro Nolasco y San Raimundo de Penyafort, santos todos ellos con una estrecha relación con la ciudad condal y su catedral. La totalidad de ellas, así como la mayoría de las restantes del templo fueron ejecutadas por la desaparecida Casa Oriach de Barcelona.

La intervención en el cimborrio culminó, bajo auspicios particulares, el año 1952 con motivo del Congreso Eucarístico, siguiendo las pautas marcadas por nuestro arquitecto en los proyectos que comentamos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los seis proyectos de Martinell, de los que se acabaron en su totalidad, el campanario de Lleida, la catedral de La Seu d'Urgell, el monasterio de Vallbona de les Monges y la iglesia de la Purísima Sangre de Alcover; parcialmente las vidrieras del cimborrio de la catedral de Barcelona; y no se llegó a realizar la propuesta

³⁸ Estas pautas responden a la pregunta planteada por algunos estudiosos acerca de la no utilización de los proyectos de las vidrieras originales de la Casa Rigalt i Granell. Vid. Joan BASSEGODA I NONELL: *Els treballs i les hores a la Catedral de Barcelona: un quart de segle d'estudis, projectes i obres (1969-1994)*. Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 1995, pág. 181. El autor del presente estudio aprovecha estas líneas para agradecer al Dr. Bassegoda la información recibida sobre los años en que Martinell desarrolló su labor profesional como Arquitecto Capítular y sus relaciones con el Cabildo.

³⁹ Ver nota 38.

⁴⁰ Sobre la restauración monumental en España durante la primera mitad del siglo XX, nos remitimos al estudio de Alfonso MUÑOZ COSME: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid, 1989. págs. 85 y ss., y a la amplia bibliografía en él citada.

del sepulcro de Don Ramón Folch de Cardona, en Bellpuig, mantienen todos ellos una línea de intervención homogénea.

En todos sus proyectos Martinell procuraba ser respetuoso al máximo con el monumento en el que había de intervenir. En ningún caso consideraba lícito emprender proyectos de finalización de obras, como el campanario de Lleida, que hubieran quedado inacabadas. Se preocupaba en extremo por que las partes restauradas se diferenciaban en todo momento de la original, pero sin desentonar del conjunto. Proponía realizarlas de manera que observándolas en su globalidad no resaltaran del resto, pero que una mirada más atenta o experta no tuviera problema para su identificación.

Su obra de intervención en el patrimonio, no sólo en los años de post-guerra si no también en sus obras posteriores, se enmarca dentro de una continuidad de acción de lo que a principios de siglo se denominó como Escuela Conservadora. Ésta, que contaba entre sus adeptos con personajes tan relevantes como Leopoldo Torres Balbás, Jeroni Martorell, el

Marqués de Valle Inclán, Velázquez Bosco, o Gómez Moreno, por citar sólo algunos de los más conocidos, vio truncada labor con la guerra y la posterior creación de la Dirección General de Regiones Devastadas que impondrá unos nuevos criterios, más acordes con la nueva ideología política. Martinell, como algún otro de los arquitectos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, se mantuvo dentro de los criterios conservacionistas. Criterios que no sólo podemos observar en sus proyectos como arquitecto del citado servicio, si no también en los que realizó para la asociación Amics de l'Art Vell antes de la guerra, los que llevó a cargo en Cataluña durante los años cuarenta y cincuenta, y los que realizó en Andorra en la década de los 60.

Un estudio más en profundidad del global de intervenciones y proyectos, nos permitirá obtener una más amplia y completa visión del conjunto de la obra restauradora de Martinell, y aportará sin duda nuevos e interesantes datos sobre la conservación del patrimonio en Cataluña y en el resto de España.

Historia y orígenes del tesoro de la Seo Nueva de Lleida: aportaciones para el estudio de su patrimonio artístico

JOSEFINA PLANAS
FRANCESC FITÉ
Universitat de Lleida

El título que hemos escogido para esta comunicación responde básicamente al hecho de que todavía hoy en día en Lleida, al igual que en cualquier otra catedral, existe la sala del tesoro. El tesoro, configurado desde la época medieval, no ha dejado de perpetuarse en el tiempo como referente histórico y a su vez elemento de prestigio que ha servido para señalar a través de los objetos y de su memoria histórica, la categoría de los fundadores, benefactores o las efemérides protagonizadas por la propia iglesia.

El tesoro de una catedral o iglesia importante medieval lo constituían principalmente los objetos litúrgicos, los libros y las reliquias¹. Las reliquias solían ser uno de los componentes más importantes, uno de los objetos más preciados, convirtiéndose en la "memoria espiritual" de la iglesia², característica que nos queda

desdibujada en la actualidad dada la desaparición material y simbólica de este tipo de objeto devocional. Por tanto, un esfuerzo de contextualización nos impide abordar los análisis artísticos desde una perspectiva estrictamente museística y catalográfica alejada de la realidad histórica. En el tesoro, seguían en orden de importancia los libros, primordialmente litúrgicos, a los que se podían añadir otras tipologías como los cartularios. En esta línea, remarcamos la presencia en el Archivo Capitular de Lleida del *Llibre de la Pretiosa* (ms. 1542) que contiene la recopilación de todos los aniversarios y fundaciones piadosas de la Seu Vella.

Un hecho importante en la configuración de este patrimonio, fue la desafectación de la catedral medieval a causa de la ocupación de las tropas de Felipe V, acaecida el día 12 de Octubre de 1707, cerrándose al culto y convirtiéndose en cuartel militar durante más de cincuenta años, abandonando a expensas de los soldados los objetos litúrgicos que contenía, hasta que se tomó la resolución de construir una *ex novo*³ en la antigua plaza del Almudín frente al antiguo hospital de Santa Ma-

¹ Para el estudio del tesoro eclesiástico durante la época medieval, vide: Eric PALAZZO: *Le livre dans les trésors du Moyen Age*, "Annales, Histoire, Sciences Sociales", n.º 52-1 (1997), pp. 93-118.

² Lleida tuvo desde antiguo un número importante de reliquias, de entre las que destaca el Sant Drap. La relación de las conservadas a principios del siglo XVI queda reflejado en un Libro de Visitas redactado bajo el obispado de Jaume Conchillos. FRANCISCO ABAD LARROY: *El culto divino de la Seo Antigua de Lérida*, "Ilerda", XL (1979), pp. 18-21. Reliquias que eran exhibidas en tiempo de Cuaresma. FRANCESC FITÉ LLEVOT: *Ordenacions sobre la il·luminació de la Seu de l'època del bisbe Conchillos*, "Miscel·lània homenatge a Josep Lladonosa", Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida 1992, pp. 440-441.

³ P. PIFERRER, F. J. PARCERISA: *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes etc.*, vol. I, Imprenta de Joaquín Verdagué, Barcelona 1839, pp. 323-324, nota 142. Frederic VILA I TORNOS: *Desfeta i recuperació de la Seu Vella*, "Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida", La Paeria, Ajuntament de Lleida 1991, pp. 357-360.

ría. La catedral o Seo Nueva erigida de acuerdo con las pautas proyectadas por Pedro Martín Zermeno fue consagrada el día 28 de Mayo de 1781. Las circunstancias especiales que envuelven el declive de la catedral medieval y el alzado de la nueva construcción determinan la singularidad de las colecciones catedralicias, puesto que la sustitución de la antigua construcción por la borbónica se realizó en un momento donde las nuevas corrientes estéticas neo-clásicas y antimedievales de la Ilustración determinaron una decisión drástica que supuso la eliminación consciente de cualquier vestigio anterior, abasteciendo a la nueva fábrica con mobiliario y objetos litúrgicos prácticamente nuevos⁴. Un testimonio reciente y excepcional de la presencia de vestigios escultóricos procedentes de obra medieval, es la denominada Virgen del Blau realizada por Jordi Safont y Bertrán de la Borda con el objetivo de presidir la portada de los Apóstoles.

Merced a la documentación, prácticamente inédita, custodiada en el Archivo Capitular referente al patrimonio artístico que atesoró la nueva catedral, podemos tratar de reconstruir las piezas que lo integraban, después de las fuertes acometidas sufridas por el monumento, durante la guerra de la Independencia (1808-1811) y los años de la guerra civil española (1936-1939).

Hacia el último cuarto del siglo XVIII, finalizada la fábrica del nuevo edificio, se iniciaba la construcción del coro y retablos, tarea iniciada en 1774 que se prolongó hasta 1787⁵. El retablo mayor, finalizado en 1782 se quemó ese mismo año, por lo que se tuvo que proyectar uno nuevo que no llegó a materializarse debido al estallido de la llamada guerra del francés⁶. Posteriormente, fue sustituido por un proyecto me-

nos ambicioso y menos envergadura⁷. El proyecto original estaba presidido por varias tallas plateadas, entre las que destacan las de la Asunción, titular del templo y la de San Anastasio⁸.

Se asiste a la adquisición de nuevos elementos litúrgicos y otros para el embellecimiento del templo, como ocurrió con cinco pinturas adquiridas por el canónigo Salas en Madrid en 1791, en la venta de los bienes en almoneda del infante Gabriel, sobre las que incidiremos más adelante. Otra incorporación relevante fue la de dieciséis tapices procedentes de la antigua Seo, depositados en el Museo Capitular.

Entre los nuevos objetos litúrgicos, destacamos los encargos efectuados a la platería española más prestigiosa de fines del siglo XVIII: se trata de la perteneciente al platero Martínez de Madrid, fundada por Antonio Martínez en 1778⁹. El encargo comprendía seis cetros de plata y una custodia que junto con otras piezas desaparecieron durante la guerra de la Independencia¹⁰. Actualmente, el único testimonio conservado anterior a este período es un pie posiblemente de ostensorio (n.º inv. 7012) de plata sobredorada elaborado en Barcelona en el siglo XVI¹¹, siguiendo estilemas tardogóticos.

Como ya hemos indicado en varias ocasiones la guerra de la Independencia supuso una nueva desgracia para el patrimonio artístico llerdense, entre otras cosas, cuando las tropas napoleónicas expoliaron buena parte de la orfebrería, dejando al templo desprovisto de vasos para las ceremonias, defecto que se intentó paliar enviando otros desde el monasterio

Estampa de Joseph Sol Torrens, Lleyda 1880, p. 238. El 27 de Enero de 1786 consta el envío a Madrid del nuevo proyecto de retablo mayor, diseñado en Barcelona, con el objetivo de ser aprobado por la Academia de San Fernando resultando denegado. Apéndice Documental, documento número 5.

⁴ Cèsar MARTINELL: *Op. cit.*, pp. 192-198.

⁵ Apéndice documental, documentos núm. 9 y 11.

⁶ John FLEMING y Hugh HONOUR: *Diccionario de las artes decorativas*, Alianza Editorial, Madrid 1987 (1977), p. 52. ref. L. PÉREZ BUENO "Archivo Español de Arte", 44 (1941), pp. 225-234.

⁷ Por los mismos motivos tampoco se conserva la caja de oro adquirida por Antonio Melero en Madrid, a instancias del capítulo, el día 12 de Septiembre de 1796.

⁸ Información extraída de la ficha de catálogo elaborada por Jaume Barrachina. Nos referimos concretamente al proceso de catalogación que actualmente se está llevando a cabo con los objetos artísticos conservados en los diversos fondos que integran la Seu Nova de Lleida, siendo los coordinadores de esta obra J. Planas y F. Fité.

¹ Cèsar MARTINELL: *La Seu Nova de Lleyda*, De. Castells, Valls 1926. Frederic VILA I TORNOS: *La catedral de Lleida*, Editorial Pagès, Lleida 1991. A finales del siglo XV se había creado la sacristía lugar donde se custodiaban buena parte de los objetos litúrgicos que hubo que restituir a lo largo del siglo XVI, como ocurrió con la custodia obra de Ferrer Guerau orfebre barcelonés, realizada en 1515 de la que se supone fue destruida durante la Guerra de la Independencia. Carme AIXALÀ I FÀBREGAS: *Ferrer Guerau i la custòdia de la Seu Vella de Lleida (1505-1513)*, "Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida", pp. 265-271.

² Cèsar MARTINELL: *Op. cit.*, pp. 21-39. Frederic VILA, *Op. cit.*, pp. 55-76.

³ LUIS ROCA Y FLOREJACHS: *Lleyda la nova catedral en Album històric, pintoresch y monumental de Lleyda y sa província*, tomo I,

de Vallbona de les Monges, a instancias del Gobernador General de Lleida. Pasado el paréntesis de la guerra, los canónigos se vieron obligados a adquirir nuevas piezas para su iglesia, muchas de las cuales volvieron a desaparecer durante la última confrontación bélica española. La ausencia de ejemplos del siglo XVIII numéricamente relevantes, dificulta hoy en día la reconstrucción de una colección coherente que permita la redacción de un apartado monográfico dedicado a estos ejemplares. Capítulo aparte lo constituyen las piezas procedentes de la antigua catedral de San Vicente de Roda, incorporadas al tesoro ilerdense a raíz de una disposición real de 1864.

A pesar de todo, destacan los encargos dirigidos al platero barcelonés Joan Angeli i Trias¹² efectuadas a través de su procurador José Pedro Bermúdez: del conjunto de obras se conservan una bandeja (n.º inv. 7029.01) y una cruz procesional del mismo orfebre, aún cuando no tenemos constancia documental precisa del encargo que se debería efectuar aproximadamente hacia 1816¹³. Curiosamente, no se ha dado a conocer otra pieza atribuida a este artífice que tenía su taller instalado en la barcelonesa calle de Argenteria, y únicamente se ha efectuado una aproximación estilística con una cruz conservada en la madrileña parroquia de Anchuelo.

Otra pieza digna de mención es un cáliz de plata sobredorada (n.º inv. 7015) datado a principios del siglo XIX que lleva una marca de punchón en el extremo exterior del pie: un ciervo corriendo hacia la derecha, marca que se da a conocer ahora por vez primera y que se corresponde con las armas de la ciudad de Cervera, modificando la muesca nominal arraigada desde la época medieval por la heráldica, del mismo modo que se había hecho en Lleida, Calatayud y más tardíamente en Barcelona¹⁴. En este mismo sentido resulta sin-

gular una bandeja (n.º inv. 7006) con dos conjuntos de marcas pertenecientes a Toledo. Las primeras efectuadas entre 1730-1739 y las segundas donde aparecen las de la misma ciudad utilizadas en 1782 y la personal del marqués Manuel Lara que ocupó el oficio hasta 1784. La brevedad de su actuación hace que su punchón aparezca ocasionalmente. Además aparece un segundo remarcado en Madrid durante el año 1817. El hecho de que sean minoritarios los ejemplos de platería civil conservados anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII y escasísimos los fabricados en Toledo durante la primera mitad del siglo XVIII reviste de interés a este objeto¹⁵.

Al amparo de una disposición episcopal de 1867 el capítulo, con el ánimo de compensar la precaria situación de objetos litúrgicos, expropió la antigua urna del monumento de Jueves Santo, encargando al taller barcelonés de hijos de Francesc de Asís Carreras la creación de una custodia procesional que fue finalizada en Julio del mismo año, obra que sigue estilísticamente, el neogoticismo ecléctico imperante en la época¹⁶.

La inclusión de los inventarios al final del texto tiene como objetivo primordial ayudar a recomponer hipotéticamente el tesoro catedralicio e intentar perfilar en un futuro el conocimiento de las piezas conservadas: para las fechadas entre los siglos XVI y XVIII aportamos los inventarios de 1787, 1795 y 1809, a las puertas del gran expolio francés. Para los objetos del siglo XIX, los inventarios de los años 1833 y 1919¹⁷ y por lo que respecta a los procedentes de Roda de Isábena los inventarios fueron ya publicados en 1994¹⁸.

EL ARCHIVO CAPITULAR: PROCESO DE FORMACIÓN Y CONTENIDOS

Por lo que respecta a las colecciones pro-

¹² La documentación relativa a este orfebre fue recogida en las fichas del catálogo antes mencionado, correspondientes a una cruz procesional (n.º inv.) y un bandeja (n.º inv. 7029.01) firmadas por Juan Manuel CRUZ VALDOVINOS.

¹³ Entre otros encargos constatamos una Vera Cruz pequeña con un pie móvil usada para las bendiciones y una custodia que se entregó por parte del taller barcelonés el 11 de Junio de 1817. Vide Apéndice documental, documento número 1.

¹⁴ La singularidad del contraste ha sido señalada por Juan Manuel CRUZ VALDOVINOS en la ficha redactada para este cáliz (n.º inv. 7105).

¹⁵ Todos los datos documentales provienen de la ficha de catálogo alusiva a la bandeja (n.º inv. 7006) elaborada por Juan Manuel CRUZ VALDOVINOS.

¹⁶ Frederic VILA I TORNOS: *Custòdia i suport exempt de vericle*, "Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana", Generalitat de Catalunya 1989, p. 582 n.º 492.

¹⁷ Apéndice Documental, documentos núm. 8-13.

¹⁸ FRANCISCO CASTILLÓN CORTADA: *Catálogo del archivo de la catedral de Lleida. Fondos de Roda de Isábena*, "Aragonia Sacra" n.º IX (1994), pp. 187-192.

pías de la Seo Nueva, debemos destacar el fondo librario del Archivo Capitular, formado mayoritariamente por manuscritos y libros impresos procedentes de la antigua catedral, en menor grado de la colegiata de Roda de Isábena, y muy puntualmente del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges. Quizás, cabe recordar a título meramente testimonial, la existencia de un importante archivo de Música que fue devorado por el fuego durante la guerra civil.

En el proceso de formación del Archivo Capitular de Lleida confluyen una serie de factores históricos que condicionan sin duda su perfil documental y artístico. Por una parte, existen los manuscritos iluminados procedentes de la Seo medieval, que fueron trasladados provisionalmente desde la catedral medieval a la iglesia de Sant Llorenç cuando la primera fue convertida en cuartel durante la Guerra de Sucesión, para ser depositados en las dependencias actuales a partir de la consagración de la catedral borbónica. Más adelante, cuando el archivo se había enriquecido con otras aportaciones, el trastorno de la guerra civil obligó a esconder precipitadamente los fondos en los bajos del Institut d'Estudis Ilerdencs, pero debido a la precariedad del emplazamiento se tuvieron que trasladar a la ermita de Butsénit, enclave frágil debido al inesperado avance del frente lo que motivó su traslado a Zaragoza hasta el final de la contienda. Una vez finalizada la guerra y mientras se acondicionaba la catedral, los pergaminos y códices fueron depositados en el antiguo palacio episcopal hasta 1955, fecha en la que se reincorporaron definitivamente a las dependencias actuales¹⁹.

En 1851 como consecuencia de la firma del Concordato entre la Santa Sede y el estado español fue suprimida la sede de Roda de Isábena. Debido a la categoría de concatedral que compartía con la ilerdense se aceptó el día 25 de Marzo de 1864, por parte del Ministerio de Gracia y Justicia la declaración de S.M. la Reina María Cristina, agregar el archivo de Roda a la iglesia catedral de Lleida, incluyendo en-

tre otros, los manuscritos ilustrados conservados en la actualidad, sobre los detendremos a continuación. El mismo año el padre Villanueva publicó los volúmenes n.ºs XV y XVI de la obra *Viage literario a las Iglesias de España*, dedicados a Roda y a Lleida, ofreciendo datos relativos al estado de conservación del archivo catedralicio y de algunos códices de Roda de Isábena que llamaron especialmente su atención.

Del conjunto de manuscritos miniados del Archivo Capitular de Lleida remarcamos la presencia de la denominada erróneamente Biblia de Lleida, iluminada profusamente como mínimo por cuatro miniaturistas en un *scriptorium* probablemente aragonés, próximo a La Rioja. La Biblia gigantesca ingresó a fines del siglo XIX como legado testamentario del arcediano Vicente Higuera, debiéndola recoger el capítulo en Calatayud²⁰. Otra obra que tampoco parece ser que fuera iluminada en Lleida, es un fragmento inédito de Biblia de clara factura italiana que podría ser obra de un miniaturista inmerso dentro de las primeras oleadas de italianismo que en torno al segundo cuarto del siglo XIV se dejaron sentir en Catalunya y en la propia ciudad de Lleida.

El Breviario (ms. 12) se halla estrechamente vinculado con la catedral medieval: obedece al encargo en 1451 de Arnau Porta presbítero beneficiado de la catedral de Lleida y fue caligrafiado por Pere Guixard, según se desprende de la lectura del explícit. El códice, posible encargo de uso personal por parte del beneficiado, se decora con una serie de iniciales polícromas que jerarquizan las principales divisiones del texto, destacando por su carácter de frontispicio la que inaugura el Propio del Tiempo (fol. 9)²¹. El contenido del Breviario fue contrastado con otro ejemplar impreso

²⁰ Joaquín YARZA LUACES: *Acotacions iconogràfiques a la Bíblia de Lleida*, "Quaderns d'Estudis Medievals" n.º 23-24 (1988), pp. 66-81. Del mismo autor: *La Bíblia de Lérida manuscrito de procedencia aragonesa, muestra del internacionalismo románico*, "Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés", Benasque 1985, pp. 357-374.

²¹ La descripción por parte del padre José de la Canal del archivo de Lleida sirve para testimoniar la presencia del Breviario como mínimo desde la publicación de su obra. José de la Canal: *España Sagrada*, tomo XLVI, Tratado LXXXIV "De las Santas Iglesias de Lérida, Roda y Barbastro en su estado antiguo", Imprenta de los herederos de D. José del Collado, Madrid 1836, p. X.

¹⁹ Estos datos han sido extraídos del texto mecanografiado redactado por Francisco CASTILLON CORTADA: *Catálogo del Archivo Capitular de la catedral de Lleida*, Lleida s.d., p. 4.

en Lleida en 1479 por Enric Botel, actualmente conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (n.º 582), procedente de la biblioteca de los Carmelitas Descalzos de la misma ciudad.

Otro manuscrito que de partida puede asociarse con la Seo "Vella" es el *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida* (ms. 3) iluminado profusamente hacia el segundo y tercer cuarto del siglo XIV. Su carácter misceláneo facilita la intervención de dos campañas ilustrativas, la primera de las cuales nos pondría en contacto con el artista que decoró las *Constitutiones Capituli Sedis Ylerdensis* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 371). Esta reflexión puede hacerse extensiva al origen común de ambos manuscritos: plausiblemente el capítulo ilerdense quien, conjuntamente con el gobierno municipal o Paeria darían soporte a las instituciones de enseñanza bajo-medievales en Lleida.

Procedente de la antigua colegiata de Roda es el *Sacramentari, ritual i Pontifical de Roda* (ms. Roda 16) (c. 1000), uno de los ejemplares que ha llamado más la atención de los estudiosos por su contenido textual. Su presencia en Roda queda atestiguada por la descripción de Abad y Lasiera en el volumen XLVII de la *España Sagrada* y un año más tarde por el padre Villanueva cuando describe la biblioteca monástica del cenobio aragonés, en unas fechas previas a su traslado definitivo²². La única miniatura que lo ilustra encabeza el Canon de la Misa y está formada por una representación sintética de la Crucifixión conectando con ejemplares pre-románicos del siglo X²³. Del mismo escritorio, pero con una factura artística menos interesante, es el denominado *Breviario de Roda* (Salterio, himnos y oficio rimado de San Ramón, Roda ms. 11) de finales del siglo XII²⁴.

Mucho más sugerente por el amplio campo

de posibilidades que se abren en base a su estilo, es el Breviario (ms. 12 Roda) iluminado durante el segundo cuarto del siglo XIV, el cual a pesar del deplorable estado de conservación, se adscribe formalmente a un grupo de obras y miniaturistas vinculados directamente con Gastón de Montcada i Pinós, obispo de Huesca (1324-1328) y de Girona (1328-1334), de origen leridano, miembro de la poderosa dinastía de los Montcada y hermano de la reina Elisenda, esposa de Jaime II²⁵.

Finalmente, para acabar el apartado dedicado al libro miniado, cabe destacar la presencia de 4 cantorales totalmente inéditos desde el punto de vista artístico, procedentes, en su mayoría de la propia catedral y puntualmente del monasterio femenino de Vallbona de les Monges. Hacemos mención especial de un Antifonario (ms. C. 3) realizado a finales del siglo XV, decorado con dos ilustraciones, de las que la correspondiente al folio 1, muestra en el margen inferior una representación de la Virgen coronada sosteniendo al Niño flanqueada por dos ángeles, emblema que interpretamos como símbolo del capítulo de la Seo²⁶ y otra situada en el folio 43 en el campo de la letra capital "P" acogiendo el tema de la Adoración de Jesús, derivado de las visiones de Santa Brígida de Vadstena. Paralelamente a los avatares que acompañaron la construcción de la Seo dieciochesca, este libro de coro fue readaptado a los nuevos tiempos en 1793.

El mismo miniaturista interviene en la única representación que decora el *Liber Missarum* (ms. C. 25) encabezando la Antífona del Introito de la misa de Resurrección (fol. V (1)). Fuera del ámbito estrictamente medieval, destacamos la segunda parte de un Misal Dominical (ms. C. 1) costado por Estefanía de Piquer, abadesa del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges (1563-1576), finalizado el 11 de Diciembre de 1563, según detalla el incipit del manuscrito y el escudo de armas ubicado en el

²² Jaime VILLANUEVA: *Op. cit.*, vol. XV, Madrid 1851, pp. 175-177. M. ABAD Y LASIERRA *España Sagrada*, vol. XLVII, Madrid 1850, pp. 327-331. En relación a este manuscrito y a otros citados más adelante procedentes de la antigua catedral de San Vicente de Roda, vide: Rudolf BEER: *Handschriftenschatze Spaniens*, Viena 1894, p. 416.

²³ Josefina PLANAS: *Sacramentari, ritual i pontifical de Roda* (ACL, Roda núm. 16), "Catalunya Romànica", vol. XVI La Ribagorça, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1996, pp. 442-443.

²⁴ Josefina PLANAS: *Saltiri, himnes i ofici rimat de Sant Ramon (Breviari de Roda)*, ACL Roda, ms. n.º 11), "Catalunya Romànica" vol. XVI, pp. 441-442.

²⁵ Josefina PLANAS: *Un testimoni miniat de la producció librària lleidatana durant el segon quart del segle XIV*, "Amics de l'Art Romànic del Bages" n.º 100 (1995), pp. 517-525.

²⁶ Esta representación también se halla en las *Constitutiones Capituli Sedis Ylerdensis* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 371, fol. 1) y en el *Llibre del Usatges i Constitucions de Lleida* (ms. 3, fol. 154) antes citado.

margen inferior del primer folio, inmerso en una orla marginal articulada en base a elementos geométricos de regusto mudéjar.

Otro capítulo interesante es el correspondiente al libro impreso que en la ciudad de Lleida fue inaugurado por el ya citado grabador alemán Enric Botel con obras como el incunable custodiado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona (n.º 582) posible encargo de Manuel de Montsuar, decano del capítulo de Lleida a este impresor instalado en Zaragoza. Ciñéndonos al ámbito estricto del archivo, resaltamos la presencia del Misal del obispo Conchillos surgido del taller cesaraugustano de Jorge Coci en 1524²⁷. El cual siguiendo tendencias inerciales arraigadas en el libro miniado, enfatiza escenas como la que actúa de frontispicio perteneciente a la primera dominia de Adviento, o el Calvario, preludio del Canon de la Misa (fol. 174)²⁸.

Una obra singular desconocida por los investigadores, es un deteriorado pero excelente *Liber Chronicarum* o Crónica de Nuremberg que acoge una historia del mundo desde el momento de la creación, acompañada por un amplio repertorio de representaciones impresas que por sus características recuerdan a la misma obra conservada en el Archivo Capitular de Huesca procedente del monasterio de Santa Engracia en Zaragoza²⁹. Más allá del espíritu tardogótico, destacamos un Misal inspirado puntualmente en un grabado de Guido Reni (c. 1714) y un Pontifical romano impreso en Roma en 1726.

LOS TAPICES DE LA CATEDRAL Y SUS PROMOTORES

La colección de tapices de la catedral de

Lleida asciende a un total de quince ejemplares divididos en cuatro series figurativas, agrupadas alrededor de temas mitológicos inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, Vicios y Virtudes, la Historia bíblica de David y Betsabé y finalmente, escenas veterotestamentarias de Abraham. Fueron tejidos en los talleres flamencos de Bruselas y Enghien.

Tradicionalmente, se había afirmado que los tapices se habían integrado en el tesoro catedralicio a partir de la adquisición en subasta pública de los bienes del infante Gabriel, hijo de Carlos III, pero con motivo de la celebración de una exposición monográfica en 1992³⁰, Carmen Berlabé examinó los Libros de Visita y los inventarios del Archivo Capitular, constatando que su presencia se tenía que situar cronológicamente a mediados del siglo XVI: la serie de David y Betsabé ingresó como donación del obispo Ferran de Loaces entre 1549 y 1553, ya que en 1549 sus tapices llegaron procedentes de Barcelona y en 1553 él fue nombrado obispo de Tortosa.

Con posterioridad a la fecha de celebración de la citada exposición, una consulta efectuada a las Actas del Archivo Capitular de Lleida y al Archivo Histórico de Protocolos del Colegio de Notarios de Zaragoza permitió dilucidar que la serie de las *Metamorfosis* y de los Vicios y Virtudes se integraron en 1537 al patrimonio catedralicio gracias a la munificencia del obispo Jaume Conchillos³¹. En contrapartida, la serie de Abraham se incorporaría más tardíamente, a partir del último cuarto del siglo XVI, fecha aproximada de su ejecución en los talleres de Philippe van der Cammen en la ciudad de Enghien. El investigador Guy Delmarcel considera que la presencia de estas piezas sería consecuencia de la estancia de las tropas españolas en Amberes en 1576, pero no se descarta la posibilidad de considerar que pudo ser una adquisición del Capítulo o bien legadas por un prelado u otro personaje.

Quizás del conjunto de tapices la serie de

²⁷ Las peripecias del códice ponen de manifiesto los estragos causados por la guerra civil en la sede ilerdense: desde el Museo Morera –en 1938– fue trasladado a la iglesia del Carmen en Zaragoza, siendo definitivamente devuelto en 1940 al Archivo Capitular. “Revista Esperanza” 196. Información extraída de: Esther BALASCH I PIJOAN: *El Misal del obispo Jaime Conchillos*, “IX Congreso Español CEHA. El arte español en épocas de transición”, León 1992, tomo I, p. 270, nota 4.

²⁸ Esther BALASCH I PIJOAN: *Ibidem*, pp. 261-274. De la misma autora: *El misal del bisbe Jaime Conchillos*, “Miscel·lània del segle XVI. Institut d’Estudis Ilerdencs”, Lleida 1992.

²⁹ Existe otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Joaquín YARZA: *Liber Chronicarum*, “Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval”, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Huesca 1993, pp. 454.

³⁰ Carme BERLABÉ: *La col·lecció de Tapissos de la Seu Vella de Lleida*, “Tapissos de la Seu Vella”, 13 de Març-19 d’Abril 1992, Fundació “La Caixa”, Lleida 1992, pp. 15-23.

³¹ Carme BERLABÉ y Francesc FITÉ: *El obispo Conchillos y los tapices de la serie mitológica de la Seo de Lleida: un ejemplo de arte de transición*, “Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte”, vol. I, p. 249.

las Metamorfosis sea la más interesante. Iconográficamente se inspira en el poema redactado por el escritor romano Ovidio que gozó de una amplia difusión a lo largo de la época medieval, llegando a componer series nuevas del tipo *Ovide moralisé*. La aplicación del principio de disyunción enunciado por Erwin Panofsky nos permite observar la conjunción de temas clásicos con formas tardogóticas materializadas en escenas de un refinamiento cortesano de clara raigambre medieval, manifiesto en un tratamiento escultórico de los volúmenes y una intensidad cromática de valores lumínicos que confieren valores ópticos a los tejidos.

La serie de los Vicios y Virtudes está formada por el tapiz del hijo pródigo dividido en dos partes, fechado con anterioridad a 1514³². La perteneciente a David y Betsabé, inspirada en el segundo libro de Samuel, consta actualmente de cinco tapices, aunque en origen eran seis los que cubrían los muros de la capilla mayor de la Seo medieval. La serie de Abraham está compuesta por cinco ejemplares alusivos a temas del Génesis, elaborados en Enghien como corrobora el escudo tejido en la orla de las piezas, junto con el monograma "PVC" del tejedor Philippe van der Cammen, en una fecha próxima al último cuarto del siglo XVI.

La espectacular colección de tapices creada progresivamente con el objetivo de enriquecer el tesoro catedralicio, depositada finalmente en las dependencias de la Seo de nueva construcción, es por sus características uno de los conjuntos más relevantes de Catalunya.

EL PRÍNCIPE GABRIEL Y EL OBJETO ARTÍSTICO

Por su casuística, una de las colecciones más singulares es la procedente del infante Gabriel (+1788) hijo de Carlos III, adquirida en Madrid, según puede corroborarse a través de un documento suscrito por el canónigo ildense Josep de Salas y Falces, el 24 de Septiembre de 1791³³. La redacción de la epístola, bastante explícita, nos informa de la partida de un mozo del carre-

tero barcelonés Pablo Sol con dos cajones, uno grande y otro más pequeño que albergaban las pinturas adquiridas en subasta pública a raíz de la defunción del hijo de Carlos III: se trata de un total de cinco pinturas de las que identificamos a Cristo crucificado (n.º inv.), la Agonía de Cristo en el Huerto (n.º inv. 6995) atribuida a Antonio Rafael Mengs –tasada en siete mil doscientos reales de vellón–, la denominada textualmente *cabeza de Ecce-Homo* (n.º inv. 6998) que en realidad se trata de la cabeza de un Cristo crucificado³⁴ realizado en un tapiz urdido en lino, trama de lana y toques de seda, copia de un original de Guido Reni que le fue regalo del Papa Clemente XIV por mediación del embajador Azara a Gabriel de Borbón, una pintura de la Virgen, el Niño y San Juan copia de un original de Rafael y un cuadro de la Virgen y el Niño obra de Martínez, pintor de cámara (n.º inv. 6996) conocido popularmente "Virgen de la Faja".

Mediante el testimonio de Lluís Roca i Florejachs nos está permitido en la actualidad reconstruir la localización original de las obras citadas en el interior de la construcción borbónica. Así por ejemplo, nos dice que la pintura de Cristo fijado a la cruz por cuatro clavos que él asocia a las corrientes flamenquistas de Van Dyck, pende de uno de los muros del Baptisterio por encima del confesionario del canónigo penitenciario³⁵.

El resto de obras se localizaban a la entrada de la sacristía y del archivo, según detalla en su relato:

Voltan aquella ben disposas calaxeras y armaris pera l' deso d' ornaments y de jocalias. Ocupa l' centro un lavatori trevallat amb màrbres y jaspes diferents, ab quatre ocas ó grifos pel servey del aygua, posats entre vuit columnas que sostenen una cupuleta y formen airós templet á una bona escultura del án-

³² Ximo COMPANYS, Frederic VILA: *Cap d'un Crist Crucificat*, "Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana", p. 524 n.º 435.

³³ Luis ROCA I FLOREJACHS: *Op. cit.*, p. 240. Añade que en el testero de este ámbito y en el interior de un gran marco dorado se hallaba una pintura –según su criterio de calidad– dedicada al Bautismo de Cristo, actualmente desaparecida. Martinell, por su parte, considera que la pintura era anterior a la construcción de la Seo. Cèsar MARTINELL: *Op. cit.*, p. 228.

³⁴ Se trata de un lavabo monumental para la sacristía conocido como la fuente de las "oquetes" que a pesar de haberse concretado con el escultor Salvador Gurri, autor del diseño seleccionado en 1789, no se finalizó e instaló hasta 1801, después de fuertes reclamaciones por parte del capítulo, de la que es especialmente significativa la del año 1796. Cèsar MARTINELL: *Op. cit.*, pp. 235-238.

³² Ese mismo año fué dnado al capítulo ildense por el decano Francisco Soler. Carme BERLABE y Francesc FITE: *Ibidem*, p. 249.

³³ Cajón 47, documento 381. Apéndice documental, documento núm. 7.

gel de la piscina...³⁶. Contenen ademes la entrada y l'interior cuadros admirables... la Agonia de Jesús, obra genuina de Mengs; Maria ab l'infant dormit, copia d'altra del Palau Real treta sobre caoba pe' pintor de Cámara Martínez; la Sagrada Familia, obra especial de borra de panyo feta à vista d'un exemplar de Rafael d'Urbino, existent en lo Real Museo de Madrit, y una testa de Ecce Homo, que s'creu original de Guido Reni³⁷.

Dentro del grupo de ejemplares procedentes del Palacio Real de Madrid se debe incluir, aún cuando no sea citado en esta carta, una imagen del crucificado en marfil de origen franco-flamenco (n.º inv. 7038) conservada igualmente en el tesoro catedralicio ilderdense.

El objetivo de estas adquisiciones responde al deseo por parte del capítulo de dotar al nuevo edificio con objetos que a guisa de complementos consiguieran ennoblecer el interior de la construcción neoclásica. Paradójicamente, las obras encargadas de revestir el edificio clasicista de Carlos III fueron precisamente las de su hijo predilecto fallecido en 1788 en el monasterio de El Escorial a causa de una epidemia de viruela y vendidas precipitadamente por sus herederos con el fin de hacer frente a la elevada deuda que tenía contraída el príncipe cuando le sobrevino la muerte a los treinta y seis años de edad, y hacía tan solo cuatro que se había casado con la infanta Mariana Victoria de Portugal³⁸. Gabriel de Borbón y Sajonia había nacido en Portici, cerca de Nápoles, y se había educado entre un grupo variado y selecto de intelectuales, músicos, artistas y científicos. Una vez trasladada la corte a Madrid tuvo como maestros de música a Felipe Sabatini, José de Nebra o el músico pisano Cayetano Brunetti³⁹. Se sabe que se ejercitaba con la práctica del dibujo y la pintu-

ra y que además tradujo a Salustio, cualidades que han permitido afirmar su intervención directa en la pintura de la Virgen con el Niño y San Juan. Con todo, su curiosidad no se ceñía simplemente a las manifestaciones culturales, ya que también se decantó por lo que podríamos denominar ciencias experimentales⁴⁰.

ORNAMENTOS LITÚRGICOS

Cuando analizamos el conjunto de indumentaria litúrgica conservada en el Museo Capitular, nos hallamos ante una serie de inconvenientes algunos de los cuales son similares a los descritos para el apartado correspondiente a orfebrería⁴¹: en primer lugar la falta de testimonios procedentes de la Seo medieval⁴², en segundo la ausencia de estudios monográficos y finalmente, el elevado número de ornamentos conservados del siglo pasado y el desigual interés artístico que muestran en su totalidad.

Procedentes de la Seo medieval y fechados en el siglo XVII sólo existen una casulla (n.º inv. 8278) y un conjunto formado por dalmática, estola y bolsa de corporales (n.º inv. 8261). Siguiendo el hilo cronológico llegamos al siglo siguiente y al momento en el que la fabricación de ornamentos para la sede ilderdense fue significativa, a pesar que actualmente se conserven incompletos. Los tejidos ornados con elementos decorativos inspirados en los tejidos de seda procedentes de Próximo Oriente eran fabricados en Valencia o Toledo. Será precisamente de esta última ciudad de la que se conservan un número importante de ornamentos realizados durante los siglos XVIII y XIX, cuando la empresa Molero producía sus obras de manera casi seriada y exclusiva para el estado español.

En una de las capas pluviales (n.º inv. 8231)

³⁷ Estas dependencias estaban enriquecidas con una pintura de la Virgen del Rosario y el martirio de San Andrés, asociada esta última directamente con los pinceles de Ribera. Luis ROCA y FLOREJACHS: *Op. cit.*, pp. 242-243.

³⁸ Carlos IV aceleró el proceso de venta de los bienes muebles de su hermanos y el 1790 se había finalizado la almoneda. M.ª Paz AGUILLO y Amelia LÓPEZ-YARTO: *El mobiliario de uso en las habitaciones de Carlos III y su familia*, "El arte en tiempos de Carlos III", IV Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" C.S.I.C., Madrid 1989, pp. 417-420.

³⁹ También auspició algunas de las obras de cámara del fraile jerónimo de El Escorial Antonio Soler. Antonio GALLEGO: *La Música*, "Carlos III y la Ilustración", vol. I, Madrid-Barcelona 1989, p. 362.

⁴⁰ Juan Ricardo MARTÍNEZ CUESTA: *El infante Don Gabriel de Borbón y Sajonia*, "Reales Sitios" n.º 95 (1988), pp. 28-36.

⁴¹ Los datos y comentarios que adjuntamos en este capítulo provienen de la información ofrecida por parte de Rosa M.ª Martín i Ros, directora del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona y de Carmen Lebron restauradora del mismo, a las que deseamos hacer constar nuestro agradecimiento.

⁴² Se trata de los ternos de San Valero y San Vicente que, procedentes de la colegiata de Roda de Isábena, se hallaban a fines del siglo XV en la Seu Vella. Posteriormente, fueron vendidos al coleccionista Lluís Plandiura, ingresando finalmente en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona.

consta el nombre del fundador de la fábrica toledana: MICHAEL MOLERO, TOLETANUS. FECIT. TOLETI y en tres ternos del siglo XIX figura el nombre de un descendiente llamado Ildefonso Delgado y Molero, en un momento en que el taller entra en una fase de decadencia que lo conducirá su cierre definitivo a mediados del mismo siglo⁴³.

El único testimonio que reflejamos del siglo XIX es la mitra del obispo Salvio Huix Miralpeix (n.º inv. 8289) identificada por mostrar bordadas las armas del prelado. Esti-

lísticamente responde a el eclecticismo neo-medieval característico de los ornamentos litúrgicos de finales del siglo XIX y parte del siguiente.

Finaliza nuestro discurso y a título de conclusión solo deseamos remarcar la voluntad de agrupar los objetos litúrgicos –siempre que ha sido factible– en torno a colecciones coherentes perfiladas por la procedencia y su proyección en el tiempo, teniendo siempre presente como fisuras importantes en la conservación del patrimonio de la Seo de Lleida, el abandono de la catedral medieval y los estragos causados por la guerra de la Independencia, más la posterior guerra civil, vicisitudes históricas que fueron moldeando el perfil inconexo y a veces sincopado del tesoro de la Seo Nueva que ahora ofrecemos en un primer

⁴³ Rosa M. MARTÍN ROS: *La seda en el Patrimonio Histórico: Cataluña y su patrimonio museístico en seda*, "España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente", Comisión Española de la Ruta de la Seda y Universidad de Barcelona, Barcelona 1996, p. 330.

Gestión del patrimonio histórico en las altiplanicies de Granada: recursos y propuesta de actuación

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
*Doctor en Historia del Arte
Universidad de Granada*

INTRODUCCIÓN

La puesta en valor y difusión del Patrimonio Histórico con el que cuentan las poblaciones rurales de Andalucía ha puesto de manifiesto la necesidad de replantearse políticas integrales o globales que incorporen la conservación de aquel entendido como un conjunto de elementos más allá del mero objeto a conservar. Unos planteamientos que a nivel municipal han de sustituir la concepción de la Tutela concedida a la conservación del Patrimonio y aproximarse a él como dinamizador y generador de riqueza¹.

Los actuales objetivos impuestos por los gobiernos municipales en cuanto al aprovechamiento de los recursos endógenos en la gestión del patrimonio, unido a la constante amplitud que el concepto del mismo ha ido conociendo, entendido éste como Histórico, Artístico o Bien Cultural, ha motivado la progresiva incorporación de elementos nuevos dentro de su concepción que amplían las posibilidades y modalidades de actuación².

¹ CASTELLANO GÁMEZ, Miguel; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Juan Alonso. "Apuntes para la gestión del Patrimonio Histórico desde una perspectiva municipalista". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio*, año IV, n.º 17, diciembre 1996, pág. 91.

² A este respecto nos parece interesante el análisis que sobre la evolución del concepto de Patrimonio y la destrucción del mismo por las políticas de desarrollismo mal entendidas realiza MORALES, Alfredo. *Patrimonio Histórico-Artístico*. Madrid. Historia 16, 1996.

Esta necesidad de revalorización del Patrimonio de nuestros pueblos, buscando con ello la mejora en la calidad de vida de sus habitantes, aumento del nivel cultural y mantenimiento de las señas de identidad, nos hace reflexionar sobre las posibilidades de gestión que éste tiene en una área concreta de la provincia de Granada en donde no sólo la conservación de unos determinados monumentos, sino incluso que la misma apropiación que del entorno inmediato y del paisaje realiza la comunidad servirán para ejemplificar ese concepto de democracia cultural del que habla Carlos Romero Moragas, para hacer referencia al derecho de todos los ciudadanos de acceder a los Bienes Culturales³.

LAS ALTIPLANICIES DEL NORESTE DE LA PROVINCIA DE GRANADA

Lo que conocemos como Altiplanicies de la provincia de Granada, es una extensión geográfica e históricamente delimitable del sudeste peninsular constituida por las actuales comarcas de la Hoya de Guadix, Baza, Huéscar y

³ ROMERO MORAGAS, Carlos. "El museo comarcal, la difusión del Patrimonio y la planificación territorial de las políticas culturales". *Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio*, año III, n.º 13, diciembre 1995, pág. 44. A este respecto también remitimos a MARTÍN, Marcelo. "Difusión del Patrimonio I: La Historia". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 5, diciembre 1993, pág. 6.

el Marquesado del Zenete. Rodeada por macizos montañosos, los pasillos naturales que estos constituyen conformaron una zona utilizada como lugar de paso desde tiempos prehistóricos que motivó una presencia humana al menos desde el Paleolítico, como lo han corroborado toda una serie de hallazgos arqueológicos.

Este continuo trasiego, unido a los especiales condicionantes geográficos del territorio han ido configurando un hábitat con unas especiales características, que constituye uno de los espacios más interesantes desde el punto de vista, histórico, artístico y etnográfico del sureste español. Yacimientos arqueológicos, importantes monumentos artísticos, presencia de hábitats particulares, conjuntos rurales, fiestas, gastronomía, valores naturales, etc. se conjugan de tal manera que justifican con creces la necesidad de gestionar su uso tal y como lo fomenta la Junta de Andalucía a través de la Ley de Patrimonio autonómica.

Aunque descrito muy esquemáticamente este ámbito territorial será sobre el que pongamos la aplicación y desarrollo de políticas globales y no parciales de gestión basadas no sólo en la utilización de la riqueza monumental y natural que posee, sino apoyadas también en la inyección económica que están recibiendo a través del Plan LEADER⁴. Esquematzaremos el desarrollo de nuestra hipótesis de trabajo en la puesta en valor de los recursos, la relación del Patrimonio Histórico con el Natural, la capacidad y formación de los recursos humanos y el enfoque social de las mismas.

POTENCIALIDAD DE SUS RECURSOS

Entender el Patrimonio, no solo como la protección el objeto cargado de significado histórico-artístico, sino de éste junto al territorio en el que se encuentra inmerso, sea este un ámbito urbano o rural unido a su comprensión por parte de la sociedad que lo disfruta ha obligado a la reconversión conceptual del término, entendiéndolo dentro de

una globalidad de la que antes carecía y de la que ahora uno de sus representantes más significativos son los programas de políticas de desarrollo sostenible que se están creando.

La reciente aprobación por parte del gobierno central, a propuesta de la Junta de Andalucía, de declarar esta zona como Patrimonio de la Humanidad, creemos que no es más que un reconocimiento a los valores intrínsecos de la misma. En nuestra mente están los ejemplos de la gestión de los recursos de localidades como Alcalá la Real, Priego de Córdoba, Carmona o Loja, analizados en el primer Seminario sobre Gestión del Patrimonio en la Administración Local celebrado en Granada en el mes de abril, por poner los ejemplos andaluces más señeros de planteamientos en los que la puesta en valor de las potencialidades culturales de las que disponían han dado lugar a enclaves en los que la necesidad de difundir el Patrimonio ha provocado una cada vez mayor sensibilización de la población para con su conservación, provocando un cambio de actitud ante el mismo desde su pasividad a la participación activa en su valoración⁵. Junto a esto, la mayor comprensión por parte de la misma de que este tipo de recurso se puede convertir en motor de economías subdesarrolladas y excesivamente dependientes de unas agriculturas escasamente diversificadas y excesivamente expuestas a las fluctuaciones de los mercados y a la climatología, han contribuido a tal efecto.

Ahora bien, desde nuestro punto de vista, lo que se ha de perseguir es la consecución de un producto de consumo que como tal, ha de ofrecer su mejor imagen, reflejo de una buena calidad y que como tal estará expuesto a los vaivenes de una oferta y demanda regulada por el turismo. Esta posibilidad de convertir al Patrimonio en producto de consumo⁶, aunque no es la mejor de las soluciones, es en determinados casos por su ubicación en zonas escasamente desarrolladas desde el punto de vista económico, en la única salida posible. En uno o en otro caso el reconocimiento por

⁴ CARAVACA BARROSO, Inmaculada et alii. "El Patrimonio Cultural como factor de desarrollo en Andalucía". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio*, año V, n.º 20, septiembre 1997, pág. 92.

⁵ ÁLVAREZ, José Luis. *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*. Madrid, Espasa-Universidad, 1992, págs. 155-158.

⁶ GONZÁLEZ MÉNDEZ, Matilde. "El ocio y el reciclado: la conversión del vestigio arqueológico en producto de consumo". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio*, año IV, n.º 14, marzo 1996, págs. 24-27.

parte de la sociedad del valor del mismo se hace imprescindible⁷.

En el caso concreto que nos ocupa, especial significación adquieren, entre otros muchos aspectos que posteriormente analizaremos, toda una serie de expresiones urbanas como son los hábitats excavados, de especial significación para los grupos sociales que las habitan, con los que encuentran una clara vinculación de identidad y que son un ejemplo excepcional de asentamiento tradicional, característico de una cultura y altamente expuestos a impactos de cambios irreversibles, tal y como para este tipo de manifestaciones se señalaba en la declaración de "Patrimonio Mundial Cultural y Natural" de París en 1972⁸.

Si utilizamos como base este ejemplo, su perfecta *integración en el entorno* que los rodea, las formas de las poblaciones, los materiales utilizados en las construcciones, la morfología de las mismas junto a otros elementos patrimoniales como yacimientos arqueológicos próximos, las fiestas patronales que en ellos se desarrollan, la gastronomía, etc., han generado un paisaje, entendido éste tanto desde el punto de vista material como inmaterial, que no es más que el reflejo de un modo de entender y utilizar la Naturaleza próxima de una determinada forma y en donde el factor cultural e histórico-social juega un papel muy importante. La conservación de conjuntos arquitectónicos rurales como estos, que son señalados por Domingo Gómez Orea en la medida en que ha de ser uno de los aspectos más cuidados por parte de las administraciones locales si se aspira a alcanzar unos grados de calidad tanto estética como de vida de estas poblaciones y que se situarán en la base de propuestas de desarrollo encaminadas a crear bases de dinamización adecuadas a través de la gestión de estos recursos, marcarán el inicio de propuestas concretas. De tal manera habría que considerar las funciones del medio rural como son las de proporcionar equilibrio ecológico, territorial, la consecución de paisajes de calidad ambiental, etc.⁹

El hecho de que los diversos elementos que componen este patrimonio etnográfico se encuentren expuestos a un rapidísimo deterioro por diversos motivos, obliga a que su estudio no caiga en una fase de olvido que conlleve la pérdida de elementos integrantes. La continua mejora de la calidad de vida de los habitantes de estas localidades está suponiendo una invasión de aspectos de la ciudad, que alteran los elementos existentes y que sin políticas claras y contundentes de puesta en valor, difusión y concienciación social permitirán su rápida desaparición.

El segundo apartado que nos interesaría comentar es el de la relación del Patrimonio Histórico con el medio en el que se encuentra, el que le rodea y en definitiva con el Patrimonio Natural. Un aspecto sobre el que creemos se ha de hacer una mayor incidencia, por cuanto desde nuestro punto de vista hoy en día es garantía de la conservación de estos conjuntos rurales y de posibles soluciones que hagan salir a estas comarcas del atraso económico. Un punto importante es la aplicación, de la legislación existente relativa al mismo y las consecuencias que dicha aplicación está causando. No cabe la menor duda la cantidad de textos legales que amparan a este tipo de patrimonio en su conservación y difusión, no explican las numerosas actuaciones que contra el mismo se efectúan, y que sorprenden desde el mismo momento en el que se están efectuando, aun habiendo sido aprobadas toda una serie de normas que rigen el desarrollo edilicio y viario de estas poblaciones.

El análisis de esta apartado se ha de efectuar desde dos perspectivas distintas pero complementarias. Desde el punto de vista interno a la población, los numerosos aspectos que regulan la fisonomía de este tipo de arquitectura se encuentran en la mayoría de los casos sobrepasados por intereses particulares que los anulan. Un recorrido por los diversos tipos de textos existentes, desde los Normas Subsidiarias Provinciales, hasta las Normas Subsidiarias particulares, pasando por puntos que contemplan las leyes de medioambiente, del suelo u ordenación del territorio, contemplan una serie de aspectos tendentes a no romper la armonía del conjunto de la población, toda una serie de medidas encaminadas

⁷ CARAVACA BARROSO, Inmaculada, *Op. Cit.*, pág. 88.

⁸ MORALES, Alfredo, *Op. Cit.*, pág. 19.

⁹ GÓMEZ OREA, Domingo. "El turismo rural. Alternativa de desarrollo en comarcas desfavorecidas de montaña". *Urbanismo*. Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos, n.º 12, 1991, pág. 41.

a conseguir una armonía y una unidad en los conjuntos urbanos que hasta ahora no se veían reguladas.

Ahora bien, por otro lado hemos de aproximarnos al tema desde el punto de vista de la globalidad del conjunto urbano inmerso en un determinado paisaje con el que ha de guardar una relación concordante, de tal manera que es aquí donde encontramos las rupturas más importantes. Hemos de hablar de la misma manera, de dos niveles de conservación aunque ambos lleven al mismo punto, el *concepto de entorno*. Se trata sin lugar a dudas de un tema que creemos adquiere una importancia inusitada en este momento, por cuanto no podemos hablar de un mismo concepto aplicado a unos niveles similares a los urbanos.

En efecto, la idoneidad de hablar de *entorno* en estos casos, para referirnos al conjunto urbano y edificio más próximo a un BIC, y cuya alteración puede dañar de alguna manera la contemplación o incluso la real comprensión del monumento en sí, ha de contemplarse desde la perspectiva de lo que venimos en denominar, la concepción del *campo visual de percepción*. Su clarificación está en la base, de la comprensión de lo que desde el punto de vista legal se denomina el entorno y que como veremos en los niveles rurales en los que nos movemos apenas si tiene sentido dicha aplicación pues se produce una equiparación inseparable entre éste término y la totalidad del área construida.

Dejando a un lado el análisis urbano, en donde el concepto de entorno, adquiere la categoría de porción panorámica urbana que el ojo humano es capaz de abarcar, tomando dentro del campo visual al edificio singular en sí y del ambiente más próximo que lo rodee. Analicemos este aspecto a niveles rurales. En este caso, el propio campo visual en el que quedaría incorporado el conjunto edificio, esté o no dotado de un edificio singular, incluye parte del territorio que rodea al mismo, con lo que el concepto de entorno en este caso se equipararía con el de la globalidad de la localidad e incluso con el paisaje que la rodea, de tal manera que adquiere una complejidad, incluso mayor a la inicial con la que cuenta el término. De ahí la no necesidad de diferen-

ciar entre el entorno próximo al edificio singular y este, pues si hacemos caso a la consideración de que un monumento o B.I.C. no se entiende sin el medio en el que se encuentra inmerso, en el caso al que nos estamos refiriendo la incorporación de elementos como el paisaje es evidente¹⁰.

Nos quedaría por último hacer una breve referencia a la formación de los recursos humanos que han de gestionar ese patrimonio y valorarlo como recurso social, una formación que ha de enfrentarse a la tendencia globalizadora que el desarrollismo actual facilita y cuya tendencia a la homogeneización encuentra en la salvaguarda del Patrimonio Histórico ese vínculo con lo concreto y particular frente a lo excluyente y universal.

Esa revalorización del patrimonio por parte de la sociedad del que venimos hablando se ha producido por la terciarización y la descentralización que han conocido las políticas actuales de los países desarrollados, lo que a provocado la incorporación de aquél a las políticas de desarrollo unido al concepto de sostenibilidad que conlleva el tener en cuenta a todos los agentes que intervienen en él. Todo ello dentro de nuevas concepciones como la de territorialidad en la que se relacionan sociedad y medio.

GESTIÓN DE LOS RECURSOS

Pasemos a plantear en la medida de lo posible las perspectivas de futuro de estas comarcas. La importancia que recientemente está adquiriendo el Turismo Rural, supone una posibilidad de desarrollo para muchas zonas de nuestra provincia y región sumidas en un estancamiento económico del que difícilmente pueden salir¹¹. La demanda por parte del habitante de las grandes ciudades de lugares de descanso inmersos en la naturaleza, utilizando

¹⁰ Para este tema del entorno remitimos a CASTILLO RUIZ, José. *El entorno de los Bienes Inmuebles de Interés Cultural*. Granada, Universidad, 1997.

¹¹ Para Frans Shouten: "el turismo rural, desde el punto de vista del desarrollo sostenible, representa el equilibrio entre la calidad de la experiencia del instante, la calidad de los recursos culturales y la calidad de vida de la población que los detenta". ROMERO MORAGAS, Carlos. "Patrimonio y Desarrollo". *Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio*. n.º 4, octubre 1993, pág. 3.

construcciones y espacios tradicionales, es una baza importante a explotar por los centenares de municipios españoles que cuentan con conjuntos urbanos y arquitectónicos perfectamente conservados¹².

La necesidad de llevar a cabo políticas integrales de conservación de parte de nuestro patrimonio que impidan programas parciales de recuperación del mismo nos obliga a presentar esta propuesta que pretende ser el revulsivo necesario par el desarrollo de estas comarcas. Creemos que la obligación de lo que Gómez Orea denomina "transferir rentas de los centros de producción secundaria y terciaria al medio rural [...], como actividad capaz de generar desarrollo en estas áreas"¹³, nos hace recurrir a cualquier tipo de solución que sea factible.

Nuestra propuesta parte del precedente asturiano de la comarca de Taramundi en los límites provinciales de las provincias de Lugo y Asturias, en donde se llevó a la práctica un programa de autogestión de los recursos de un determinado territorio, tanto paisajísticos, culturales y gastronómicos, por parte de los habitantes de esta región norteña de España. Un programa que venía activar una economía precaria basada en la explotación agropecuaria de la zona. Las ventajas con las que corría este área estaban fundamentadas en una alta conservación paisajística del medio, tanto a nivel urbano como natural, junto con otros aspectos gastronómicos como culturales.

Plantearemos la posibilidad que poseen estas cuatro comarcas del noriente de la provincia granadina para poder albergar la creación de un parque de las mismas características sustentado por una rica cultura y una unidad geográfica difícil de encontrar en otras zonas del sur peninsular, proyectado bajo un prisma global de interrelación municipal dejando a un lado propuestas individuales.

Los ejes que vertebrarían nuestro planteamiento serían:

– **Historia.** Se constata la presencia humana al menos desde hace 1.600.000 años, adquiriendo una importancia vital por tratarse

de un cruce de caminos natural estable desde la época íbero-romana y cuyas ventajas han sido aprovechadas hasta la actualidad.

– **Riqueza cultural.** La prolongada presencia de culturas desde la Prehistoria han ido configurando un paisaje cultural rico y difícilmente igualable. Así, los propios yacimientos arqueológicos se podrían aprovechar para la creación de parques además de servir de base de futuras creaciones de museos arqueológicos tanto a nivel local como municipal¹⁴. A esto hemos de unir la existencia de manifestaciones artísticas musulmanas, renacentistas, mudéjares, barrocas e incluso del tan recientemente creado patrimonio industrial.

– **Valores ambientales.** Estas comarcas se constituyen en el centro geográfico de cinco Parques Naturales, cuatro granadinos y uno almeriense que distan, de las localidades más lejanas, no más de 40 kilómetros, ubicándose alguna de ellas en el mismo borde de alguno de ellos. Se trata de los parques de Huétor, Sierra de Castril, Sierra de Baza y Sierra Nevada en Granada y el de Sierra de María en Almería, sin contar con la cercanía, al menos visual del Parque de Cazorla, Segura y Las Villas en la provincia de Jaén.

– **Comunicación interna y externa.** Nos encontramos en un territorio de forma ovalada con dos ejes de unos 100 kilómetros de largo por 60 de ancho, atravesado por la autovía del 92 desde Díezma hasta Puerto Lumbreras, ya en la provincia de Murcia lo que dota a la región de una vía de comunicación que facilita el acceso a cada una de las localidades, no existiendo en tiempo real, unas distancias superiores a hora/hora y cuarto entre los puntos más distantes. Esta hecho permitiría la creación de rutas culturales, de corta duración y fácilmente realizables que permitirían articular desde este punto de vista a la totalidad del territorio, facilitando de este modo una mayor intercomunicación entre las localidades.

– **Otros atractivos para el turismo cultural o de interior.** Junto a lo expuesto la propia ca-

¹² ROMERO MORAGAS, Carlos. "Patrimonio, Turismo y Ciudad". *Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio*, año II, n.º 9, diciembre 1994, pág. 17.

¹³ GÓMEZ OREA, Domingo. *Op. cit.*, pág. 47.

¹⁴ CRIADO BOADO, Felipe; GONZÁLEZ MÉNDEZ, Matilde. "La puesta en valor del Patrimonio Arqueológico desde la perspectiva de la Arqueología del paisaje". En *Conservación Arqueológica. Reflexión y debate sobre teoría y práctica*. Cádiz, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1994, págs. 67-68.

lidad de los conjuntos urbanos obliga a plantearse una política coordinada con otras disciplinas como la urbana, que eviten el crecimiento desorbitado y no regulado de unos núcleos que deberían de conservar ante todo una unidad edilicia tanto en volumen como en color que anulen las consecuencias del crecimiento desmesurado que se produjo en la época del desarrollismo a partir de los años cincuenta en España y de lo que es consecuencia inmediata la propia ley del Suelo de 1956¹⁵.

Una línea de trabajo que se ha propuesto la de la recuperación de los tipos tradicionales de arquitectura, idea que no es nueva y que tuvo sus tras la destrucción de la Guerra Civil ya en los años cuarenta¹⁶, y cuyas tendencias recuperadoras que no estarían sometidas a intervenciones particulares o ni siquiera locales sino que se enfocarían en base a la legislación internacional, bajo la que se encuentran amparadas por una política común europea encaminada a proteger este tipo de patrimonio¹⁷.

UN EJEMPLO DE POLÍTICAS INTEGRALES DE RECUPERACIÓN. LOS PROGRAMAS DE INFRAVIVIENDA

El programa de infravivienda, ejemplifica la necesidad de recuperar, no sólo por motivos culturales, sino sociales una determinada expresión cultural como es en este caso la de la vivienda excavada. Dicha recuperación proporciona un punto de inflexión de como han de ser planteadas las políticas de conservación del Patrimonio, incidiendo como en este caso en la participación de todos los agentes que intervienen. Es sin lugar a dudas uno de los ejemplos más claros de mantenimiento de unas determinadas señas de iden-

tidad, a partir de las cuales se habrían de proyectar otros de mayor trascendencia conservacionista¹⁸.

Con el traspaso por parte del Gobierno Central de las competencias en materia de vivienda a la Comunidad Autónoma de Andalucía a finales de 1984, se inicia una singular andadura en el problema de la recuperación de viviendas pobres que nace con unos objetivos claros que van más allá de la mera recuperación arquitectónica abarcando aspectos sociales, arquitectónicos e incluso estéticos al considerar la necesidad del mantenimiento de las características tradicionales de las poblaciones afectadas, no sin olvidar por eso que "el congelamiento de situaciones edilicias o urbanas no puede ser la meta de la conservación y se plantea la necesidad de hallar en cada caso la solución que permita el delicado equilibrio entre la preservación de la identidad y los necesarios cambios"¹⁹.

Varios eran los inconvenientes que presentaban estos grupos de actuación y que no hacían fácil la solución del problema. Por un lado, la extrema pobreza de su población no les permitía acceder a los programas de Rehabilitación de Vivienda en los cuales se subvencionaba el 50% del valor de la vivienda nueva. Por otra parte, la construcción de una nueva casa no eliminaba el problema de la pobreza en la que estaban sumergidas estas zonas con lo que su tratamiento adquiriría claramente una dimensión social a la que hemos de unir por último un tercer factor como el desarraigo que traían consigo las nuevas construcciones por "la ruptura de los mecanismos de convivencia establecidos". En definitiva una excisión clara entre la población que había de habitar estas nuevas viviendas y las verdaderas necesidades a las que habían de hacer frente, aspecto este característico de la vida en la ciudad.

Ante esta situación el objetivo que se estableció perseguía un doble fin, por un lado el proporcionar una serie de viviendas dignas a esta población marginal y por otro mantener

¹⁵ MUGURUZA Cañas, Carmen; SANTOS PRECIADO, José Miguel. *ADDENDA del modelo territorial urbano español. Historia y morfología urbana de las ciudades españolas*. Madrid, UNED, 1989, pág. 16.

¹⁶ FERNÁNDEZ GUERRERO, Pedro; RUESTA BUZNEGO, Roberto. "Arquitectura popular y urbanismo en Asturias". En *Arquitectura Popular en España*, Actas de las Jornadas celebradas entre el 1º y el 5 de diciembre de 1987. Madrid, C.S.I.C., 1990, pág. 622.

¹⁷ GONZÁLEZ VARCÁCEL, José Manuel. "La conservación del Patrimonio rural en la actualidad". En *Arquitectura Popular en España*, Actas de las Jornadas celebradas entre el 1º y el 5 de diciembre de 1987. Madrid, C.S.I.C., 1990, pág. 588.

¹⁸ LÓPEZ OSORIO, José Manuel. *Programa de transformación de infravivienda. Documentos de Gestión*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Delegación Provincial de Granada, 1997, pág. 1.

¹⁹ MARTÍN, Marcelo. *Op. cit.*, pág. 7.

unos modelos arquitectónicos tradicionales sin alterar en un alto grado "los lazos de solidaridad existentes entre vecinos, que son la base de las señas de identidad de una comunidad pobre pero cohesionada"²⁰. El mecanismo de actuación que se crea conlleva la colaboración de las distintas administraciones implicadas, tanto regionales como municipales. Así, mientras que la Consejería andaluza se hace cargo de la parte técnica de la operación, financiando el proyecto técnico, la dirección y ejecución de las obras así como la contratación de un equipo técnico, el Ayuntamiento ejecuta las obras de infraestructura, contrata las obras y gestiona el programa a niveles económicos y sociales, convirtiéndose sin lugar a dudas este último, en una de las piezas claves para la comprensión y el buen funcionamiento del programa por la estrecha relación existente por parte del mismo con la realidad social afectada.

Los conceptos de los que parte el programa se pueden resumir en:

– **Conservación del sitio.** Mediante la transformación del núcleo, conservando su hábitat, relacionando el conjunto sobre el que se actúa con el núcleo al que pertenece y procediendo con cautela cuando se trate de intervenciones en barrios históricos, considerando en este caso el conjunto global de la población. Se concibe la actuación de una manera integral y en ningún caso de un modo puntual.

– **Mantenimiento de la población.** Evitando el abandono y desplazamiento de la misma para lo cual el programa contempla la entrega de las viviendas apoyada en uso y verdadera regeneración de las mismas.

– **Generación de una vivienda digna.** En donde los niveles de calidad estén adecuados

a los recursos disponibles y tipologías arquitectónicas adaptadas a las necesidades y formas de vida de la población permitiendo ampliaciones naturales además de potenciar modelos locales recogiendo los elementos formales y tipológicos de la arquitectura tradicional asumiendo la incorporación de nuevos materiales adaptándose a los nuevos usos.

– **Cooperación administrativa y técnica de las actuaciones.** A través de la interrelación entre la administración local y la autonómica mediante la colaboración entre ambas a través de Convenios Programa o Convenios Marco según los casos. Y buscando un buen diseño y adecuado control técnico de las actuaciones además de conseguir una definición de las soluciones técnicas para mejorar las condiciones de alojamiento²¹.

Vemos por tanto como la recuperación de aquellos elementos, portadores de unas determinadas señas de identidad y partícipes conceptualmente del concepto genérico de Patrimonio, ha de pasar por la participación de todos los elementos que intervienen en su valoración desde las entidades gubernamentales hasta la población. El caso de las Altiplanicies de Granada, constituye sin lugar a dudas uno de los lugares más propicios para llevar a cabo este tipo de propuestas de las que ya en determinados casos han comenzado a elaborarse. No cabe la menor duda que los motivos económicos son los que están moviendo estas acciones de gestión, pero no debemos olvidar que el fin último ha de ser la consecución de una mejora en la calidad de vida de los habitantes de estas tierras, tanto material como inmaterial.

²¹ GONZÁLEZ TAMARIT, Luis. "Política de Vivienda: Teoría y práctica en Andalucía ante una nueva situación". En *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales, Región y ciudad Eco-lógicas*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Vol. II, n.º 100-101, 1994, págs. 451-52.

²⁰ LÓPEZ OSORIO, J. M. *Op. cit.*, pág. 2.

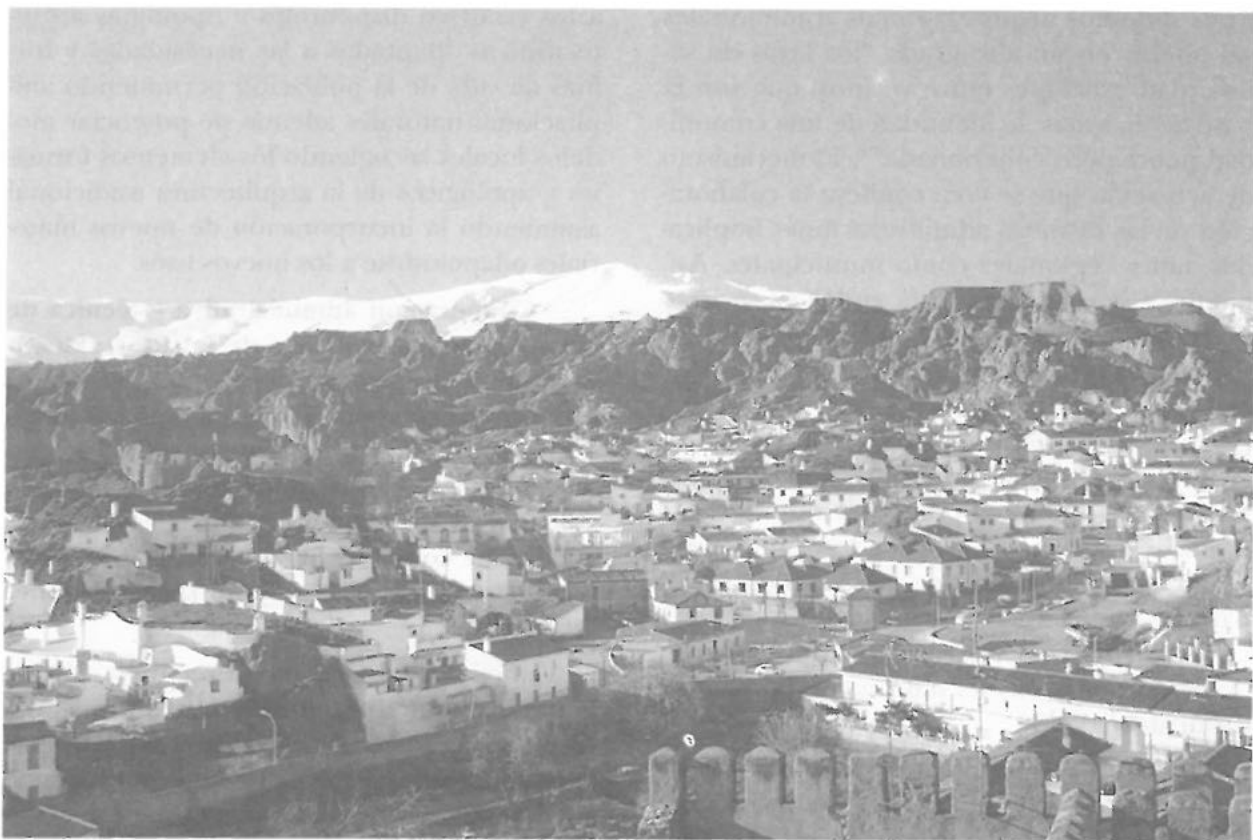


Fig. 1. Barrio de las cuevas. Guadix (Granada).



Fig. 2. Cuevas habitadas en Freila. (Comarca de Baza. Granada).

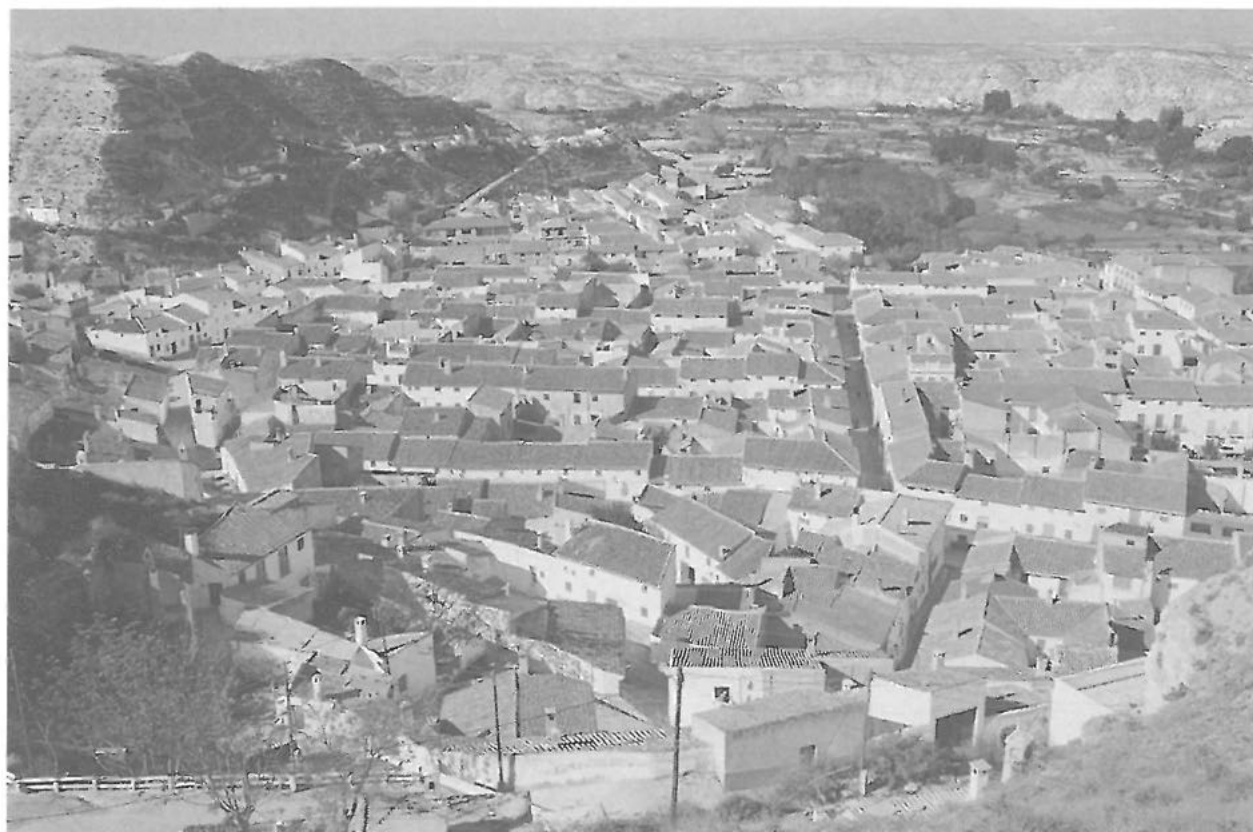


Fig. 3. Vista parcial de Galera. (Comarca de Huéscar. Granada).



Fig. 4. Embalse del Negratín. Infraestructura en torno a la cual girará el desarrollo de muchas de las poblaciones de la comarca.



Fig. 5. Paisaje característico de bad-lands del interior de la Depresión Guadix-Baza.
Uno de los atractivos a explotar por la región.

El traslado del sepulcro de San Juan de Ortega (Burgos) en 1964. El fracaso de una invención escenográfica

M.^a JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ
Universidad de Burgos

El conocido santuario de San Juan de Ortega es uno de los principales hitos de la ruta del Camino de Santiago cuya configuración se ve dotada, a lo largo de un dilatado marco temporal¹, de valores significativos diferenciados en función de los distintos intereses y objetivos de cada momento. En este proceso, abierto hasta nuestros días con las últimas restauraciones previstas, adquiere especial singularidad las intervenciones llevadas a cabo a partir de los años 60. Su objetivo prioritario, en líneas generales, consistía en trasladar el enterramiento del santo desde la capilla de San Nicolás a la iglesia monástica, recogiendo una aspiración expresada en tiempos bajomedievales y que, por múltiples causas, no se pudo materializar. Tal anhelo va a interpretarse, ahora, desde presupuestos propios de la contemporaneidad y dentro de los planteamientos teóricos que caracterizaron la restauración arquitectónica en nuestro país a lo largo de esa década.

A los valores rememorativos intencionados que caracterizaban el cenobio, tras la cons-

trucción de un suntuoso mausoleo en el último tercio del siglo XV, se añade un uso cultural al intentar convertir el sepulcro de San Juan de Ortega en punto vertebrador de un complejo museístico sobre tan singular personaje. Su dedicación a tareas constructivas propició que el proyecto estuviese animado por destacados representantes del mundo de la arquitectura quienes, buscando otorgar a la dimensión social de su profesión un matiz ético e incluso espiritual, se beneficiarían también del prestigio popular del santo.

No obstante los agresivos criterios que, durante ese período, presidieron las actuaciones en el patrimonio determinó la formulación de un proyecto muy alejado de las señas de identidad de esta casa religiosa. Su plasmación material resultó, además, poco afortunada al transformar la concepción arquitectónica de la iglesia haciéndola inviable para las exigencias propias de todo espacio litúrgico.

EL ENTERRAMIENTO DE SAN JUAN DE ORTEGA

El origen de este centro de espiritualidad burgales se encuentra en la obra personal de San Juan de Ortega² quien fallece en 1163. Es

¹ Sobre este aspecto cfr., entre otros: V. LAMPÉREZ Y ROMEA: "San Juan de Ortega, un arquitecto castellano honrado por la Reina Católica". *B.S.E.E.*, n.º 23, 1904, pp. 466-470; A. LÁZARO LÓPEZ: "Un monumento románico en el Camino de Santiago: la iglesia de San Nicolás en el Monasterio de San Juan de Ortega". *Burgense*. N.º 6, 1965; B. VALDIVIELSO AUSÍN. *San Juan de Ortega hito vivio en el Camino de Santiago*. Madrid, 1985; S. ANDRÉS ORDAX: *San Juan de Ortega Santuario del Camino Jacobeo*. León, 1995, etc.

² Fray S. de SANTA MARÍA: *Fundación y principio de este monasterio de San Juan de Ortega*. Manuscrito de mediados del siglo XVIII del que el Archivo parroquial de San Juan de Ortega posee una copia del original custodiado por las religiosas clarisas de Burgos. Fray E. FLÓREZ: *España Sagrada*. T. XXVII. Madrid,

enterrado, respetando sus expresos deseos, en la capilla de San Nicolás construida por él mismo para dar adecuada respuesta a la promesa que realizó a su vuelta de Tierra Santa cuando se encomendó a San Nicolás durante una peligrosa travesía marítima. Siguiendo las pautas habituales de comportamiento de la época³, resulta muy comprensible que deseara reposar en ese espacio sagrado donde se custodiaban las reliquias obtenidas en el viaje a oriente aunque su sepultura, como corresponde a un personaje de probada humildad, quedó definida por la sencillez y austeridad.

La creciente devoción popular hacia san Juan de Ortega determinó, según recogen múltiples testimonios escritos⁴, que el principal atractivo del conjunto arquitectónico levantado con el paso del tiempo no fuesen los testimonios materiales sino el propio santo *"...pues siendo obra de sus manos vive su memoria en ella, conservándose no con la perpetuidad del edificio, que es obra mortal y perecedera, sino con la grandeza de su santidad, milagros, obras y vida, todo eterno..."*. No obstante, las vicisitudes de esta casa religiosa en el Siglo XV y el espíritu de magnificencia con el que entonces se revestían los ceremoniales funerarios y lugares de enterramiento de los miembros más ilustres de cada comunidad marcaron un punto crucial en el cambio de tal concepción.

LOS INTENTOS DE TRASLADAR EL SEPULCRO DEL SANTO EN EL SIGLO XV

Las diversas dificultades por las que atravesaban los religiosos de san Juan de Ortega en las primeras décadas de esa centuria determinaron al obispo burgalés don Pablo de Santa María ordenar su anexión a la Orden Jerónima en 1432, quedando bajo la autoridad del monasterio de Fresdeval. Una vez que se terminaron las

edificaciones iniciadas siglos atrás por el propio santo, los nuevos custodios del cenobio no vieron con agrado la modestia de su sepultura y, en base a los criterios de dignidad y prestigio que alentaba la Orden, decidieron trasladarlo de la capilla de San Nicolás, convertida en templo parroquial de los vecinos del lugar, a la iglesia monástica. Sin embargo un curioso suceso, la aparición de pequeñas abejas acompañadas de *"...un celestial y suavísimo olor..."*, se interpretó como un signo milagroso de San Juan de Ortega que deseaba continuar descansando en ese mismo espacio sagrado⁵.

En el último tercio de la centuria los condes de Haro, don Pedro Fernández de Velasco y su esposa, quisieron demostrar su devoción al monasterio y fundador costeando un rico mausoleo, que iba a levantarse en la nave del evangelio, *"...para que allí fuese trasladado el cuerpo santo porque estuviese donde está el sacramento y donde se dicen las horas canónicas..."*⁶. El sentido de tal empresa tiene múltiples vertientes. Debemos entenderla dentro de las creencias sobre los beneficios espirituales que la proximidad con un santo reportaba a los creyentes cuyas plegarias serían de este modo escuchadas más fácilmente⁷. De ahí que la comunidad jerónima estuviese deseosa de albergar en su templo el sepulcro de San Juan de Ortega quien, a su vez, podría recibir un culto mucho más solemne que en la capilla parroquial. Pero al mismo tiempo *"el desordenado deseo de fastuosa monumentalidad"*, con el que el profesor Bango ha definido el despliegue artístico característico de las realizaciones funerarias del gótico final hispánico⁸, exigía la ejecución de una pieza digna de sus promotores, de la categoría espiritual del santo y de la propia orden jerónima.

Todo ello contradecía la voluntad de San Juan de Ortega intentando transformar su modesta sepultura, presidida únicamente por intereses espirituales y alejada de cualquier

1972, pp. 354-392; M. MARTÍNEZ BURGOS: "San Juan de Ortega". *B.C.P.M.* 1951, n.º 114, pp. 359-378; N. LÓPEZ MARTÍNEZ: *San Juan de Ortega*. Burgos, 1962; B. VALDIVIELSO AUSÍN: *San Juan de Ortega hito vivo...*, ob. cit.

³ P. ARIES: *El hombre ante la muerte*. Madrid, 1983; M.^a J. REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987.

⁴ Fray J. de SIGÜENZA: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Nueva Biblioteca de Autores españoles. Vol. VIII. Madrid, 1937, p. 331. Fray S. de SANTA MARÍA: *Fundación y principio...*, ob. cit., fol. 1.

⁵ Este milagroso suceso puede leerse en todas las crónicas y obras que tratan de la vida y obra de San Juan de Ortega.

⁶ Fray S. de SANTA MARÍA: *Fundación y principio...*, ob. cit. (segunda parte) fols. 8 vº y 9.

⁷ P. ARIES: *El hombre ante la muerte*, ob. cit.

⁸ I. BANGO TORVISO: "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. IV, 1992, pp. 128 y ss.

afán de protagonismo o relevancia mundana, en un suntuoso monumento conmemorativo. Parecía confiarse, así, la permanencia de sus virtudes en la memoria de la colectividad a la posible magnificencia estética del sepulcro y no sólo a la bondad de sus acciones. Tras finalizar el mausoleo se intentó, en 1474, trasladar el cuerpo del santo pero la ausencia del obispo burgalés impidió el acto decidiéndose, poco tiempo después, desmontar la tumba para erigirla sobre la sepultura de la capilla de San Nicolás. Al llevarse a cabo tal empresa pudo descubrirse la existencia de un complejo sistema para proteger el enterramiento del santo de una hipotética profanación, basado en la superposición de diversos sepulcros entre los que destacaba un excepcional sarcófago tardorrománico⁹. Ya en 1561 el nuevo túmulo funerario se rodeó con una reja "...con que se defendía del manoseo tan delicado y suntuoso sepulcro..."¹⁰.

Por lo tanto, el lugar del enterramiento de San Juan de Ortega se encontraba magnificado con una obra de notable mérito artístico cuya elegante y suntuosa disposición deja patente los intencionados valores rememorativos con los que se creó, aspirando "...de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente..."¹¹. Tal concepción pervivió en las centurias siguientes hasta que los diversos acontecimientos del siglo XIX introdujeron notables cambios.

DE LOS NOVEDOSOS PLANTEAMIENTOS DECIMONÓNICOS A LA DECLARACIÓN DE MONUMENTO EN 1931

El 5 de abril de 1809 el gobierno francés decreta el traslado de la comunidad jerónima de San Juan de Ortega al monasterio de San Lorenzo el Real y el 16 del mes siguiente se comunica al prior general de la Orden su supresión¹². No conocemos exactamente cuál iba a ser el destino del mausoleo del santo den-

tro de la política que las autoridades francesas habían diseñado para los sepulcros existentes en las iglesias burgalesas. Sabemos que se decidió el traslado de los monumentos funerarios de miembros de la realeza y personajes destacados a la catedral para que pudiesen conservarse de modo más solemne, "...atendiendo al mismo tiempo a que por todos medios se proporcione el adelantamiento de las artes...". Aquellos pertenecientes a personas menos relevantes, pero de interés histórico-artístico, se llevarían, una vez depositadas las cenizas en otra iglesia, al museo que estaba preparándose en la Corte¹³.

Amparados en su experiencia revolucionaria y bajo el signo del nacimiento de la conciencia histórica que recorría toda Europa desde finales del Setecientos¹⁴, demuestran una notable inquietud por conservar el patrimonio artístico como testimonio de primera mano en la aventura que suponía el acercamiento al pasado. De culminar tales presupuestos el sepulcro de San Juan de Ortega hubiera podido convertirse en una pieza museística valorada por sus cualidades estéticas desempeñando, además, una función didáctica en el programa elaborado por el gobierno josefino para conocer la historia y todo ello desde los claros posicionamientos de desacralización característicos de los nuevos tiempos.

Tras el breve paréntesis que supuso la exclaustación de 1809, la comunidad jerónima volvía al monasterio de San Juan de Ortega hasta que se vieron afectados por el decreto desamortizador de Mendizabal. Al abandono del cenobio pronto le siguió un progresivo olvido de su importancia histórico-artística. No obstante en un viaje de estudios realizado, a mediados de 1845, por la provincia burgalesa bajo los auspicios de la Comisión Provincial de Monumentos aparece citada entre las obras señeras de finales del XV la tumba de nuestro santo¹⁵, lo que se repetía en la *Cla-*

⁹ Sobre esta obra cfr.: B. VALDIVIELSO AUSÍN: *San Juan de Ortega hito vivo...*, ob. cit., pp. 108-110; S. ANDRÉS ORDAX: *San Juan de Ortega...*, ob. cit., pp. 27-30, etc.

¹⁰ Fray S. de SANTA MARÍA: *fundación y principio...*, ob. cit., (segunda parte) fols 150 y v^a.

¹¹ Así se definen las aspiraciones del valor rememorativo intencionado en A. RIEGL: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, 1987, p. 67.

¹² A. G. SIMANCAS. Sec. Gracia y Justicia. Legs. 1247 y 1248.

¹³ Ibidem. Leg. 1252. Citado en L. S. IGLESIAS ROUCO y M.^a J. ZAPARAÍN YÁÑEZ: "Problemática del cementerio contemporáneo en Burgos". *Congreso de Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: La arquitectura y la muerte*. Avila, 1991.

¹⁴ F. HASKELL: *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid, 1994; J. BALLART: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona, 1997, pp. 168 y ss.

¹⁵ A.H.P. BURGOS. Sec. Biblioteca Pública. Sign. 44. Exp. n.º 10, fol. 11 v.º.

sificación de Monumentos Notables de la provincia de Burgos efectuada en 1867 por la misma institución¹⁶.

Pero a medida que avanzaba la segunda mitad de la centuria desaparecía, incluso, el recuerdo de su existencia no incluyéndose en los estudios sobre sepulcros realizados por los mejores conocedores del género en nuestro país¹⁷. De ahí las amargas reflexiones efectuadas por don Eloy García de Quevedo y Concellón durante una excursión efectuada en los años finales del Siglo¹⁸, dentro de las numerosas actividades científicas que el espíritu positivista de la época propició en el país¹⁹. Extremadamente dolorosa le parece el desconocimiento que existía sobre el magnífico sepulcro, pues "...ni arqueólogo ni artista pusieron allí su planta y los murciélagos y otros pajarracos que en la vieja y abandonada iglesia hacen sus nidos, eran los únicos que habían contemplado una de las mejores joyas del arte español...". Sin embargo su incuestionable calidad, a pesar del olvido y la desidia, la convertía en "inmortal" dentro de una visión romántica teñida de idealismo hacia el poder de permanecía que poseían los valores estéticos de las obras de arte muy propia de esos momentos²⁰.

Tal desconocimiento comienza a superarse lentamente pues, ahondando en el acercamiento a la realidad española puesto en marcha a lo largo del Ochocientos, el monasterio de San Juan de Ortega terminará convirtiéndose en protagonista de diversos estudios e investigaciones donde se dedica especial atención al monumento funerario del santo fundador²¹. Estos desvelos no fueron capaces de impedir el progresivo deterioro del conjunto arquitectónico que afectó, incluso, al propio sepulcro como recogen la actas de la Comisión Provincial de Mo-

numentos²². Sin embargo, parecía existir un clima favorable hacia su importancia en el contexto histórico-artístico español que unido a la creciente inquietud de la legislación española de proteger, por lo menos a niveles jurídicos, los principales testimonios del país²³, desembocaron en su declaración de monumento el 3 de junio de 1931²⁴.

Debieron pasar todavía varios años para que el Estado comience a ocuparse del mantenimiento del conjunto artístico. Los primeros proyectos datan ya de 1946 cuando Anselmo Arenillas interviene en el claustro del Seiscientos sustituyendo las cubiertas de dos crujiás. Dadas las limitaciones de presupuesto existentes en los años de posguerra, hay que esperar hasta el ejercicio de 1948 para completar la operación²⁵. Estas serán las únicas actuaciones realizadas en el exmonasterio jerónimo hasta la década de los 60 cuando, buscando adecuarle a las modernas demandas de la sociedad, se le dote de usos culturales con el fin de intentar revitalizarle.

LA CULMINACIÓN DE UN LARGO PROCESO. EL TRASLADO DEL SEPULCRO Y LA REALIZACIÓN DE LA CRIPTA

La celebración del octavo centenario de la muerte de San Juan de Ortega constituyó, según una dinámica característica de las relaciones entre el mundo contemporáneo y su pasado²⁶, el motor que dinamizó la recuperación del monasterio burgalés al contar con el respaldo popular y el de las principales instituciones civiles y eclesiásticas a nivel provincial y nacional. No obstante, la peculiar formulación del proyecto acometido se explica a través de la personal intervención de don Francisco Pons Sorolla alentado por un amplio grupo de compañeros de profesión²⁷.

¹⁶ A.R.A.B.A.S.F. Comisión de Monumentos. Sign. 46-7/2.

¹⁷ V. CARDERERA Y SOLANO: *Iconografía española*. 2 vols. Madrid, 1855-1864; V. POLERÓ: *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, 1902; etc.

¹⁸ E. GARCÍA DE QUEVEDO Y CONCELLÓN: *Excursión por la provincia de Burgos*. Madrid, 1899, p. 26: "Pocos habrán oído hablar del monasterio de san Juan de Ortega que abandonado de todos y por todos olvidado, ha tenido la inmensa desgracia de no hallar siquiera un historiador regular que de él hable..."

¹⁹ J. BALLART: *El patrimonio histórico...*, ob. cit., pp. 177.

²⁰ Idem, ob. cit., pp. 190-191.

²¹ E. GARCÍA DE QUEVEDO Y CONCELLÓN: "San Juan de Ortega". B.S.E.E., 1895, pp. 32-38; V. LAMPÉREZ Y ROMEA: "San Juan de Ortega...", art. cit., pp. 466-470, etc.

²² A.R.A.B.A.S.F. Comisión de Monumentos. Sign. 58-7/4. Acta de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos: 15-7-1929.

²³ I. ORDIERES DÍEZ: *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*. Madrid, 1995, pp. 39 y ss.; M.^a del P. BENSUSAN MARTÍN: *La protección urbanística de los bienes inmuebles históricos*. Granada, 1996, pp. 58 y ss.

²⁴ *Gaceta de Madrid*, 4 de junio de 1931.

²⁵ A.C.M.E. Sign. C/71.060.

²⁶ J. BALLART: *El patrimonio histórico...*, ob. cit.

²⁷ B. VALDIVIELSO AUSÍN: *San Juan de Ortega hito vivo...*, ob. cit., pp. 245-250.

Aunque en varios de los planos figure la firma del arquitecto restaurador Francisco Íñiguez, don Francisco es el responsable de diseñar una ambiciosa propuesta, a cargo de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda, para devolver el protagonismo a este santuario de la ruta jacobea²⁸. Reivindicando los indisolubles vínculos que unían el edificio con la trayectoria vital de su fundador, se centraliza todo el programa en el adecuado protagonismo que debe tener el monumento funerario de quien entendió la arquitectura “...como una forma de ejercer la caridad con los peregrinos...”. Tal declaración de principios encabeza la memoria del proyecto y resume el deseo de imbuir el ejercicio arquitectónico de valores espirituales en un momento que el creciente “desarrollismo” de la década de los 60 le confería un nuevo papel en el panorama social²⁹.

En esta misma dirección debe entenderse la propuesta que efectúa, mientras está llevándose a cabo la restauración, el colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Valladolid al consejo superior de colegios para que san Juan de Ortega fuese nombrado su patrono. La petición se autoriza en 1971 trazándose, poco tiempo después, la línea de actuaciones que debían dotar de contenidos la decisión “...consiguiendo así dar el debido realce al santuario y prestigiar debidamente nuestra actividad profesional, respaldada con el auxilio espiritual de nuestro santo patrón...”³⁰.

Parece, por tanto, que el interés de un colectivo profesional impulsa este proyecto de restauración donde se retoma la iniciativa, puesta en marcha a finales del siglo XV, de magnificar el sepulcro de san Juan de Ortega pero otorgándole ahora valores acordes con las exigencias que el fenómeno turístico comenzaba a generar en nuestro país. El último objetivo era convertir la iglesia monástica en un museo dedicado a la figura del santo y para ello resultaba necesario que su tumba, trasladada desde la pequeña capilla de San Nicolás, presidiese el conjunto. El llamado templo

mayor pasaba a ser un espacio funerario de carácter centralizado al albergar el sepulcro de finales del gótico en el crucero. Con el fin de reforzar esta concepción se rodearía de una verja “...muy transparente, que no impida la visión, pero que guarde y proteja el monumento...”, quedando tan sólo abierto hacia el ábside principal.

Pero bajo el sepulcro de un santo parecía imprescindible que existiese una cripta visitable la cual permitiría rendirle un culto más solemne. De ahí que se lleve a cabo un ámbito de estas características revistiéndole de connotaciones museísticas al configurarse un sencillo, aunque estudiado, ambiente para exhibir el sepulcro tardorrománico sobre un pedestal de mármol verde. A la nueva dependencia que ahora se excava puede accederse por unas escaleras practicadas en los pilares centrales del último tramo con una disposición envolvente de claros ritmos curvos subrayando, así, la configuración de tipo centralizado que quiere imponerse. Las escaleras desembocan en unos balconillos, también curvos, facilitando la contemplación de un sarcófago que primitivamente sólo actuaba de señuelo ante los posibles profanadores de tumbas. Ambos sepulcros se entienden como piezas museísticas que han perdido la mayor de sus valores originarios, induciéndose a una lectura de las mismas restringida y sesgada acorde con los presupuestos marcados en la memoria restauradora³¹.

La operación del traslado del sepulcro, que en el proyecto se califica de sencilla, alcanza notable transcendencia pues transforma el carácter esencial del conjunto monástico. La capilla de San Nicolás, que había custodiado el cuerpo del santo por su expreso deseo, pierde el sentido popular de veneración de reliquias³² con el fin de satisfacer las necesidades de la parroquia local de forma digna al contar ahora, en opinión de los restauradores, con “...capacidad más que suficiente para el pueblo...”.

La antigua iglesia del cenobio, concebida para responder a las exigencias litúrgicas de

²⁸ A.C.M.E. Sign. C/71193.

²⁹ A. URRUTIA: *Arquitectura española Siglo XX*. Madrid, 1997.

³⁰ B. VALDIVIELSO AUSÍN: *San Juan de Ortega hito vivo...*, ob. cit., pp. 250-254.

³¹ Sobre la pérdida de significación de las obras cuando se exhiben a niveles museísticos cfr.: J. BALLART: *El patrimonio histórico...*, ob. cit., p. 82.

³² J. L. BOUZA ÁLVAREZ: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Bilbao, 1990.

una comunidad religiosa regular, se diseña como espacio de museo donde los innegables valores estéticos y simbólicos de la tumba de San Juan de Ortega debían tener un efecto ejemplarizante en la sociedad a través de su exhibición pública y al servicio de los intereses de un colectivo profesional determinado. Ello no impide que se contemple la posibilidad de continuar celebrando culto “...los días en que las circunstancias así lo pidan...”, en clara referencia a la conmemoración de la festividad del santo que congregaba a un amplio colectivo de fieles y turistas³³.

Para garantizar la efectividad del proyecto era imprescindible, a su vez, efectuar otras intervenciones de mantenimiento y restauración en el conjunto arquitectónico del monasterio que afectaban de modo preferente a tejados, bóvedas y pavimentos. Todo el proceso se llevó a cabo en dos fases aunque en 1969, ante la alarmante ruina que amenazaba el claustro y dependencias del Seiscientos, la Dirección General de Arquitectura se hace cargo de las obras necesarias³⁴. Dos años más tarde, Pons Sorolla firma el plan de ordenación de la plaza existente ante el santuario cuyo estado de abandono contradecía la subjetiva escenografía diseñada para satisfacer las nuevas expectativas socioculturales. El plan in-

cluía nivelación de terrenos, realización de un murete de mampostería para aislar el paso de carros y ganado, pavimentación diferenciada según los tipos de ámbitos, plantación de árboles, etc. intentando respetar “...su sabor rústico y humilde que es su mayor atractivo...”³⁵.

El lenguaje estilístico utilizado en todo este amplio programa de rehabilitación pretendía “...huir tanto de un mimetismo histórico como de un afán modernista, tratando los elementos y los volúmenes según su pura exigencia de función o material...”. A pesar de tales presupuestos la configuración del complejo monástico queda alterada substancialmente pues, dentro de los planteamientos habituales en la práctica restauradora de la década de los 60³⁶, se crea un escenario retórico y monumentalista con vocación de representatividad que dificulta su comprensión y experiencia vital. Ello determinó la falta de adecuación del plan a las demandas sociales contemporáneas que habían justificado su puesta en marcha e, incluso, limitarlas e impedir las. De ahí que la memoria de restauración recientemente concluida incluya el traslado del sepulcro del santo a su emplazamiento primitivo, devolviendo a la antigua iglesia monástica su función de espacio cultural³⁷.

³³ B. VALDIVIELSO AUSÍN: *San Juan de Ortea hito vivo...*, ob. cit., pp. 255 y ss.

³⁴ Este proyecto se encuentra incluido en la copia que el Ministerio de Fomento. Sec. de Arquitectura posee del proyecto de restauración de 1964.

³⁵ A.H.P. BURGOS. Sec. S.T. Cultura. Sign. 466.

³⁶ A. MUÑOZ COSME: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, 1989, pp. 147 y ss.

³⁷ En abril de 1998 se ha finalizado la preparación de un amplio proyecto de rehabilitación del conjunto monástico a cargo del Ministerio de Fomento, Sección de Arquitectura.



Fig. 1. Proyecto para el traslado del sepulcro de San Juan de Ortega. Estado actual. AHP. Burgos. Sec. S. T. Cultura sign. 466.

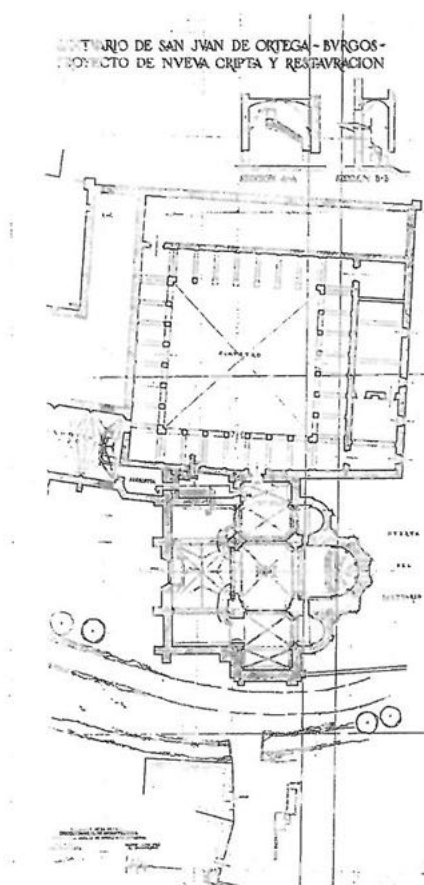


Fig. 2. Proyecto para el traslado del sepulcro de San Juan de Ortega. A.C.H.E. sign. C/71193.

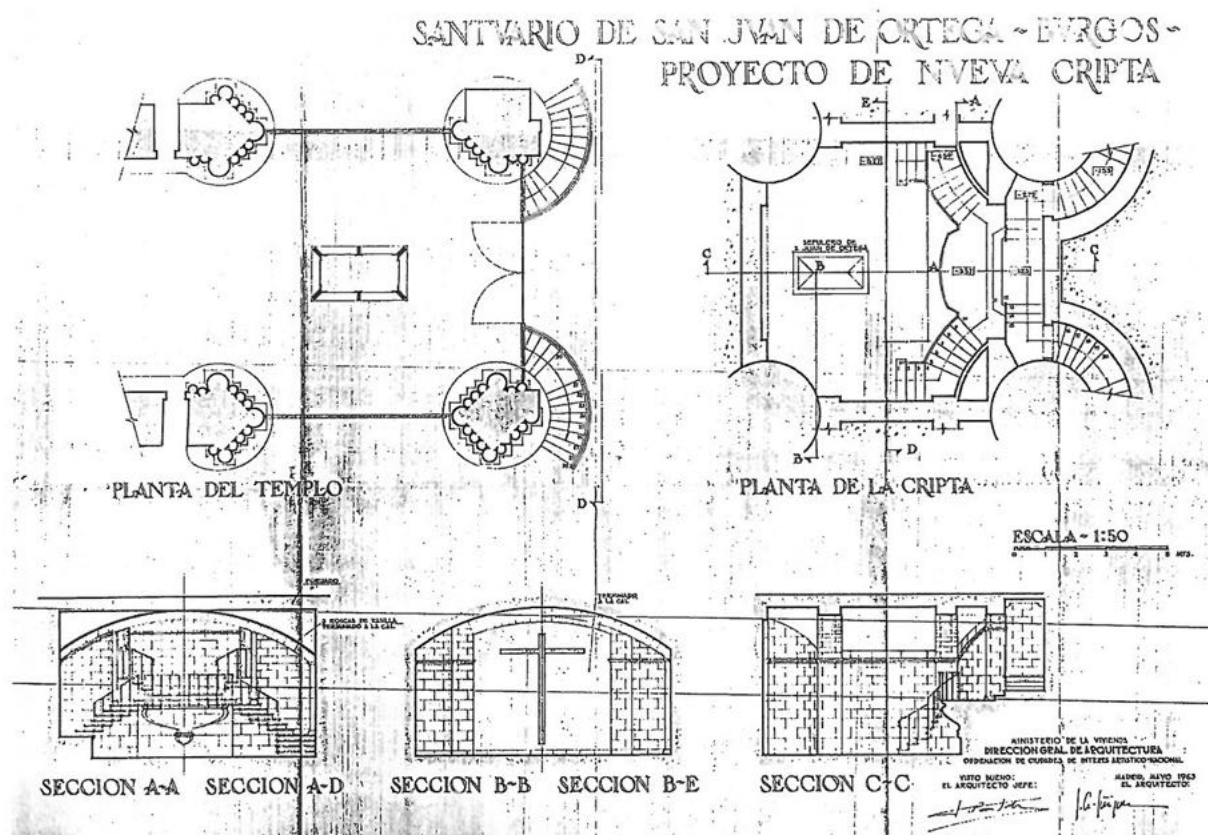


Fig. 3. Proyecto para el traslado del sepulcro de San Juan de Ortega. Planta y sección de la cripta. A.C.H.E. sign. C/71193.

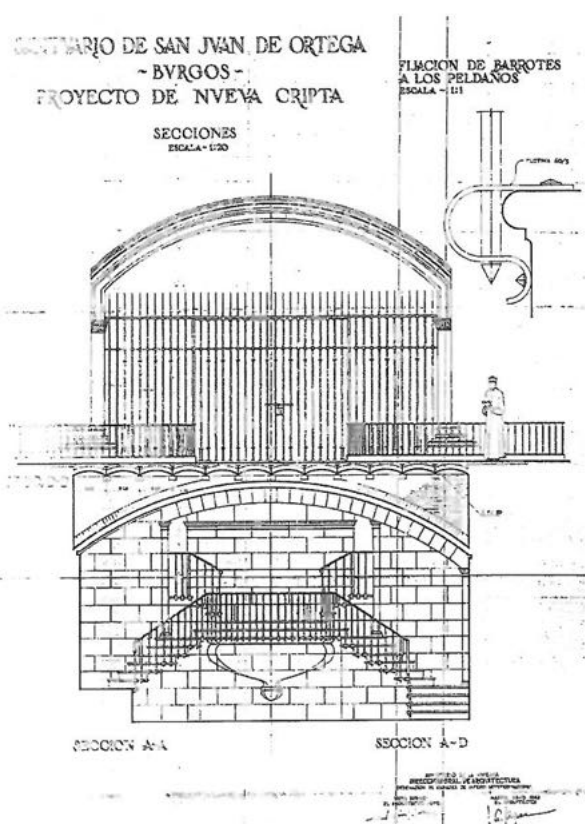


Fig. 4. Proyecto para el traslado del sepulcro de San Juan de Ortega. Sección de la cripta. A.C.H.E. sign. C/71193.

SECCIÓN IV
TESIS DOCTORALES
EN FASE DE ELABORACIÓN. RESÚMENES

Grupo Pórtico (1947-1952). Historia y presupuestos estéticos

MARÍA DEL MAR ANGUERA GUAL

Universidad Autónoma de Madrid

A raíz de la exposición celebrada en 1993¹ sobre el *Grupo Pórtico*, podemos certificar la tesis mantenida por Valeriano Bozal, a propósito del preinformalismo español de la postguerra. Frente a lo sostenido por Vicente Aguilera Cerni quien defendía que la “rebelión surrealista” en el arte español era el puente de tránsito entre la anteguerra y la postguerra, esta exposición pone de manifiesto la existencia de una pintura que se encuentra en la línea de las corrientes modernas en la segunda mitad de los años cuarenta y que bebe de otros presupuestos estéticos, diferentes a los surrealistas. El informalismo que años después se asoma al panorama artístico español se va a nutrir de dos fuentes fundamentales: el surrealismo y la abstracción.

El *Grupo Pórtico* inicia el camino a la abstracción en plena postguerra. Pues ya en 1947-1948 podemos ver obras realizadas por los miembros del *Grupo Pórtico*, Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia, que muestran una decidida evolución de su pintura hacia la abstracción.

En los últimos años la bibliografía sobre el *Grupo Pórtico* ha aumentado considerablemente. En los años sesenta y setenta, faltos de información y documentación apenas se hace

referencia al *Grupo* de una manera superficial en los textos de referencia de historia del arte, con una única excepción: Federico Torralba. Sus vinculaciones al *Grupo* como sus estudios sobre la pintura aragonesa contemporánea² son una de las pocas consideraciones escritas que ha recibido nuestra agrupación, con cierto detenimiento, en estos años. En los años ochenta, y con determinación en los noventa, los estudios sobre el *Grupo* lo levantan de un práctico olvido historiográfico. En 1985 se realiza una antológica³ de uno de sus tres miembros, de Fermín Aguayo, que desvela el contexto de incomprensión generalizada que vivieron en los inicios de su dedicación pictórica. En 1991⁴ se celebra una exposición monográfica de Santiago Lagunas, que recoge su obra pictórica más significativa, incluyendo obra reciente. Ambas exposiciones se acompañaron de sus respectivos catálogos iniciándose de este modo el camino de la recuperación historiográfica del *Grupo* y sus componentes.

Además de estos estudios monográficos tenemos numerosas referencias en publicaciones periódicas y seriadas, especializadas y no

² TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979.

³ *Fermín Aguayo (1926-1977): exposición antológica: Lonja, 5 octubre-3 noviembre 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento, Delegación de la Difusión de la Cultura, 1985.

⁴ *Lagunas: abstracción: [Exposición] Lonja de Zaragoza, 1 marzo-10 abril, 1991*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991. Comisario Manuel Val Lerín.

¹ *Grupo Pórtico 1947-1952. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas: La Lonja, Zaragoza, 10 de diciembre 1993-13 de febrero 1994 (catálogo)*. Madrid, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, Electa, 1993. Comisarios de la exposición: Gonzalo Borrás Gualis y Concha Lomba.

especializadas. Son destacables entre otras las aportaciones de Manuel García Guatas, de Ángel Cañellas, de Alicia Murría, de Jaime Esaín, de José Ramón Jarne, de Federico Torralba, de Gonzalo Borrás y Concepción Lombá. Pero lo cierto es que tenemos que esperar hasta 1993 para ver la primera exposición conjunta sobre el *Grupo Pórtico*. Esta exposición viene acompañada de un catálogo que constituye un instrumento historiográfico de primer orden, en la medida que desvela y deshace alguna de las contradicciones y lagunas que rodeaban al *Grupo*. En primer lugar se argumenta en favor de la generalización del nombre *Grupo Pórtico* y se aplica éste a los tres artistas Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Giménez Laguardia, así como delimita el período de su actividad como tal grupo a 1947-1952. En segundo lugar, se esclarecen las distintas exposiciones realizadas durante estos años por el *Grupo* y se localiza gran número de obra realizada en ese período de tiempo que apenas se había dado a conocer a nivel expositivo. Y en tercer lugar, acompaña al catálogo un copioso apéndice documental que incluye fuentes, publicaciones periódicas y bibliografía. Sin duda pues esta constituye una herramienta de trabajo fundamental para iniciarse en el estudio del *Grupo Pórtico*.

Además contamos con un revelador catálogo realizado por el Colegio de Arquitectos de Aragón y La Rioja⁵ que reúne testimonios en primera persona de los protagonistas de la vida artística local del período de postguerra que nos interesa, que constituyen un testimonio impagable para la comprensión de las coordenadas histórico-artísticas y estéticas en las que el *Grupo* se formó y se desarrolló.

Y un último catálogo monográfico⁶, también editado por el Colegio de Arquitectos que recoge la obra de Santiago Lagunas pintor y arquitecto, actividades que permanecieron hermanadas en el artista y que suponen hasta hoy la última aportación bibliográfica señalada en lo que a un miembro del *Grupo* se refiere.

⁵ 20 años de pintura abstracta de Zaragoza 1947-1967, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y La Rioja, 1979.

⁶ Santiago Lagunas. *Espacio y color: del 17 de abril al 1 de junio de 1997*. Zaragoza, Museo Camón Aznar, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997.

Y aún con todo es necesario completar el panorama del *Grupo* con la oportunidad que nos brinda el contar, hoy entre nosotros, con la presencia de uno de sus miembros, Eloy G. Laguardia, heredero de aquella obra pictórica pionera y testimonio de primera magnitud en el estudio e interpretación de la obra de los *Pórtico*.

Además es indispensable tener en cuenta la presencia de otros testigos de primera fila de los acontecimientos y actividades del *Grupo*. El testimonio de José Alcrudo, amigo, librero e intelectual que habría de llevar a nuestros artistas a exponer su obra bajo el nombre de su librería *Pórtico*, gracias a su particular empeño. También las hijas de Santiago Lagunas que participaron de todo aquello desde una tribuna privilegiada hoy son un insustituible elemento testimonial, etc. Todos ellos indispensables en la reconstrucción, desde la memoria y desde los hechos, de la actividad artística de los tres miembros del *Grupo*. En las particulares circunstancias en las que nuestros artistas se formaron y desarrollaron su actividad artística, en una España limitada y limitadora, estos elementos son importantes.

Artistas que, en palabras de Valeriano Bozal, vivieron su particular exilio interior desde dentro, que contaron con pocos medios y son grandes las aportaciones personales a la hora de trazar los referentes estéticos de estos pintores. Conocer sus gustos artísticos, sus experiencias, sus lecturas, sus determinaciones. Junto a la obra que conocemos, todo ello constituye un elemento vertebrador muy interesante en la interpretación de su universo pictórico.

La presencia de la obra de *Pórtico* en el panorama artístico de la postguerra española supone un paso más hacia la recuperación de los presupuestos artísticos de los años anteriores a la guerra y un paso decidido en lo que posteriormente se denominará Informalismo pictórico. Se trata aquí de situar los presupuestos estéticos del *Grupo Pórtico*, de situar la recuperación de las corrientes modernas. De conocer sus relaciones artísticas, su universo estético, de situar la obra de la primerísima abstracción zaragozana en un panorama estético posible. Es preciso trazar un mapa de los distintos referentes estéticos que ocuparon el

universo pictórico de nuestros artistas en los los cinco años de plenitud creativa.

Aún están por señalar los 'faros', por utilizar un término muy ilustrativo y que ha difundido Juan Manuel Bonet⁷, que iluminaron el universo pictórico de estos tres artistas en la plena postguerra. Se ha apuntado recientemente la particular presencia de la obra mironiana en determinadas obras del grupo, en *Ver a Miró*⁸ por Victoria Combalía. Se encuentran ciertas interrelaciones y vinculaciones con la *Escuela de Altamira* de Santander y sus miembros (pertenecientes a dos generaciones distintas de antes y después de la guerra), cuya formación es coetánea en el tiempo a la actividad del *Grupo*.

También la admiración por la obra de Paul Klee, que tanto influyó a otros artistas españoles de la postguerra, ejerce una fuerte presencia en esta agrupación⁹. El meridiano de la Escuela de París está también presente en nuestro horizonte estético. Está claro que el arte que entonces se realizaba en París por artistas muchos de ellos españoles tienen que ver con la obra de nuestros artistas, exiliados interiores. Las relaciones de la obra de *Pórtico* con obras de artistas como De Staël o Bram Van Velde, grupos como *Cobra*¹⁰, abren interrogantes y nos acercan un poco más al horizonte de la abstracción que *Pórtico* inaugura en la España de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta.

⁷ BONET, Juan Manuel, "El arte abstracto español (1929-1960)", en Block, Cor, *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1982, epílogo, pp. 249-283.

⁸ *Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1993.

⁹ *Homenaje a Paul Klee*, Madrid, Galería Clan, 1948.

¹⁰ *Nicolás de Staël. Retrospectiva*, Madrid, MNCARS, 1991; Bram Van Velde, Madrid, MNCARS, IVAM, 1989; Jean-Clarence Lambert, "COBRA: Automatismo y/o espontaneidad", en *Automatismos paralelos, la Europa de los Movimientos experimentales, 1944-1956*. Madrid, Comunidad, 1992.

*Metrología y proporción en la arquitectura altomedieval asturiana de los siglos IX y X.
Avance al sistema de proporción de la iglesia de San Pedro de Nora*

LORENZO ARIAS PÁRAMO
Universidad de Oviedo

SINOPSIS DE LA ACTUAL CONFIGURACIÓN
ARQUITECTÓNICA DEL EDIFICIO

La iglesia de San Pedro de Nora no conserva lápida de fundación ni de consagración, si es que las llegó a tener. Tampoco es mencionada por las crónicas altomedievales y es preciso esperar hasta el siglo X, en la extensa donación que el rey Alfonso III el Magno y su esposa doña Jimena realizan a la catedral de San Salvador de Oviedo en fecha 20 de enero de 905. La confirmación de la donación es recogida en el siglo XII por el Obispo Don Pelayo en el *Liber Testamentorum*: "...ecclesiam Sancti Petri de Nora cum suis adiacenciis" (Fol. 19 v^o A).

El templo de San Pedro de Nora mantiene la planta basilical que predomina en la tipología de las iglesias asturianas: nave central, separada de las naves laterales por arquerías apoyadas en capiteles imposta con decoración moldurada, que en número de cinco descansan sobre tres pilares exentos de sección cuadrada hechos de sillarejo. La nave central está rematada con techumbre de madera a dos vertientes, quedando iluminada mediante tres ventanales simétricamente dispuestos con los ejes de las arquerías y la apertura de un gran ventanal abierto en el muro occidental que ilumina a través de celosías modernas el espacio de la nave central. Al Este se abre la cabecera tripartita cerrada con muro testero recto. Los tres ábsides conservan configuración rec-

tangular y están cubiertos por bóveda de cañón apoyada en una línea de imposta moldurada de características afines a la de Santullano o a las de Santa María de Bendones. Las capillas se comunican entre sí por una puerta de arco de ladrillo que se abre en cada uno de los dos muros divisores.

Sobre la bóveda del ábside central se encuentra un espacio de similar superficie al de la capilla mayor con acceso único externo por una ventana ajimezada de tres huecos apoyados en dos columnas exentas y dos jambas extremas. Los arcos semicirculares, de mayor diámetro el central, tienen dovelaje de ladrillo.

La iglesia tenía adosados a las fachadas meridional y septentrional dos recintos. Las habitaciones conservaban dos pisos, como así se puede constatar por la presencia de dos huecos superpuestos en los paramentos. En la actualidad no permanece ninguno de los recintos si bien se conservan restos del arranque de sus muros en ambos lienzos. Recientes excavaciones (Adán-Martínez, 1991) han permitido delimitar el dimensionado de la planta de la habitación norte: 4,60 mts. de longitud por 4 mts. de ancho, siendo supuestamente semejante a su simétrica en el lado meridional.

El ingreso al templo se realiza por un vestíbulo moderno al que se accede por un arco de medio punto, con dovelaje de ladrillo, que apoya en sendos capiteles imposta los cuales

descansan en jambas monolíticas. El acceso interior se efectúa por una puerta adintelada.

Al exterior, la iglesia de San Pedro de Nora recurre al empleo de técnicas ya utilizadas en las iglesias alfonsíes de Santullano y Santa María de Bendones. Así, el aparejo de sus muros está configurado por sillarejo dispuesto en hiladas horizontales, cuidándose la fábrica de forma especial en las esquinas, formadas por grandes sillares escuadrados colocados a soga y tizón. En los vanos rectangulares se utiliza el dintel, formado por una pieza monolítica calcárea, emplazada bajo un arco de descarga con dovelaje de ladrillo. En los lienzos meridional y septentrional al igual que el muro testero, y como refuerzo tectónico, se adosan dos estribos o contrafuertes formados por sillares escuadrados enjarjados en el paramento murario. En el lienzo oriental también se adopta el refuerzo de dos estribos cuya altura alcanza hasta el nivel aproximado de la ventana ajimezada de la cámara supraabsidial.

CONSIDERACIONES ESPECIALES SOBRE EL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA

En el año 1936 la iglesia de San Pedro de Nora es incendiada en el transcurso de la guerra civil. Con anterioridad la iglesia ya había sufrido otro incendio en el año 1905, permaneciendo con este motivo en un precario estado de conservación sus cubiertas hasta la intervención del Arquitecto Alejandro Ferrant en 1935, quien procede a la limpieza de cales de sus paramentos y descubre la ventana ajimezada de la cámara supraabsidial, al igual que la ventana oriental del ábside central y la ventana abierta en el lienzo meridional, próxima a la cabecera. Posteriormente el arquitecto Luis Menéndez Pidal iniciará a partir de 1955 y hasta el año 1964, los trabajos de reconstrucción y restauración. Fundamentalmente se rehizo la cubierta de madera procediéndose al recrecido de los muros norte, sur, este y oeste de la nave central, derruidos hasta el nivel de arranque de las ventanas del claristorio, y al recrecido de la cámara supraabsidial, la cual había perdido parte de su paramento original. Estas operaciones de restauración tienen una vital importancia al repercutir directamente en el cálculo de las proporciones y la metrología, de

ahí que revista un interés extremo el estudio de los procesos de restauración seguidos y la restitución de sus paramentos y el resto de la obra de fábrica o de otros elementos arquitectónicos, a su estado y posición original. Todo ello contribuirá a la pureza del estudio geométrico-proporcional y metrológico. El recrecido de los muros de la Nave central no ofreció dificultades extremas, procediéndose a su reconstrucción hasta la altura realmente original. De acuerdo con el proyecto efectuado por Luis Menéndez Pidal previo a la restauración del edificio, en sus planimetrías del estado actual de la iglesia, se habían representado las dimensiones del conjunto arquitectónico y muy especialmente el inicio del umbral de las ventanas que se abrían en sus lienzos meridional y septentrional. Ello permitía realizar el recrecido de sus muros de acuerdo a las proporciones de las ventanas, las cuales fueron reconstruidas teniendo como modelo las semejanzas proporcionales que conservaban con iglesias como San Salvador de Priesca, Santa María de Bendones o Santullano. Es así que su altura actual se ajusta al dimensionado que tendría originalmente. Señalar, por otra parte, que la distancia entre los huecos de las ventanas ha sido desplazada unos centímetros de su posición original, sin que exista constancia documental por parte del arquitecto Luis Menéndez Pidal sobre las razones que motivaron este aleatorio desplazamiento.

Se procede a restaurar, igualmente, el vestíbulo de entrada, reconstruyéndolo en su totalidad al existir, a juicio del arquitecto Luis Menéndez Pidal, vestigios del mismo. De todas formas no hay existencia de huellas en el muro occidental que prueben un pórtico tripartito. A su vez, en favor de una posterioridad de éste vestíbulo a la fase constructiva de la iglesia altomedieval, se encuentran las excavaciones realizadas en 1991 por Gema Adán y Leonardo Martínez. En estas excavaciones se encuentra una tumba de lajas posterior al siglo XI, debajo de la cimentación del muro norte del actual vestíbulo.

Asimismo construye una torre-campanile a escasos metros de la iglesia en su sector noroccidental. Mantiene una fuerte polémica su edificación, ya que no existen ni restos arqueológicos, ni documentales que confirmen, no

ya su existencia, sino su ubicación en el lugar elegido, como así ha sido probado por las excavaciones realizadas en el año 1991 por Gema Adán y Leonardo Martínez.

EL SISTEMA METROLÓGICO APLICADO

La unidad de medida empleada en la construcción de la iglesia de San Pedro de Nora tiene un patrón metrológico cuyo valor es de un *pes romanus* de 0,309 mts.; valor ya utilizado por el taller arquitectónico asturiano en otras iglesias altomedievales. En la iglesia de San Pedro de Nora ha sido contrastado su empleo a partir de un conjunto de medidas tomadas en la planta y en el alzado. Éstas han sido sometidas posteriormente a una prueba de media aritmética y seguidamente a la comprobación por medio de la prueba del chi-cuadrado. El valor de esta unidad de medida básica resulta ser el *pes* de 0,309 mts.

ANÁLISIS GEOMÉTRICO Y PROPORCIONAL

En la Fig. 1 hemos superpuesto a la planta de la iglesia una malla reticular la cual forma un mosaico con un efectivo valor modular. Esta malla reticular tiene una gran importancia en la distribución espacial de los diversos elementos estructurales y arquitectónicos, visualizando con rigor métrico los espacios de la cabecera así como la disposición de los pilares y la equidistancia existente entre ellos. Observamos cómo la forma arquitectónica está en directa y rigurosa correspondencia con el esquema geométrico proyectado, en la medida en que es posible deducir la forma de cada elemento de la posición que éste tenga en el esquema establecido. De esta forma, y por complejo que sea el proyecto arquitectónico, el maestro de obras y el "observador" encuentran previamente dispuesto un coordinado sistema de indicaciones que les permitirán alcanzar una plena comprensión y seguridad del proyecto general y conocer, por tanto, el conjunto de detalles arquitectónicos. El orden y la proporción son las claves que articulan esta disposición arquitectónica y aseguran el control métrico de los espacios en todos los puntos de la superficie, disponiendo en la trama de la malla geométrica unas formas cuyas proporciones están prefijadas.

Nuestro criterio de estudio utiliza el término τάξις (Orden) como el soporte normativo que permite una racional disposición de los diferentes espacios y componentes arquitectónicos. Soporte configurado por un sistema de ejes y líneas y una reticulación modular o matriz compositiva, las cuales organizan y distribuyen, de acuerdo con los principios de *orden*, *ritmo* y *proporción* los diversos elementos de la estructura corpórea arquitectónica, configurando finalmente la idea original de ordenación programática. Esta retícula equivale a una progresión aritmética cuya razón de proporción es igual a su término inicial, vale decir, el módulo. De hecho, la *symmetría* de un edificio depende de la utilización de dimensiones que pueden ser expresadas por relación al tamaño de una parte determinada o módulo. Pero también depende del principio de *proportio* en el sentido de que las dimensiones de las partes están relacionadas con las dimensiones del conjunto. La *symmetría* implicaría, pues, el uso de una escala basada en la utilización de una progresión aritmética.

La progresiva elaboración por parte de los diversos talleres de la Monarquía Asturiana, de elementos arquitectónicos en los que confluyen tradiciones constructivas romanas, e influjos hispanovisigodos, posibilitaría la creación de lo que podríamos definir como un "*canon de taxis*" característico de la tipología arquitectónica asturiana. Ello conlleva el desarrollo de una *syntaxis* que participa de reglas de composición, modulación y modelos programáticos propios, creando tanto una tipología estructural como unos cánones de proporción específicos.

De esta forma, el arquitecto, a partir de una medida tomada como módulo, deducirá todas las longitudes y formas de un edificio, de tal suerte que todas las partes del mismo tendrán una mutua relación matemática inteligible. Todo el conjunto representa, pues, un perfecto sistema que permite la construcción de relaciones matemáticas exactas, las cuales extienden su armonía por medio de toda la apariencia visual del edificio. Esta idea, es evidente, se encuentra ya en Vitruvio y sería, como hemos dicho, utilizada ampliamente por los arquitectos de la Edad Media.

En la Fig. 1 se representan la totalidad de los 24 cuadrados que configuran la planta de la iglesia, teniendo el lado de cada uno de ellos una medida de 9 *pedes*, tal que el E.F.G.H. El ancho de la nave central, incluido el pilar de la arquería engloba dos cuadrados de la malla reticular: F.P.H.S. y P.R.S.T. En la modulación expuesta se observa que el valor del lado del pilar es de 2 *pedes*, a semejanza del espesor del muro, igualmente de 2 *pedes*, es decir, 0,618 mts.

En la Fig. 1 se puede observar la propiedad de distribución modular que se registra en la planta de San Pedro de Nora. De su trazado geométrico-proporcional se puede deducir cómo la figura del doble cuadrado configura la nave central del templo. Se obtiene un dimensionado para la nave central de la iglesia de 36 *pedes* de largo (11,124 mts.) por 18 *pedes* de ancho (5,562 mts., pilares incluidos). Respecto del ancho de las naves laterales su medida se obtiene estableciendo la diferencia del espesor del muro de 2 *pedes* de ancho resultando un valor de 7 *pedes* de ancho para las naves laterales norte y sur. Si a esta medida se le suma el ancho del pilar de la arquería obtenemos el valor de 9 *pedes*, cumpliéndose que el largo de cada nave lateral de 36 *pedes* dividido entre 9 *pedes* da como resultado una razón cuádruple: $36/9 = 4$.

En la Fig. 2 hemos representado la propiedad de distribución modular que se registra en la planta de San Pedro de Nora. Se observa cómo la figura del cuadrado A.B.C.D. delimita con precisión el ancho y la profundidad del ábside mayor de 18 *pedes* de lado. Los dos ábsides laterales (E.A.F.C. y B.G.D.P.) tienen un dimensionado rectangular en el que su lado mayor de 18 *pedes* es el lado del cuadrado que configura el ábside central, y su lado menor, 9 *pedes*, la mitad del lado. Encontramos en esta construcción geométrica de la cabecera tripartita una semejanza directa con la contrucción de otras iglesias asturianas como San Julián de los Prados, así como San Salvador de Priesca, Santiago de Gobiendes y San Adriano de Tuñón.

Siguiendo el método de estudio de precedentes iglesias (Liño, Valdediós, Priesca, Tuñón, etc.) la aplicación de un específico sistema modular a la regulación y sistema geométrico-proporcional de la planta nos permite

extender este trazado armónico al alzado de la arquitectura de San Pedro de Nora. En la Fig. 3 podemos estudiar una propiedad común a la totalidad de las iglesias asturianas y que define una de sus características tipológicas más importantes: la altura total de la nave central A.C. o B.D. del lienzo interior norte o sur de la iglesia tiene un valor de 36 *pedes*, magnitud que representa tres veces la altura del pilar de 12 *pedes* de la arquería de la nave ($12 \times 3 = 36$ *pedes*). Esta propiedad, observada en otros edificios asturianos y que hemos tenido oportunidad de estudiar, es aplicada en la iglesia de Nora con el mismo rigor de ejecución. Podemos observar asimismo que el ancho total de la iglesia, incluido el espesor de los muros, tiene un valor preciso de 36 *pedes*, magnitud que forma un perfecto cuadrado con la altura de la nave de 36 *pedes*. Se comprueba que el ancho de la nave central incluidos los pilares tiene una magnitud cuyo valor es doble del ancho de cada una de las naves laterales norte y sur.

En la misma Fig. 3, correspondiente a la sección transversal hacia el Este, se ha representado el cuadrado E.F.G.H. de 36 *pedes* de lado que delimita de forma precisa los límites exteriores del edificio. La figura de este cuadrado genera una modulación sencilla y rigurosa en su traducción gráfica: en la figura se comprueba cómo el doble cuadrado A.B.C.D. de 36×18 *pedes* se corresponde con la altura del edificio y el ancho de la nave central. Una regulación geométrico-proporcional muy precisa la adoptada por el taller constructivo de Nora, la cual surge directamente de la perfecta modulación aplicada a la planta.

En la Fig. 4, correspondiente a la sección longitudinal hacia el norte, hemos aplicado la configuración de la malla reticular ya conocida por anteriores estudios. La conclusión es una subdivisión modular en correspondencia directa con el principio ya conocido de tripartición de la altura de la nave central. Observamos como la longitud total de la nave C.D. de 36 *pedes*, es igual a la altura A.C. deduciéndose la tripartición del espacio en altura merced a la repetición de la altura del pilar de 12 *pedes*. El empleo, por parte del taller arquitectónico medieval asturiano, de un soporte normativo sobre el cual quedaban dispuestos el conjunto

de miembros arquitectónicos, constituye realmente una confirmación de que estos están dispuestos acordes con leyes reguladoras cuyos principios se encuentran en el ya conocido concepto de *taxis* (ordenación), el cual representa un perfecto instrumento de control de la forma. En la figura que comentamos hemos representado el conjunto de los ejes y las diagonales de la totalidad de rectángulos que conforman el soporte normativo.

En esta Fig. 3 comprobamos también cómo la altura del pilar de la arquería de la nave, cuyo valor es de 12 *pedes*, se encuentra en relación pitagórica con el intercolumnio de la arquería de 9 *pedes* (7 *pedes* de espacio entre pilares más 2 *pedes* de lado del pilar de sección cuadrada); es una cuidada aplicación del sistema del Triángulo de Pitágoras 3-4-5 en la resolución de las relaciones de proporción pilar-intercolumnio. Se cumple, por tanto, que $12/9 = 4/3 = 1'333$, relación del Triángulo de Pitágoras.

En la Fig. 4 correspondiente a la sección longitudinal hacia el norte hemos aplicado la configuración de la malla reticular. La conclusión es una subdivisión modular en correspondencia directa con el principio de tripartición de la altura de la nave central. Observamos cómo la longitud total de la nave de 36 *pedes*, es igual a la altura deduciéndose la tripartición del espacio en altura merced a la repetición de la magnitud del pilar de 12 *pedes*.

EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA PLANTA A PARTIR DEL ESTUDIO METROLÓGICO

La iglesia se encuentra orientada al NE con una desviación respecto del N de 10°.

La iglesia de San Pedro de Nora presenta ciertas imperfecciones en la disposición de su trazado, a semejanza de otros edificios que son objeto de estudio en estos momentos. Estas imperfecciones dificultan el que se produzca una plena concordancia entre el dimensionado real y el trazado ideal proyectado por el *magister operis*, el cual se acogió a específicas reglas y normas de proporción y modulación, así como a un sistema metrológico predefinido.

En el caso particular de San Pedro de Nora, en el transcurso del trazado de la planta sobre el terreno se han introducido ciertas ine-

xactitudes que propiciaron el esviaje, la oblicuidad de sus muros y arquerías, respecto al eje longitudinal Este-Oeste. Esta circunstancia hace que la planta adopte una forma ligeramente trapezoidal, y en la cual sus lienzos meridional y septentrional, así como sus arquerías formen un ángulo el cual experimenta un crecimiento progresivo en su apertura, a medida que se desplaza en dirección a occidente. El cálculo realizado arroja un resultado expresado en grados de apertura progresiva de la Nave Central hacia el Oeste de 0° 56' 15".

Las principales imperfecciones introducidas en el replanteo original de San Pedro de Nora se pueden resumir en las siguientes incorrecciones constructivas.

- Desviación paulatina de la arquería sur en dirección suroeste equivalente a una magnitud de 18 cm.
- El muro sur se desvía 49 cm. hacia el sur en su esquina suroeste.
- El muro norte se desvía 25 cm. hacia el norte en su esquina noroeste.
- La arquería norte se mantiene en una dirección equilibrada y uniforme.
- La cabecera tripartita no presenta alteraciones en su dimensionado real y el proyectado de acuerdo con la modulación original programada.
- El lienzo occidental se desvía progresivamente en dirección Oeste hasta alcanzar un máximo de 20 cm. En su esquina noroeste respecto a su posición real.

SÍNTESIS BIBLIOGRÁFICA

ADÁN ÁLVAREZ, Gema y MARTÍNEZ FAEDO, Leonardo: "La iglesia prerrománica de San Pedro de Nora (Las Regueras)", *Excavaciones Arqueológicas en Asturias, 1991-1994*, n.º 3, pp. 286-292. Oviedo, 1995.

ADÁN ÁLVAREZ, Gema; MARTÍNEZ FAEDO, Leonardo; BORGE CORDOVILLA, Francisco Javier; DÍAZ GARCÍA, Fructuoso; MORENO FERNÁNDEZ, Javier: "Propuesta de reconstrucción arquitectónica de la iglesia prerrománica de San Pedro de Nora (Asturias)". *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, Tomo 3, Valencia, 1993, pp. 1099-1105.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo y OLÁVARRI, Emilio. "La proporción áurea en el Arte Asturiano: Santa María de Naranco". *Revista de Arqueología*, n.º 73. Madrid, mayo, 1987, pp. 44-57.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo. "San Miguel de Liño. Arte Prerrománico Asturiano". (Estudio sobre la proporción de las pilastras de San Miguel de Liño). *Revista de Arqueología*, n.º 87. Madrid, julio, 1988, pp. 29-35.

—. "Avance al estudio sobre la Geometría y Proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana". *III Congreso de Arqueología Medieval Española*. Oviedo, 27 Marzo-1 de Abril de 1989. Oviedo 1992, Tomo II, pp. 27-37.

—. "Trazados geométricos previos a la labra en el prerrománico asturiano: las celosías de la Iglesia de Santa Cristina de Lena", *Archivo Español de Arqueología*, Tomo 63, n.º 161-162. Madrid, 1990, pp. 227-247.

—. *Estudio planimétrico de la Iglesia de San Julián de los Prados*. Contiene doce dibujos del estudio planimétrico de la iglesia a escala 1:40. *Fundación Museo Evaristo Valle*, Gijón, 1991.

—. "Recursos geométricos de dibujo, composición y proporción en la pintura mural de la iglesia prerrománica de San Julián de los Prados (Oviedo)". *Archivo Español de Arqueología*, Vol. 65, Madrid, 1992, pp. 181-222.

—. "Geometría y proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana. El Palacio de Santa María de Naranco." *Madrid Mitteilungen*, 34. 1993, pp. 282-307.

—. "Metrología, modulación y proporción en la iglesia de Santa Cristina de Lena (Asturias)", *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica* (Lisboa 28 de setiembre al 2 de Octubre de 1992). Barcelona 1995, pp. 223-231.

—. "Prerrománico Asturiano, diez años como Patrimonio de la Humanidad. Levantamientos planimétricos de Lorenzo Arias". Caja de Asturias, Oviedo, 1995.

—. "Sistemas de proporción y diseño proyectual en la arquitectura altomedieval asturiana (siglos IX-X)". [Proportions-und Entwurfssysteme in der frühmittelalterlichen Architektur Asturiens (9./10. Jh.)]. *INTERNATIONALER INTERDISZIPLINÄRER KONGRESS FÜR HISTORISCHE METROLOGIE: ORDO ET MENSURA V. MÜNCHEN*, 4 bis, 7 September 1997. St. Katharinen 1998, pp. 305-320.

Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international, CNRS, Université de Rennes II-Haute-Bretagne 2-6 mai 1983, Vol. II: *Commande et travail*. Organisé et édité par Xavier Barral i Altet, 1987.

BINDING, Günther: "Geometricis et arithmetis instrumentis". Zur mittelalterlichen Bauvermessung, en: *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege* 30-31/1985, 9-24.

CABALLERO ZOREDA, Luis: "Zamora en el tránsito de la Edad Antigua a la Edad Media: siglos V-X", en *Historia de Zamora*. Tº I. *De los orígenes al final del Medioevo*. Diputación de Zamora, Zamora, 1995, pp. 375-430.

—. "Una conjetura sobre la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave (Zamora)", en: *I Congreso de Historia de Zamora*, Zamora, 1989. (Zamora, 1990), pp. 317-355.

FONTAINE, J. *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne Wisigothique*. París, 1959.

FORSYTH, George H., Jr. "Geometricis et arithmetis instrumentis", *ARCHAEOLOGY*, 3, 1950, pp. 74-79.

GERMANN, Georg.: *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*. Traduit de l'allemand par Michèle Zaugg et Jacques Gubler. Lausanne, 1991.

HEITZ, Carol. "Recherches sur les rapports entre l'architecture et liturgie à l'époque carolingienne". *Service d'Édition et Vente des Publications de l'Éducation Nationale*, Paris, 1963, pp. 80 ss.

—. "Vitruve et l'architecture du Haut Moyen Age". *SSCI*. XXII, 2. 1975.

—. "Mathématique et architecture", *Centro di Studi sulla Spiritualità medievale*, Todi, 1973.

HOPPE, J. M. "Elements pour une étude de l'esthétique de l'époque visigothique". *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*, 7, 1985.

ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiae*, Versión castellana de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero; ed. bilingüe, 2 vol., BAC, Madrid, 1983.

Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX, ed. W.M. Lindsay, Oxford U.P. 1911 (reed. 1957, 1962).

JIMÉNEZ, A. "Análisis de una propuesta de reintegración de formas arquitectónicas", *Bol. Sem. Estudios de Arte y Arqueología*, 46, 1980.

—. "Relaciones métricas en Arquitectura, análisis de tres propuestas", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Madrid, 1982.

—. "De Vitruvio a Vignola: autoridad de la tradición", *Habis*, 6, 1975, pp. 267-269.

KOSTOF, Spiro. *The Architect. Chapters in the History of the Profession*. Oxford University Press, Inc. 1977. Versión castellana: *El Arquitecto: Historia de una profesión*, en especial el capítulo: "El arquitecto en la Edad Media, en Oriente y Occidente", Madrid, 1984.

KURENT, T. "La coordinación modular de las dimensiones arquitectónicas", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 3, 1, Madrid. 1985.

MENÉNDEZ PIDAL, Luis: "Los monumentos de Asturias: Su aprecio y restauración desde el pasado

siglo". Revista *Las ciencias*, Año XIX, n.º 1, pp. 229-291. Madrid, 1954.

—. "San Pedro de Nora, Asturias". *Archivo Español de Arte*. n.º 47, Madrid, 1974, pp. 397.

MORTET, Víctor: "Nôte historique sur l'emploi de procédés matériels et d'instruments usitées dans la géometrie pratique du moyen-âge". *Congrès International de Philosophie*. Genève, 1905.

—. "Recherches critiques sur Vitruvio et son Oeuvre", *Revue archéologique*, XLI (1902), N.S. III (1904), IV (1904), VIII (1906) y XI, 1908.

NAREDI-RAINER, Paul von. *Architektur und Harmonie*. Köln. 1982 (reed. 1986).

PANOFKY, Erwin: "Die Entwicklung der Proportionslehre also Abbild der Stilentwicklung",

Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 2, 1921-22. pp. 188-219. Traducción inglesa aumentada, en: *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955. Versión castellana a cargo de Nicanor Ancochea: *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1979.

SCHOLFIELD, P. H.: *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge, 1958. Versión castellana de Luis Recasens M. Queipo de Llano, *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, 1971.

VITRUVIO POLLIONE, Marco: *De Architectura. Libri X*. Texto latino a fronte. Traduzione di Luciano Migotto. Pordenone, 1990.

—. *Zehn Bücher über Architektur*. Edición bilingüe latin-alemán a cargo de Curt Fensterbusch, Darmstadt, 1964 [Reed. 1991].

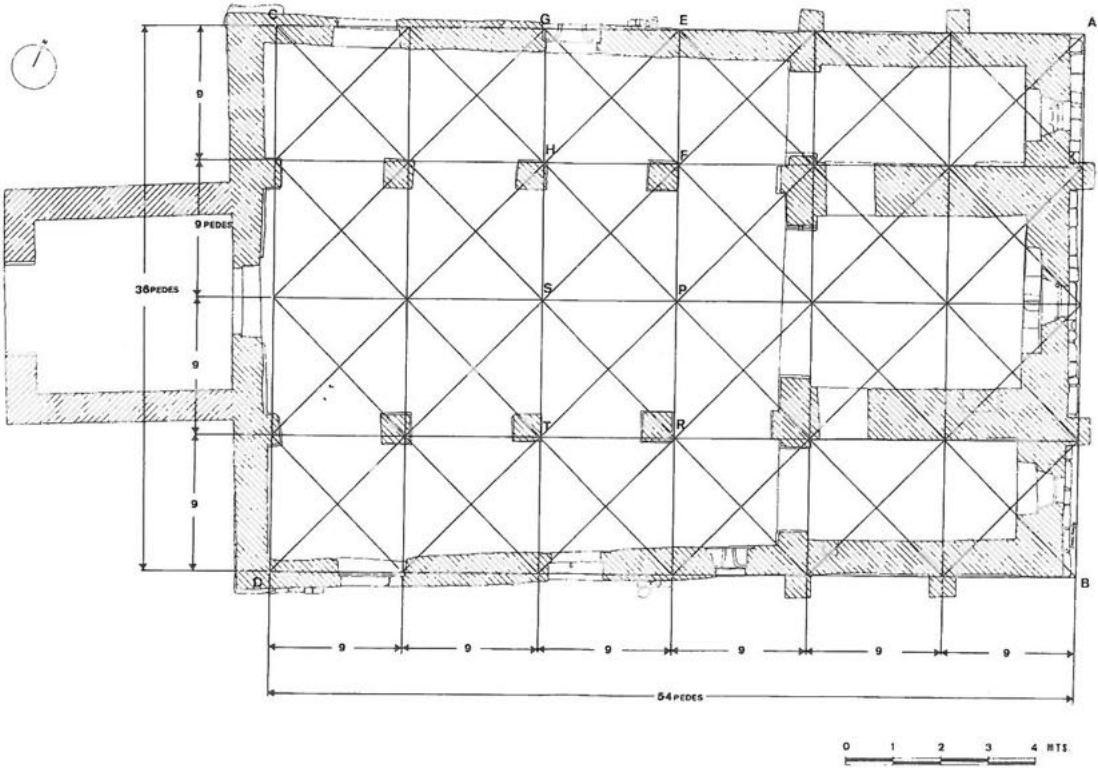


Fig. 1. Distribución de la malla reticular de 9 *pedes* de lado en la planta de la iglesia.

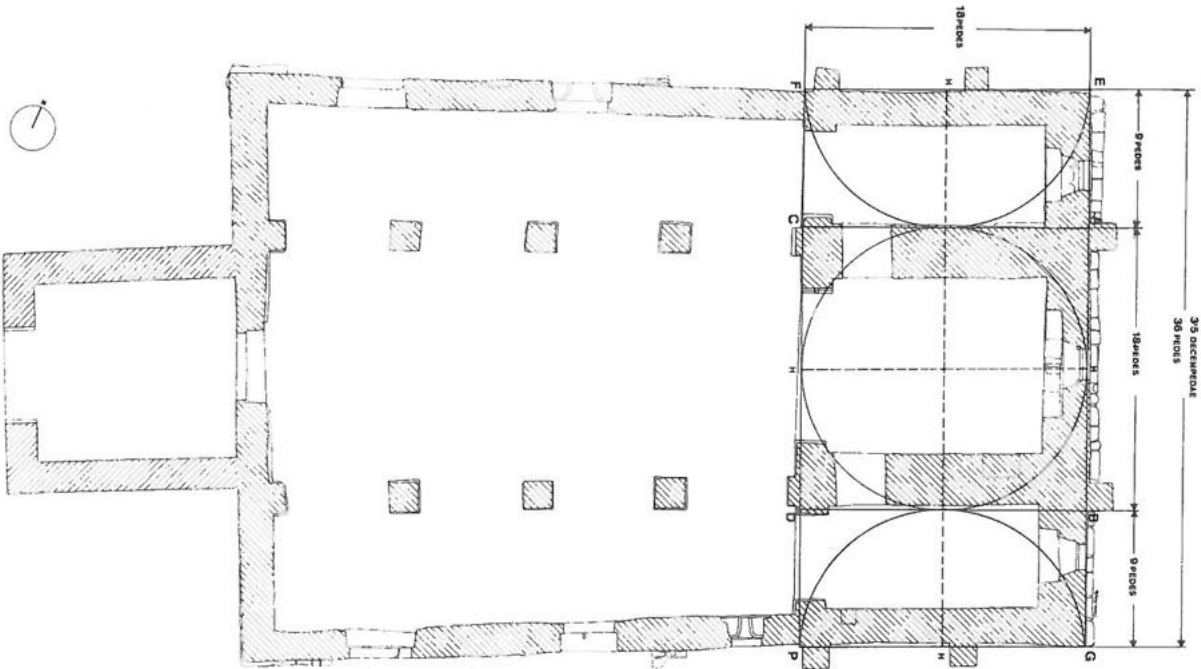


Fig. 2. Modulación de la cabecera tripartita

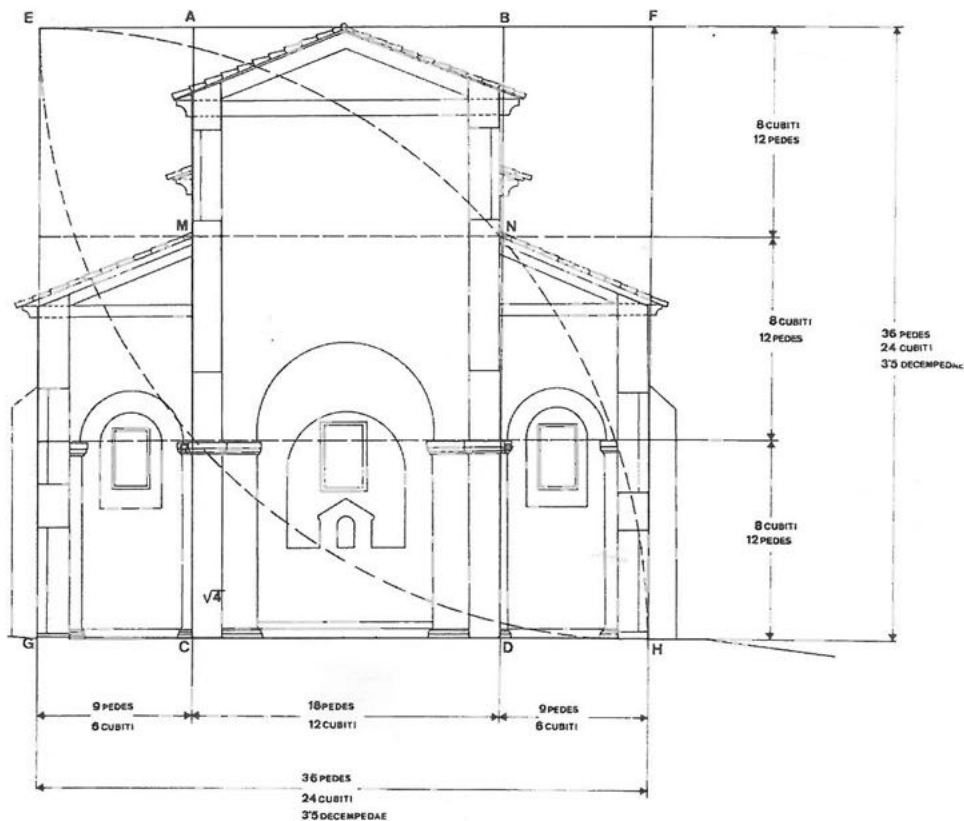


Fig. 3. Sección transversal hacia el este.

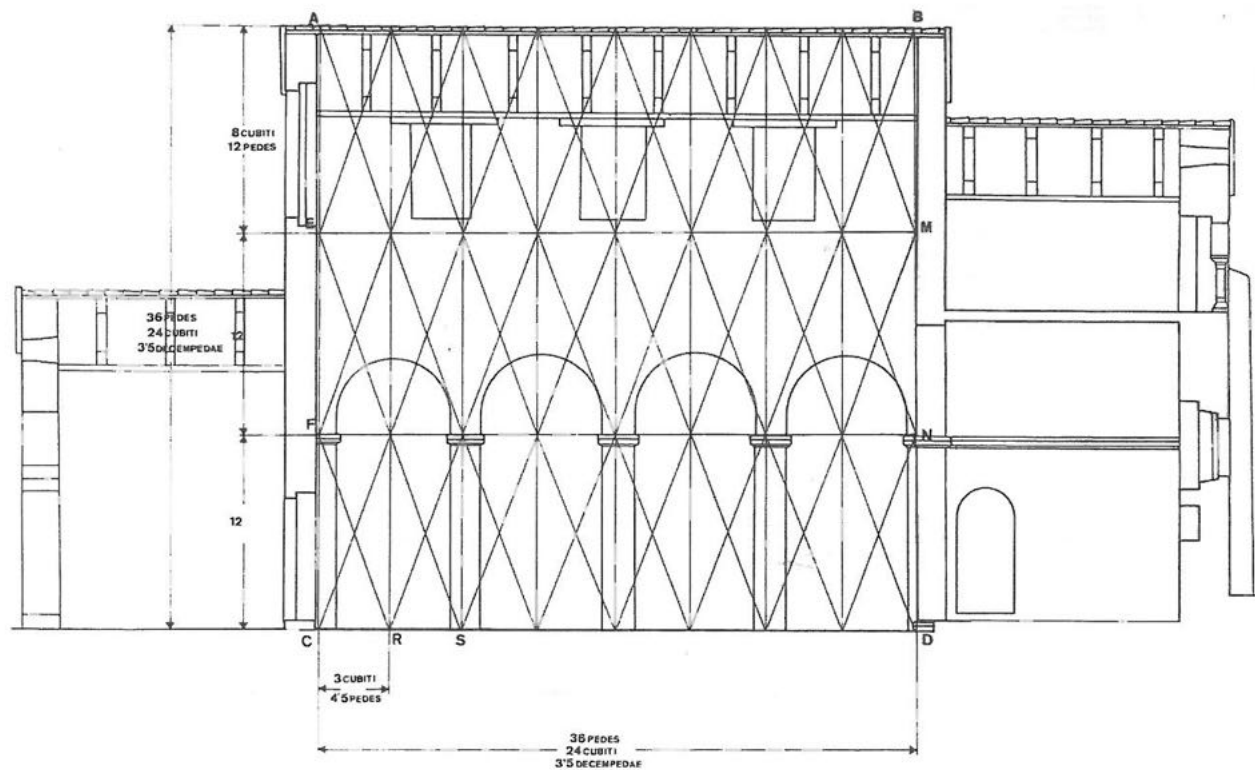


Fig. 4. Sección longitudinal hacia el norte.



Fig. 5. Iglesia de San Pedro de Nora. Vista desde el sureste.

Joan Miró: arte y sociedad. El compromiso

ANTONIO BOIX PONS

INTRODUCCIÓN

El proyecto de tesis doctoral que presentamos aborda la cuestión de la evolución de la vida, el pensamiento y la obra de Miró en relación a su contexto histórico, con el hilo conductor de su compromiso político y social. La dirige la Dra. Catalina Cantarellas, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de las Islas Baleares. Se inició la investigación a principios de 1993, aunque hasta el verano de 1995 no nos planteamos que fuese una tesis doctoral. Hemos contado con la valiosa ayuda de dos becas de investigación (1996 y 1997) de la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma. La memoria de investigación se leyó el 9 de febrero de 1998 y esperamos que se pueda finalizar y leer la tesis a finales de este año o ya en 1999.

La tesis tiene dos grandes vocaciones: una interpretativa y la otra documental. La primera porque se asume el riesgo de comunicar una interpretación personal, por lo tanto tan criticable y perfectible como lo pueda ser todo tema subjetivo; por su complejidad, se refuerzan los resúmenes en cada parte y capítulo, a fin de precisar y clarificar nuestras posiciones. La segunda porque se ha optado por procurar mucha información, con el fin de que, además, sea una provechosa fuente de consulta para otros investigadores, aunque partiesen de ideas o metodologías muy distintas –incluso si es para rebatirnos–. La combinación de ambas no ha estado exenta de grandes dificultades: un texto base de mi-

les de páginas lo hemos reducido a algo más de mil y ese imprescindible proceso de condensación explica en parte que no se haya acabado aún (creemos que la maduración de una tesis exige ser más breve).

LA HIPÓTESIS

Nuestra hipótesis sémica es que la vida, la obra artística y el pensamiento estético de Miró se construyeron en relación dialéctica con su contexto histórico (político, económico, social, cultural y artístico) y que ello se comprueba en la evolución de su compromiso (entendido en su caso como una obligación personal y libre –no partidaria– respecto a un conjunto de causas políticas, sociales y culturales, en especial las democráticas, las progresistas y las catalanistas).

Su formación está estrechamente ligada a aspectos psicológicos –una manera de ser muy personal– y, sobre todo, a influencias ideológicas muy plurales (el catalanismo, el catolicismo, el conservadurismo, el progresismo, las vanguardias artísticas, la cultura popular, el budismo...), cuya amalgama produce una complejísima estética, reflejada no sólo en su obra, sino también en sus entrevistas y declaraciones, en sus apuntes escritos... Asimismo, su vida y su obra se involucrarán, pese a sus deseos de retiro personal, en algunos de los grandes acontecimientos históricos de nuestra época, como la guerra civil, la oposición final al franquismo o la Transición democrática.

Por todo ello, consideramos que la vida, el pensamiento y la obra de Miró iluminan muy bien el difícil tránsito de la modernidad a la posmodernidad en el siglo XX.

LA ESTRUCTURA INTERNA

Toda tesis panorámica sobre un artista (y más en el caso de Miró, que vivió entre 1893 y 1983), presenta el problema de cómo aunar dos enfoques del tema: el diacrónico (la evolución temporal en etapas) y el sincrónico (los temas que se presentan en varias o en todas las etapas). En nuestro proyecto este problema es acuciante y, cualquier solución será criticable. Hemos optado por integrar en lo posible las mejores posibilidades de ambas opciones, aunque con un claro dominio de la diacrónica.

La tesis se inicia del modo clásico, con un verdadero cajón de sastre –a modo de parte general– que incluye el prólogo con los agradecimientos, abreviaturas y demás acompañamiento, la introducción con la metodología y la técnica de investigación, y, un estado de la cuestión historiográfica sobre el tema, de los que esbozamos abajo unos resúmenes.

La parte principal está dividida en etapas y cada una se subdivide en temas. Los temas no son los mismos en cada etapa y eso produce una descompensación interna, agravada porque hay claros desequilibrios en la documentación y la bibliografía: hay muy poca documentación sobre grandes períodos mientras que abunda sobre los últimos decenios de Miró y, en cambio, la obra de mediados de los años 20 está muy bien estudiada mientras que hay muchos vacíos sobre la posterior a 1945.

No referiremos aquí el índice de la tesis sino sólo los bloques de etapas y de temas (que se subdividen en las etapas).

Las etapas son cinco períodos fundamentales (en la tesis engarzados entre sí para no dejar lagunas temporales):

- 1) La influencia del *Noucentisme*, de 1915 a 1922.
- 2) La influencia surrealista, entre 1925 y 1929.
- 3) Los años 30, con el radical clímax de la Guerra Civil.

4) Un largo período en el franquismo, de 1940 hasta 1966.

5) La postura final durante los años de clara oposición al franquismo (1966-1975) y de la Transición (desde 1976).

Los temas son numerosos y expondremos aquí un resumen de los grupos más destacados:

– Las *influencias ideológicas* en que se forjó su apuesta vital y artística, las iniciales (catalanismo, catolicismo, conservadurismo y progresismo), las de juventud (primeras vanguardias, dadaísmo, surrealismo) y la de madurez (budismo).

– Su pensamiento estético y social (esbozado más abajo).

– La promoción por Miró de sus dos fundaciones (en especial la primera), desde sus orígenes hasta el fallecimiento del artista, como un ejemplo paradigmático de la realización práctica de sus ideas de “dar a la sociedad”.

– La conformación pública del mito de Miró: su glorificación, sobre todo desde los años 60, como artista genial. Nos ofrece una visión de cómo el artista y la sociedad se buscaron y se relacionaron, aprovechando y “construyendo” el personaje en las grandes exposiciones, los viajes, los homenajes y premios, la crítica... A través de Miró se muestra el sistema social del mundo del arte y su capacidad de fabricación de mitos.

– La “reinención” de su biografía por el propio Miró (y su círculo), en lo que fue un consciente esfuerzo de fijar una concreta imagen ante la sociedad: se presentó a Miró como un artista revolucionario y para ello no se dudó en modificar hechos fundamentales de su biografía. Hay que hacer hincapié que este tema, tan relacionado con el anterior, tiene una explicación en clave positiva: Miró y su círculo querían proclamar, a través de su “vida”, la función revolucionaria del arte.

La parte final es muy amplia, con un ánimo de exhaustividad y actualización informativa, e incluye:

– Una *cronología*, año tras año, con los datos más importantes de su vida privada y artística, sus exposiciones y los hechos históricos que más le influyeron.

– Una *bibliografía*, que no se ciñe a la estricta temática de la tesis y está dividida en una sección específica sobre Miró y otra general; en la específica hay apartados de libros, artículos, catálogos, documentales, entrevistas y declaraciones de Miró, entrevistas y declaraciones de otros; en la general hay apartados de libros, artículos y catálogos; en los libros y artículos específicos hay dos versiones, una cronológica y otra alfabética, para facilitar la localización de las fuentes por el doble criterio de años y de autores.

– Un *índice de ilustraciones* de las obras seleccionadas, que se reproducen en un cuaderno independiente, porque muchas se citan en varios lugares distintos y buscarlas en toda la tesis sería muy complicado.

– En fin, es muy probable que en la propuesta final varios de los temas queden situados como *apéndices*, para dotar de una mayor concisión y coherencia al conjunto central de la tesis.

LA METODOLOGÍA

Defendemos una concepción científica de plena integración de la Historia del Arte y de la Historia de las Mentalidades, lo que supone utilizar una interdisciplinariedad y una multiperspectiva metodológica. En concreto hemos de señalar la influencia, contradictoria, pero enriquecedora, en nuestra tesis de las metodologías de Francastel, Benjamin, Hauser, Adorno, Horkheimer, Merleau-Ponty, DUBY, Greenberg, Krauss... dominando la teoría sociológica del arte, que considera la sociedad como el factor fundamental de la mirada estética, aunque sometida a una reconsideración formalista y estructuralista.

LA TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

Interrelacionamos, en mutua e indisoluble ayuda, los dos grandes métodos científicos: el hipotético-deductivo y el inductivo. El primero porque partimos de unas hipótesis muy definidas (la principal es muy clara: que Miró evolucionó dialécticamente con su contexto social) y las contrastamos con las fuentes; el segundo, porque se sigue un criterio positivista muy exhaustivo en la búsqueda, estudio y

presentación de los materiales, para producir generalizaciones novedosas.

Comenzamos nuestro proyecto con el estudio de las fuentes secundarias (estudios sobre Miró, generales...) y después de las fuentes primarias (correspondencia, apuntes, obras de arte...), para contrastar y reformular nuestras hipótesis.

LAS FUENTES

La tesis utiliza numerosas fuentes primarias y secundarias (la distinción es la clásica por lo que no nos extenderemos en ello) y se concentra en tres tipos de fuentes documentales: las obras de arte, las fuentes orales y las escritas.

– Las obras de arte (hemos hecho una selección atendida estrictamente al tema) las analizamos sobre todo con las metodologías iconológica y formalista, pues nos interesa analizar tanto su repertorio simbólico y figurativo (su mundo onírico personal) como sus respuestas formales (composición, línea, color, espacio, luz...) ante cuestiones externas al arte puro.

– Las fuentes orales han sido relativamente poco importantes, pues, aunque hemos entrevistado a numerosos testimonios –y varios son de gran valor biográfico–, sobre su valor científico seguimos un criterio restrictivo (al respecto nos remitimos al final del siguiente punto).

– La documentación escrita es inmensa: bibliografía de libros específicos y generales, catálogos de exposiciones, artículos literarios y científicos, hemeroteca de noticias, correspondencia, apuntes y cuadernos del propio Miró, entrevistas y declaraciones publicadas (tanto de él como de otros), documentos jurídicos y comerciales...

Se puede consultar la documentación de un modo suficiente para los fines de esta tesis en las Fundaciones promovidas por Miró en Barcelona (FJM) y Palma (FPJM), aunque la hemos completado en el extranjero (Francia, Gran Bretaña, EE.UU.), pero hemos de mencionar que no está íntegramente a disposición de los investigadores, pues falta todavía (especialmente para siempre) el libre acceso a la mayor parte de las agendas diarias, de la

correspondencia jurídica y comercial, y de la biblioteca personal de Miró. Hasta que, en un futuro, estos materiales sean accesibles no será posible completar los estudios sobre él (y aun menos una biografía crítico-científica que tenga visos de definitiva), y aún entonces cabrá seguir interpretándole. Como dice Jacques Dupin, sin duda el mayor experto sobre Miró, jamás acabaremos de investigar.

Debemos hacer aquí una consideración especial respecto a las fuentes escritas sobre testimonios orales (entrevistas y declaraciones, sean del propio Miró como de otras personas) –y estas consideraciones son válidas también respecto a las fuentes orales, como señalábamos en el punto anterior–:

En cuanto a los testimonios de Miró, encontramos dos grandes problemas. En primer lugar, él era muy poco hablador, hasta extremos insondables, y su pensamiento lo hurtaba incluso a su familia, a sus mejores amigos y a sus colaboradores; de hecho, no pronunció muchas de “sus” frases que aparecen en las entrevistas y declaraciones, sino que sus interlocutores las escribían (generalmente basándose en lecturas anteriores) y él se limitaba a asentir. En segundo lugar, él era, en lo poco que decía, muy ambiguo y variable, dejándose llevar a menudo por la dinámica de las necesidades y gustos del momento e incluso del entrevistador (en parte por una insalvable timidez congénita).

En cuanto a los testimonios de otros, la situación es aún peor. Hemos encontrado profundas discrepancias o contradicciones en muchos testimonios (tanto los leídos como los que tomamos personalmente), pues en unos hay una tendencia abrumadora a “santificar” a Miró (cuanto más próximos mayor es esa tendencia, pues él era un hombre realmente encantador, que se hacía querer profundamente) y en otros a exagerar la intimidad e importancia de sus relaciones personales con él, a menudo imaginando hechos que nunca ocurrieron y las más modificando o “realizando” aspectos importantes, en lo que es una tentación muy humana –y bien conocida porque es general entre quienes han tratado a los grandes mitos de la historia–.

Por todo lo anterior, estas fuentes –que en principio están aureoladas como las más “fide-

dignas”– exigen un trabajo de exégesis casi detectivesco, que el investigador debe resolver con un criterio muy riguroso en la verificación de los datos. Los resultados son asombrosos: las versiones erróneas que Miró, sus coetáneos y estudiosos deslizaron sobre su vida y su obra han provocado innumerables equivocaciones (pequeñas y grandes) que lastran algunas de las interpretaciones más asentadas (y juzgadas indiscutibles) sobre su obra. Varias de ellas han sido corregidas por los investigadores en los años 90, pero aún subsisten muchas. Y creemos que aparecerán más en el futuro.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Casi todos los autores que han estudiado a Miró han tocado puntualmente el tema de su compromiso, aunque no haya estudios globales. El estado de la cuestión evidencia la presencia desde los mismos años 20 de dos grandes corrientes de opinión. Una de afirmación de éste –en especial con la nación catalana– (Gasch, Cirici, Dupin...); otra de negación (Breton, Rubin...) a excepción del que tuviera con su propio arte –la teoría de *l'art pour l'art*– o en muy breves períodos; así como la relativamente reciente (años 70) aparición de una corriente de síntesis (con muchos autores y que yo comparto) respecto a las dos anteriores. En la tesis enfatizamos la falta de unanimidad de criterios y la extrema variabilidad de las opiniones de los autores en el tiempo (en parte explicable por la mayor libertad de expresión desde 1976), por lo que nuestro desglose no es por corrientes, sino que optamos por un desarrollo cronológico por ámbitos: francés, anglosajón, español...

LA OBRA “POLÍTICA” DE MIRÓ: UNA CATEGORIZACIÓN

La tesis establece las categorías de las obras de Miró respecto a la relación entre el arte y el compromiso con la política/sociedad de su tiempo. Podríamos establecer una categorización muy compleja, de acuerdo a las variables *ad usum*, pero aquí las hemos reunido en sólo tres categorías:

– Obras directamente determinadas: *El segador*, *Aidez l'Espagne*, *Mujer en rebeldía*. Son

obras surgidas por encargo político o por una decisión personal motivada inequívocamente por la presión política. En ellas la forma se ofrece a su función, a través de una muy reconocible figuración realista que conecte inmediatamente con el espectador. Son obras todas ellas de 1937, un año en que Miró se sentía sujeto histórico y daba prioridad a su responsabilidad como tal.

– Obras directamente relacionadas: *Naturaleza muerta con zapato viejo*, *Cabeza de mujer* (1938). Son obras personales, no explícitas pero que sí nacen en un ambiente profundamente cargado de compromiso, en las que el artista elabora una visión agónica de la vida, traumatizada por la tragedia epocal que sufrió durante la guerra civil, por lo que coinciden en el tiempo con la primera categoría aunque se extienden hasta 1939, en momentos en que Miró conseguía desgajarse parcialmente del sufrimiento de su país y alcanzado, metafóricamente, su “escalera de la evasión”. Formalmente se definen por un juego de mescolanza de realismo y abstracción, en el que alcanza una extrema perfección formal (lo que explica que, pese a su temática, sean obras muy admiradas por la crítica formalista norteamericana, sólo por debajo de sus obras de mediados de los años 20).

– Obras indirectamente relacionadas: desde las *Constelaciones* (1940-1941) o la serie gráfica *Barcelona* (1939-1944), hasta más de dos decenios después obras como *Mayo de 1968* o el tríptico de la *Esperanza del condenado a muerte*. Son la gran mayoría entre sus obras “políticas”, y, sin embargo, las que menos podrían adjetivarse como tales, por estar inspiradas sólo indirectamente en un ambiente social de compromiso, obedeciendo su inspiración mucho más a la visión libertaria que Miró tenía del hombre. No obstante, los títulos poéticos de muchas de ellas nos iluminan fehacientemente sobre el estado mental del artista en el momento de su elaboración: su emoción estética es, en nuestra opinión, el reflejo de un flujo de conciencia influido, al menos parcialmente, por la emoción política. Formalmente se caracterizan por la independencia entre forma y función, y si las obras de los años 40 enlazan con la figuración del período salvaje, en cambio las de los años 60 y 70 son de una

radical abstracción, lo que hace muy difícil su comprensión para el público (a pesar de ello, estas últimas han sido valoradas por muchos críticos como una fácil concesión al radicalismo, una debilidad del Miró anciano ante el auge transgresor de los primeros movimientos posmodernos).

UNA ESTÉTICA MIRONIANA

Hemos seguido las principales vías discursivas del pensamiento mironiano: las lecturas de libros y revistas de literatura y arte, los estilos artísticos (o sea, el rechazo/apropiación ante la obra de otros artistas), los debates ideológicos (fundamentalmente del grupo surrealista) y los acontecimientos históricos. Entre los temas que más nos interesan destacamos:

– Su respuesta ante los acontecimientos históricos de la guerra civil (en especial en 1937) y de la oposición al franquismo (sobre todo en 1966-1975), cuyo impacto sobre el artista podemos seguir a través de su vida en el entorno familiar y de su relación con el grupo de sus más allegados (Sert, Prats...).

– Su relación con los debates ideológicos de la modernidad y las vanguardias mediante su trato con los intelectuales vanguardistas franceses y catalanes de su tiempo. En cuanto a la importancia de la poesía como inspiración suya ha merecido ya excelentes estudios (Dupin, Krauss, Rowell, Lanchner, Lubar...) así que en este punto sólo aspiramos a añadir un poco más.

– Su postura ante el debate pureza/compromiso de los artistas, y en especial sus puntos de contacto con el pensamiento social de Rousseau y de los socialistas utópicos. En este tema no utilizamos la idea mecanicista del “reflejo” –que no consideramos apropiada a Miró–, pero sí cabe señalar que él (como tantos otros artistas en su época) vivió intensamente el peligro de la doble interpretación que las vanguardias decimonónicas hicieron de las tesis de Rousseau ante el individuo y la sociedad (Miró tomó partido por el individuo).

– El tomismo –versus Maritain– como estética y discurso político-social en los católicos progresistas (como Miró, que a menudo sigue al pensador francés hasta en mínimos detalles).

– El budismo Zen japonés y su filosofía quietista ante la naturaleza, el arte y la sociedad. Su gran influjo sobre Miró es ya conocido, pero todavía no se han publicado investigaciones extensas sobre el tema.

– La estética del expresionismo abstracto norteamericano y su reivindicación de Yo y de la libre gestualidad. Este influjo será esencial desde los años 60, en los que Miró madura la relación entre libertad y provocación. La crítica norteamericana ha valorado esta influencia desde los años 70, pero, tal vez demasiado pragmática, no la ha conectado suficientemente con su paralelismo a los debates estéticos europeos.

– La relación arte/artesanía como traslación de una “sabiduría del mundo” (en el sentido de la *Wissenschaft*) en la que se reivindica el valor de la producción artesanal (identificada a popular-funcional) como herencia verdadera de lo primitivo, de lo esencial al hombre sincrónico.

LAS CONCLUSIONES

Las hipótesis desarrollaban ideas ya apuntadas por otros autores, y las conclusiones las han confirmado en lo esencial. Sólo enunciaremos aquí un resumen las conclusiones, porque no hay cabida para más. Consideramos lo más importante que el pensamiento de Miró ante la sociedad se sostiene sobre una dialéctica, vitalmente inestable, explicitada en:

– El *compromiso “ideal”* de Miró con las causas del catalanismo, la democracia... dentro de un pensamiento utópico y moderno de que el arte puede y debe cambiar (transformar) al hombre y a la sociedad. En este sentido Miró

está inmerso en la dinámica “revolucionaria” de las primeras vanguardias.

– El *no-compromiso “práctico”* de Miró, o sea, su independencia respecto a todo compromiso partidista. Miró se negará no sólo a cualquier militancia (lo que le granjeará el distanciamiento de Breton y de los intelectuales más directamente *engagés*) sino que defenderá que el artista debe rechazar el compromiso con la política “fáctica”, porque la única verdadera e insoluble libertad es la creativa. Miró considera, en suma, que el *único papel revolucionario del artista es crear en libertad* y, en concreto, demostrar-se y demostrar abiertamente al mundo que la esencia del hombre es ser un sujeto creador. El individualismo de Miró resulta clamoroso: no a los grupos, sí a la afirmación de las personas.

– La dualidad de su pensamiento entronca con la idea de Miró de unas alternantes oposición y religación del hombre y del artista, con las que justificaba tanto sus tomas de posición a favor de los ideales políticos como sus contadas obras claramente “políticas”, pues como “hombre político” sí debía comprometerse en la acción en momentos excepcionales, en que el aislamiento (entendido como una forma de nihilismo), era incompatible con la dignidad humana (la condición de hombre libre). Este pensamiento suyo de doble “religación” de las oposiciones idealismo/pragmatismo y compromiso/purismo es el que explica la naturaleza de las obras más “políticas”, y su notable valor de ejemplo para muchos otros artistas (como Tàpies) de cómo resolver una de las grandes dicotomías del creador moderno: cómo se puede ser un hombre libre y rigurosamente sujeto a los ideales humanistas y, a la vez, un artista libre y fervorosamente entregado a la creación.

El mueble policromado en la Cataluña del siglo XVIII

ROSA M.² CREIXELL CABEZA

Universidad de Barcelona

1. Presentación del proyecto

La investigación que presentamos, dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona¹, se centra en el estudio del mobiliario policromado en la Cataluña del siglo XVIII. Este estudio tiene sus orígenes en la tesis de licenciatura "Els llits policromats catalans en el segle XVIII: els focus d'Olot i Mataró"², teniendo como objeto de estudio la tipología de las camas. En esta primera aproximación al mobiliario policromado nos centramos en la producción de dos ámbitos geográficos dispares: Olot, en el Prepirineo catalán, que da popular y erróneamente el nombre a la tipología³ y, Mataró, periferia y a su vez centro ubicado en el litoral de la comarca del Maresme. Aunque

dicho trabajo se circunscribía a un determinado modelo de mueble y a un área muy delimitada, en la elaboración del mismo se iban esbozando y planteando nuevas cuestiones, nuevos aspectos, que debían ser estudiados para configurar correctamente la importancia del mueble policromado del siglo XVIII dentro de la historia del mueble catalán.

El mobiliario es, entre las denominadas artes decorativas, la producción artística que más fielmente refleja los gustos y modas pertinentes en cada momento.

2. Objetivos

Nuestro objetivo fundamental es profundizar en el conocimiento de una parcela característica de las artes decorativas: el mueble policromado durante el siglo XVIII. Su estudio es una de las herramientas más fidedignas para investigar el universo estético imperante en el ámbito de la arquitectura doméstica de la Cataluña del setecientos. Por este motivo, pretendemos determinar y revalorizar el lugar que ocuparon las manufacturas del mueble policromado frente a las demás producciones mobiliarias que componen la historia del mueble. Este planteamiento general nos permitirá, establecer y caracterizar, a posteriori, la evolución de los modelos y de las tipologías, teniendo en consideración el contexto social y temporal.

Siendo el siglo XVIII un período de gran complejidad, el amplio marco cronológico en

¹ En la actualidad, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, del que forma parte la doctoranda, se vienen desarrollando distintas líneas de investigación para avanzar en el conocimiento de las artes decorativas en general y en particular de la historia del mueble. Durante el curso 1996-1997 se impartió el posgrado "De les arts de l'objecte al disseny contemporani", Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte con la colaboración del "Museu de les Arts Decoratives de Barcelona" y el Gremio de Anticuaris de Catalunya.

² *Las camas policromadas catalanas del siglo XVIII: los focos de Olot y Mataró*. Universidad de Barcelona, Departamento Historia del Arte, Marzo 1997.

³ Las camas policromadas con una imagen religiosa o civil en el centro, realizadas a lo largo del siglo XVIII en Cataluña, son conocidas popularmente como "camas olotinas". En la tesis de licenciatura demostramos que las camas policromadas en la zona de Olot se deben fechar en los últimos decenios del siglo. Por este motivo, defendemos que esta denominación procede de la "tradición oral" debiendo ser revisada la validez del término.

el que circunscribimos el trabajo, nos permitirá establecer las distintas etapas evolutivas de dicha producción artística. Los dos postulados estéticos imperantes en la centuria, repercutieron en la creación de los distintos enseres que conforman el universo de lo privado. Por este motivo, adentrarnos en un único período cronológico supondría unos resultados parciales, que no nos permitirían comprender los cambios de gusto acaecidos durante el siglo.

2.1. *Focos de intercambio*

Una finalidad, del trabajo, es contextualizar la producción catalana en el ámbito europeo del momento, para discernir las vías y los focos de influencia. En este sentido, el conocimiento y estudio de las rutas comerciales se convierten en algo esencial para conocer las distintas relaciones culturales que se configuran. Por un lado, las estrechas relaciones comerciales que las compañías catalanas sostienen con los puertos ingleses⁴ originarán intercambios que también influenciarán en los gustos y modelos decorativos en general y más en concreto, en el mobiliario catalán de la época⁵. Por otro lado, en aquel momento queda patente un retorno a la tradición autóctona-artesanal en el campo artístico, debido al rechazo en Cataluña de la causa borbónica. Esta vuelta, a las técnicas tradicionales, cubre las necesidades de lujo, prestigio y arte de la sociedad catalana del momento, permitiéndole también, distanciarse de las modas imperantes venidas de Francia. A partir de este principio, se formula la hipótesis de trabajo de que las influencias francesas en el mobiliario policromado catalán parten de una relación de vecindad más que de una adecuación y sintonía de principios ideológicos. Por

último nos proponemos estudiar, la conexión con el mundo italiano. En el marco de la Ilustración se confrontarán las producciones de los talleres catalanes, con los napolitanos, venecianos y sicilianos. Para esto será necesario examinar minuciosamente los veintiocho años (1731-1759) de residencia, como duque o monarca, de Don Carlos de Borbón. El mandato italiano de Carlos III se singulariza por los descubrimientos y excavaciones de Pompeya (1748) y Herculano (1738). M. Praz apunta que, *Carlos III quería reservarse el honor de revelar al mundo los descubrimientos de sus anticuarios*⁶. Estableceremos si la formación artística de espíritu neoclásico del monarca, adquirida a partir de los descubrimientos arqueológicos, influyó en los objetos domésticos elaborados por las manufacturaras españolas, especialmente en lo que respecta a las producciones catalanas de la segunda mitad del siglo XVIII.

2.2. *La figura del artesano, la figura del cliente*

El segundo bloque temático a tratar será la formación de los artesanos, la organización gremial, el funcionamiento de los talleres junto con las relaciones entre el cliente y el artífice.

La problemática de la condición del artesano-artista, productor de objetos suntuosos, se planteará conjuntamente al papel que ejerce en su ámbito social. Analizaremos los talleres de distintas zonas para determinar si realmente existe una especialización entre los artífices designados "carpinteros" en la documentación gremial.

En este apartado, la figura del pintor será de gran relevancia y posiblemente, adquirirá una significación particular en el discurso a desarrollar. Para ello, es necesario establecer conexiones entre su formación, su sistema de trabajo, su dependencia del cliente y, el grado de influencia y persuasión que ejerce en los gustos y demandas de sus "parroquianos".

2.3. *Los modelos estéticos*

En el plano teórico debemos cuestionarnos si en Cataluña los modelos estéticos del pensa-

⁴ Los puertos ingleses son los destinatarios, junto con Amsterdam y algunas colonias americanas, del aguardiente producido en la Cataluña del siglo XVIII. Para las cuestiones económicas siguen vigentes las aportaciones del profesor Pierre Vilar. Cfr. *Catalunya dins l'Espanya Moderna*. III vol. Edicions 62, 1988 (1977), Barcelona.

⁵ La comparación de piezas inglesas con catalanas del siglo XVIII nos ha permitido empezar a detectar un gran número de similitudes a nivel estructural. Otro aspecto interesante a confrontar es la "Contry House" inglesa y la "Masia" catalana. Las dos construcciones representan las arquitecturas privadas de la aristocracia rural imperante en ambas zonas. Estos grandes propietarios se erigen, a partir de su actividad comercial, en el motor de la sociedad.

⁶ PRAZ, M: *Gusto neoclásico*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pág. 88.

miento Rococó sustituyeron al universo Barroco. Si es correcto hablar de un “período rococó”, planteado según el modelo francés o si, por el contrario, debemos denominar los primeros decenios del siglo como una prolongación de la estética barroca. Estos interrogantes nos llevarán, sin lugar a dudas, a cuestionarnos la gestación de los nuevos cánones estéticos, sufrida a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Articularemos el discurso teórico a partir de la revisión de algunos de los conceptos básicos para definir y caracterizar correctamente la importancia e impronta del mobiliario policromado en Cataluña. Entre ellos destacamos, en esta presentación de proyecto, la dicotomía entre “popular” y “tradicional” o también, la dinámica centro/periferia.

La panorámica expuesta hasta aquí, permite que la tesis doctoral en curso establezca, por una parte las distintas tipologías y sus zonas de producción, sin olvidar, el concepto de interior que domina en la época, derivado en parte de las realidades socio-económicas pertinentes a cada zona, ni la problemática del oficio.

3. *Procedimientos y aspectos metodológicos*

Aunque nos encontramos en un estadio inicial del trabajo, pretendemos que sea un planteamiento lo más pluridisciplinario posible. Por ello a nivel metodológico nos ayudaremos de enfoques propios del campo de la antropología y otras ciencias sociales que complementarán la disciplina de la Historia del Arte⁷.

Para la elaboración del “corpus teórico” se utilizan como fuentes primarias: el objeto material mismo y la documentación escrita.

3.1. *Respecto al objeto material*

La escasa dispersión que ha sufrido el mobiliario representativo de las clases más acomodadas⁸, posibilita poder significar los obje-

tos en su ámbito originario. Esta situación no se corresponde en los enseres de las casas modestas puesto que, los distintos muebles y objetos se iban transformando, se iban adaptando, según las necesidades imperantes en cada momento.

Paralelamente y como resultado al trabajo de campo iremos elaborando el catálogo razonado de las distintas tipologías policromadas existentes en el mobiliario catalán del siglo XVIII. Con ello pretendemos crear una herramienta de trabajo que permita sistematizar, a modo de repertorio, los distintos tipos de muebles utilizados en la época; a la vez que sirva para contextualizar los objetos en los espacios domésticos que les sean propios. Hemos elaborado una ficha base que consta de seis campos de información –datos identificativos del objeto, aspectos constructivos, ornamentales, descripción, historia del objeto y otras informaciones relevantes–. Después de la fase de recogida y sistematización de los datos estaremos en condiciones de establecer un corpus teórico. Aunque el trabajo de campo se desarrolle con cierta lentitud, debido a la extensión geográfica, la posibilidad de trabajar directamente con las piezas es fundamental, puesto que nos permite establecer con gran rigor los aspectos técnicos⁹ y estilísticos de las distintas tipologías.

3.2. *La documentación manuscrita*

La revisión y consulta de la documentación escrita se centra básicamente en las fuentes documentales del siglo XVIII. Ello nos permitirá la obtención de información hasta el momento inédita acerca de aspectos, organizativos, laborales, y cotidianos. Para poder acceder a una información lo más completa y exhaustiva somos conscientes que debemos examinar tanto centros documentales de carácter provincial y comarcal como de ámbito local. Los archivos que se están cote-

⁷ Debemos advertir que siendo un trabajo en proceso estas premisas son susceptibles de variaciones según vaya avanzando la investigación.

⁸ Esta situación que ya manifestaba M.^a Paz Aguiló en su artículo “El mueble catalán. Notable tradición ebanística y decorativa”, *Rev. Antiquaria*, n.º 119, año XII, 1994, pág. 38, tiene sus raíces en el mismo derecho catalán, que a partir de la figura del “hereu”, primogénito que hereda todas las tierras y propiedades, intenta evitar la disgregación de la tierra en múltiples manos.

⁹ Los estudios de historia del arte se complementaron con el conocimiento de técnicas de restauración. El hecho de haber realizado además de la Licenciatura en Historia del Arte, una Diplomatura en Restauración y Conservación, en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, nos facilita el reconocimiento de los distintos materiales que componen un mueble.

jando corresponden a los distintos focos geográficos, hipotéticos centros productivos de mobiliario policromado. Aún no podemos determinar cuántos centros archivísticos deberán ser consultados en la presente investigación, pero en este momento ya hemos empezado a consultar los archivos Históricos de Tarragona, Barcelona y Gerona junto con el Archivo de la Corona de Aragón, el de Santa María de Mataró y el Archivo histórico Comarcal de Olot, entre otros. A partir de los manuscritos de los distintos fondos notariales pretendemos establecer los talleres, los encargos y los momentos de mayor aceptación de las distintas tipologías mobiliarias, así como el espacio que ocupan en la casa catalana del siglo XVIII. Para ello se acomete el análisis comparativo de distintos inventarios post-mortem¹⁰ de individuos pertenecientes a diversos grupos o registros de la sociedad.

3.3. Las referencias bibliográficas

Las fuentes historiográficas que tratan sobre mobiliario policromado son escasas, y fue-

¹⁰ La utilización de inventarios post-mortem, donde se relacionan todos los objetos materiales que poseía el difunto en el momento de su defunción, permite establecer los distintos niveles de riqueza en la que se articula la sociedad catalana del siglo XVIII.

ron consultadas en la fase inicial de la investigación¹¹. También, actualmente, estamos consultando obras de referencia para poder entender y justificar los aspectos políticos, sociales, culturales y económicos colindantes a la producción de mobiliario policromado. Sin ánimo de ser exhaustivos y entre otras muchas, destacaríamos *La Catalunya vençuda del segle XVIII. Foscors i clarors de la Il·lustració* (E. Lluch, ed. 62, Barcelona, 1996), o *Ethnologie de la chambre a coucher* (P. Dibia, Ed. Grasset, 1987), que se complementan con ensayos y obras de la época como el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* o el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* de 1775, de Pedro R. Campomanes (Edición a cargo de John Reeder, Clásicos del pensamiento económico Español, Ministerio de Hacienda, 1975).

¹¹ Esta situación ya quedó reflejada en el "estado de la cuestión" y la bibliografía que aportamos en la tesis de licenciatura. Cfr. nota 2.

A destacar las aportaciones sobre mueble catalán de J. Mainar: *El moble català*, ed. Destino, Barcelona, 1976 y, *Vuit segles de moble català*. Ed. Dalmau, Barcelona, 1989. A estos hay que añadir otras aportaciones como el catálogo de la exposición *Moble català*, ed. Electa, Barcelona, 1994, realizada para homenajear al Sr. Mainar. En estos últimos años en la Universidad de Barcelona se ha presentado la tesis doctoral de la Dra. Teresa-M. Sala sobre el taller Busquets (1740-1929), Universidad de Barcelona, 1993 y, están en curso dos tesis doctorales sobre mueble catalán del siglo XVIII.

Santa María la Mayor de Pontevedra

MARÍA ESTHER DEL CASTILLO FONDEVILA

Con esta comunicación quiero dar a conocer la tesis que estoy llevando a cabo en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, bajo la dirección del Profesor Dr. Pedro Navascués del Palacio, sobre la Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra.

Tras realizar la licenciatura en Geografía e Historia, Sección Historia del Arte, en la Universidad de Santiago de Compostela y completar mi formación académica cursando un Máster de Restauración y Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano en la E.T.S.A.M., decidí iniciar los estudios de 3^{er} Ciclo en ese mismo centro, incorporando a mi formación algunas disciplinas de tipo técnico que creo me serán de utilidad para acometer la tarea de realizar una tesis sobre un monumento arquitectónico estudiado por Filgueira Valverde en 1988 bajo el título *La Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra*, que recoge trabajos anteriores suyos tales como *Guía de Pontevedra* de 1931, *El antiguo retablo mayor de Santa María de Pontevedra* y *El escultor Cornelis de Holanda* de 1942, *Santa María la Mayor, iglesia de los mareantes* de 1945, así como otros estudios llevados a cabo por distintos autores, entre los que sólo mencionaré a algunos dado su gran número. Escriben también sobre esta iglesia y sus diversos aspectos el P. Sarmiento, en la segunda mitad del siglo XVIII, Manuel Murguía, Casto Sampedro y Folgar, Villamil y Castro, entre los años finales del siglo XIX y los primeros del XX, continuando la nómina a lo largo de todo este siglo, firmas tan noto-

rias como Chueca Goitia, Azcárate, Crespo Pozo, Camón Aznar, Ortega Romero, Rosende Valdés, García Iglesias...

El objeto de esta tesis será, además de compilar la amplia información proporcionada por todas estas aportaciones bibliográficas, abordar una serie de cuestiones que todavía permanecen inéditas, así como completar otros aspectos, que aunque ya han sido tratados, creemos que pueden aportar nuevos datos para el conocimiento global de la iglesia tras someterlos a revisión, pues el edificio que nos ocupa, tal vez sea el mejor exponente, en su género, existente en Galicia.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la importancia arquitectónica y escultórica que tiene este templo se une la particularidad del origen de su construcción, toda vez que sus patronos no fueron nobles, ni personalidades eclesiásticas de relieve, ni tampoco producto de fundación real o poderoso mecenazgo, sino obra que debe en gran parte su coste a un gremio, el de mareantes, cuestión singular reflejada en varias inscripciones de sus muros, dándonos un motivo más para ahondar en la historia de tan singular monumento.

Otro de los puntos atractivos de nuestra atención fue la circunstancia acaecida en el año 1995 de haber sufrido, tras una reciente obra de restauración, el derrumbamiento de

uno de los nervios y algunos plementos, de su magnífica bóveda de crucería, asunto que por su delicadeza y proximidad en el tiempo, aún no ha sido tratado por publicación alguna, aunque en su día la prensa local y regional, así como algún círculo especializado, sí hicieron eco de él. La sensibilidad despertada en mi formación por el tema de la conservación y restauración del patrimonio me puso sobre la pista de un interesante campo que, en este caso permanecía inédito, y cuyo tratamiento será otra de las aportaciones que esta tesis pretende realizar, lo que consideramos servirá de ayuda, cara al mantenimiento y posibles intervenciones futuras que pueda necesitar la basílica.

Por otro lado la circunstancia histórica de Pontevedra en el momento de la construcción del edificio, así como los cambios que ésta va sufriendo con el paso del tiempo hasta llegar a nuestros días y su incidencia en distintos aspectos de la iglesia, tanto desde el punto de vista de las transformaciones materiales como de las variaciones del funcionamiento de la misma, será otra de las bases del estudio.

No será menos importante, el tratamiento del urbanismo local a través del cual conoceremos parte de la historia de este hito urbanístico.

Con las premisas citadas creo que queda justificada la elección del tema. Sin embargo, considero necesario realizar un esquema más particularizado, en el que se describa el contenido del trabajo.

ANTECEDENTE HISTÓRICO. PONTEVEDRA EN LA EDAD MEDIA

La Parroquia de Santa María tiene constancia desde 1163, en que aparece noticia documental de la donación de la mitad de los diezmos de la feligresía de Santa María de Pontevedra al Monasterio de S. Juan de Poyo, aunque el nacimiento de la ciudad haya que retrasarlo hasta 1169, año en que Fernando II de León, le concede un fuero al Burgo de Pontevedra, conservado inserto en una confirmación de Alfonso X, el que constituirá una especie de acta de nacimiento de Pontevedra, en palabras de Fernández Villamil, publicadas en 1942.

La doctora Ferreira Priegue, atribuye como motivo para la fundación de la ciudad, tal vez un fin eminentemente mercantil, que intere-

saba al monarca, para contrapesar el control del arzobispado compostelano del puerto de Padrón, por el que penetraban, en dirección a Compostela, buena parte de los bienes que componía un rico tráfico marítimo movido en torno a las peregrinaciones. El rey funda en 1164 un puerto de realengo, Noia, que compita con Padrón. Pero en 1168 el poderoso arzobispado le obliga, valiéndose de fuertes presiones, a entregárselo, con lo cual Fernando II precisará de una nueva fundación con la que consiga otro puerto de realengo que compense al perdido de Noia, éste será Pontevedra, en la desembocadura del Lérez. Por el Fuero de Pontevedra concede libertades y exenciones fiscales a los que pueblen Ponte Veteri.

Del recinto urbano pontevedrés amurallado, anterior al plano conservado en Simancas de 1595, del ingeniero militar Pedro Rodríguez Moñiz, al servicio de Felipe II, sabemos poco, teniendo que servirnos para su estudio de fuentes indirectas de dudosa fiabilidad, al carecer de fuentes documentales medievales que traten con cierto rigor el tema de construcción de la muralla, tema al que tampoco ha ayudado mucho la arqueología urbana dado el escaso interés que ha despertado en la ciudad su estudio.

En una de las últimas publicaciones sobre la muralla pontevedresa titulada *Pontevedra, villa amurallada*, sus autores hacen mención a las categorías de las fuentes que se ven obligados a utilizar para conseguir algunos datos que aporten luz a dicho estudio, así entre estas citan :

Los límites parroquiales.
La ley de permanencia en el plano.
La toponimia urbana.

El topónimo Ponte Veteris, dice el Padre Sarmiento en 1745, que aparece en 1103, "La primera noticia que hallé de Ponte Veteris aún no pasa del año 1103", aunque esta fecha al parecer es errónea, ya que según Juega Puig, el ilustre benedictino confunde el año con la era cristiana, con lo que la fecha a la que se refiere sería la de 1141, año en que consta dicho topónimo en un documento del monasterio de Lérez "Inde per medium flumen Pontis Veteri, usque cum locum cuo Elva intrat in Lerz", que recoge Murguía en 1888.

Dicho topónimo no indica que exista asentamiento urbano en ese lugar, sino que allí quedan restos de un viejo puente romano, que por entonces debía ser impracticable.

Hasta rebasar la mitad del siglo XII, momento en que se restablecen las rutas comerciales de la zona, posiblemente no se emprendió la construcción del actual puente, que será causa del poblamiento y la otorgación de un fuero, hecho que presenta diversos ejemplos en Galicia, como es el caso de Vivero, que estudia F. López Alsina.

No obstante por estos años el lugar será conflictivo ya que Portugal se cree con derecho sobre el territorio, puesto que la madre del rey Alfonso I de Portugal, doña Teresa, lo consideraba patrimonio suyo heredado de su segundo marido don Fernando de Traba, intentando solucionar el conflicto con la Paz del Lérez, firmada en Celanova en 1165 con Fernando II de León, quien se casa con doña Urraca, hija del monarca portugués. Pese a la boda no cesan los conflictos tomando Portugal el castillo de Cedofeita que sobrepasa el límite del Lérez, al que creía tener derecho. Posesión que retendrán los lusos hasta 1169, año que coincide con el otorgamiento por parte de Fernando II del Fuero de Pontevedra.

En 1172 volvemos a tener noticia de la Iglesia de Santa María. El Rey Fernando II concede el derecho de presentación, al Monasterio de San Juan de Poyo, de varias parroquias entre las que se incluye a ésta.

Este mismo rey, muy necesitado de dinero con el que poder financiar sus campañas de reconquista, y las guerras que sostiene con Castilla y Portugal, recibe del rico arzobispado compostelano grandes sumas. Para evitar que éstas cesen, procura que ocupen la sede arzobispal, personas que le sean afines, teniendo además que compensar a la mitra, con algunas donaciones que a aquella le interesen, así en 1175 le concede el castillo de Cedofeita y en 1180 la otra mitad de los diezmos de la iglesia pontevedresa de Santa María y el Burgo de Pontevedra, que deja de ser villa de realengo.

El paso de la villa al señorío compostelano, supone el que se le aplique el esquema administrativo de los burgos arzobispaes. Así pasa

de tener un vicario como único juez, correspondiente al territorio de realengo, a contar con un merino o juez, dos justicias o alcaldes y un notario, junto a los que surge el "concilium". Este "concilium" no es otra cosa que la representación de la vecindad de la villa y sus rectores, o mejor dicho "controladores" de sus acciones por los denominados "homes boos". De estos "homes boos" se sirven los arzobispos para "dirigir" de un cierto modo la vida local de las villas.

Pontevedra tenía la particularidad de que su territorio se limitaba al núcleo urbano, careciendo de alfoz.

Hasta fines del siglo XIII tiene un ritmo de crecimiento ascendiente alrededor de la iglesia de Santa María, su única parroquia hasta 1242, fecha en que se cita por primera vez la parroquia de S. Bartolomé.

La villa amurallada posee una fortaleza, las Torres Arzobispales, todo ello en un alto circunvalado por un río, en cuyas orillas surgen el puerto y el barrio marinero de la Moureira.

A mediados del siglo XIII tenemos una ampliación del recinto amurallado que volverá a expandirse a finales de ese mismo siglo, momento en el que se instalan a extramuros las órdenes mendicantes.

En el siglo XIV el hambre asola el territorio, así el *Chronicom Conimbricense* de 1333 dice: "foy tan mao anno por todo Portugal... e neste anno morreron muitas gentes de fame... E bien asy foy este anno tan mao e muy peor por toda Castilla e por toda Galicia", según Ermelindo Portela.

En 1348 aparece la peste negra en Bayona, según consta fehacientemente. En Pontevedra no se recoge el hecho en documentación alguna, aunque sin duda tuvo que afectarle ya que la vía de transmisión de esta enfermedad, —las pulgas— es muy frecuente en las ratas de los puertos, y éste no iba a ser una excepción.

En las ciudades afectadas, el índice de mortandad es muy alto, pese a que esto no se refleje en el hecho demográfico, ya que coincide con la migración hacia ellas de la población campesina en busca de nuevos recursos de vida, como pueden ser los nuevos trabajos artesanales que surgirán impelidos por la prosperidad económica debida a la pesca.

Un hecho significativo a tener en cuenta, puede ser la multiplicación de los bienes patrimoniales de las Ordenes Mendicantes en estos días, debido al afán de desprendimiento de lo material ante el temor a la muerte y la preparación para el encuentro con Dios. Muchas de las obras que en este tiempo surgen en los conventos e iglesias de estas órdenes, se deben precisamente a estas donaciones.

Por otro lado, comienza en estos momentos, una tendencia a centrarse en la producción especialista de un determinado bien, así como a su comercio, que haga olvidar la economía de subsistencia que hasta entonces se había llevado. Con ello se logra una prosperidad económica importante y el consiguiente crecimiento de las villas, fundamentalmente las marineras. La aparición de cofradías y hermandades, pese a la prohibición real que Alfonso X hace, de que éstas no fuesen exclusivamente religiosas, tendrá especial repercusión en la organización de los oficios.

EL GREMIO DE MAREANTES

La pontevedresa gente del mar, se organiza en torno a una importante cofradía, la del Corpo Santo, que dará origen a un potente gremio, el de mareantes, que regulará calendario de pesca, artes a emplear, y venta y salazón del pescado en su ría, antes de fines del siglo XV, pese a ser de 1523 las primeras ordenanzas de este gremio conservadas.

Estas atribuciones que se toma el Gremio de Mareantes pontevedrés, harán que la villa prospere extraordinariamente, produciéndose un nuevo crecimiento que conduce a la necesidad de hacer un cuarto recinto amurallado, que se llevará a cabo entre 1450 y 1480, y tendrá una función fiscal más que defensiva, puesto que permitirá controlar todos los artículos que entren y salgan de la villa, sometiénolos a los gravámenes correspondientes, diezmos, alcábalas...

Testimonio de esta prosperidad nos lo ofrecen dos ilustres personajes del siglo XVI, el Licenciado Molina y Antonio de Morales, que hacia mediados de siglo escriben tras su paso por la villa:

“Passado Marín, allí en otra ría
está Pontevedra, gran contratación,

y aún de vecinos de más población,
que en todo este Reyno hallarse podría.
Aquí se congrega la gran Cofradía
que carga navíos que passa de ciento,
de tantos pescados y mantenimiento,
que hinche otros reynos y a la Andalucía”.
(Licenciado Molina, 1550)

“Pontevedra: lugar mui grande i rico sobre la barra del río Lérez... La pesquería en este lugar es un gran trato; los que la siguen han hecho una iglesia a Nuestra Señora que llaman Santa María de los pescadores, i han gastado mas de treinta mil ducados en ella i tienen así mismo para gastar otros veinte mil que faltan para acabarla...”. (Ambrosio Morales, 1572).

La villa se enriquece gracias a un activo comercio que mantiene, sobre todo con Portugal, Andalucía y el Norte, basado en la exportación hacia esos puntos de la sardina ahumada y salada, y del vino de Ribadavia.

El pescado constituirá la principal fuente de ingresos de la villa, girando en torno a su pesca, todo un proceso de conservación y venta y un complicado entramado de oficios y particularidades locales diversas, que en este instante no viene al caso describir.

No obstante, los años dorados de la villa no van a prolongarse mucho, ya que en 1575 comienza el declive propiciado por un nuevo brote de peste, que sumado a un período de malas cosechas y la pérdida de las exenciones fiscales que se practicaban, darán origen al inicio de la caída de la población sobre todo a partir de 1584.

Este descenso poblacional ya no cesará, incrementándose desde finales de siglo a causa de los ataques de los piratas que sufren los navíos, dificultando mucho el tráfico de mercaderías, lo que lleva a la ruina al gremio de mareantes.

Por otro lado, el arte pesquero de los “cercos”, principal base económica del gremio pontevedrés, ante las adversidades del momento, tiene que ser abandonado y sustituido por el de los “xeitos”, perdiéndose con ello el monopolio de Pontevedra como núcleo centralizador de la actividad pesquera.

Coincide todo esto con el aumento, por parte de la Corona, de la presión fiscal en las

ciudades, con lo que su población se ve empujada a huir hacia el rural donde los impuestos son más reducidos y la producción agrícola, tras la introducción del cultivo del maíz, palia las grandes hambrunas.

En 1588, Pontevedra vuelve a ser territorio de realengo y muchas de sus casas son abandonadas, sobre todo en el barrio mariner de la Moureira, que irá perdiendo importancia como enclave pesquero hasta prácticamente desaparecer, quedando como testimonio de esta grave crisis que soporta la ciudad dos importantes construcciones de mediados del siglo XVII, una asentada sobre un gran solar vacío intramuros, el Colegio de la Compañía de Jesús y la otra llevada a cabo con los materiales de las vacías viviendas del Arrabal, la Maestranza.

LA OBRA DEL SIGLO XVI

La iglesia de Sta. María la Mayor de Pontevedra, también denominada la Grande, a cuyo estudio dedico esta tesis, es un edificio del siglo XVI.

Está situada sobre un promontorio, en el que como ya citamos, surgió el caserío que constituyó el primer recinto del núcleo urbano de la villa muy próximo a la puerta de la muralla que tomó su nombre, Puerta de Santa María, ya que en su emplazamiento, como ya también se ha referido en este mismo trabajo, se levantó con anterioridad otra iglesia dedicada a Nuestra Señora, de construcción medieval, que fue la primera parroquia de la villa, de la cual sólo se conservan restos de un capitel de nudos y dos imágenes escultóricas, un San Pedro y un Pantocrator y algunas referencias documentales, la primera de las cuales data de 1163 lo que nos lleva a suponer que sería un templo del siglo XII, si bien no recibe el epíteto de "A Grande" hasta el s. XIV, por el momento, al menos no hay reseña documental de ello hasta 1344, apareciendo tal denominación en el testamento de Juan Boleiro. Orientada litúrgicamente ocupa un solar al NW de la villa, abriéndose hacia el sur un espacio bastante amplio vacío de edificaciones, entre su muro meridional y las Torres Arzobispales.

Al oeste, se abría la puerta de la muralla, disponiéndose al norte y al este calles, de las

más antiguas de la villa, cuyas denominaciones gremiales, seguidas del calificativo "vella", como Tonelería Vella, Ferrería Vella..., ya figuran en el "Libro Vello do Concello", en 1437-38.

Desconocemos la fecha exacta en que dan comienzo las obras del templo actual. Filgueira Valverde las sitúa hacia el final de la primera década del s. XVI, ya que las relaciona con el pontificado arzobispal de D. Alonso III de Fonseca que da comienzo en 1509, pues en 1490 el ilustre prelado recibe el beneficio de la iglesia siendo párroco de la misma. Refuerza esta hipótesis la existencia en el ábside de la nueva construcción, de dos escudos con las armas familiares, las cinco estrellas de los Fonseca y el legado testamentario que el arzobispo deja a su muerte a esta parroquia.

De 1517 data la noticia recogida con gran júbilo por Villamil y Castro del "tumbillo" de la Cofradía de S. Juan de Pontevedra, de que Juan de los Cueros firmaba un contrato "avinça" como maestro de la obra: "Juan de los Cueros maestro de la obra de la iglesia de Santa María la Grande de la villa de Pontevedra...". De él se sabe que en 1487 suscribe en la villa un foro, y que en 1510 se encuentra en Santiago, trabajando en el Hospital Real.

Filgueira, aporta otras fechas en las que aparecen datos que nos ayudan a conocer el estado de las obras, pese a que siga siendo un misterio el año de su inicio. Así, en 1518 un vicario del gremio, García Rodríguez tenía dinero "para dorar la capilla del Corpo Santo", primera de la nave de la derecha; en 1519 figura "casi acabada" la capilla mayor; en 1538 aparece casi totalmente derribada la iglesia anterior, que se mantenía dentro de la obra nueva para no interrumpir el culto; en 1559 se cierran las bóvedas y hasta 1603 no se comienza la construcción de la torre, que no llega a ser rematada.

Maestros de la obra, hubo varios, así además del referido Juan de los Cueros, encontramos a Diego Gil como autor de una traza que guardaba el notario Alonso García do Sisto, según declara en 1520, en documento en el que se recogen otros nombres de canteros, Jácome García, Alfonso Marinno o Muço y Rodrigo de Rioboo, que también intervinieron en la obra de la capilla mayor.

En 1520 este mismo Diego Gil contrata la nave norte y en este documento refiere que había sido maestro de pedrería de la capilla de S. Miguel. De nuevo en 1525, lo encontramos trabajando en la capilla del Buen Jesús. Y a su muerte en 1540, trabajaba en la nave meridional, que sólo tenía construida una capilla, aunque para entonces el maestro de la obra ya era el portugués Juan Noble, que debía terminar la iglesia, a excepción de la fachada, en la que ha de intervenir junto a Cornelis de Holanda, pues éste lo elige como colaborador "para hacerla entrambos a dos de por medio". Doc. M.P. XVI.

La presencia del artista flamenco en Pontevedra se documenta en 1538 y tal vez entonces ya trabajase en Santa María, en sus cresterías y portada sur junto a Jácome García, aunque hasta 1541 no figura su actuación en dicha iglesia, recogida por el notario García do Sisto.

En 1554, encontramos haciendo la nave mayor a Domingos Fernández. Dicha nave había sido contratada por éste y por Juan Noble de forma que no pudiesen tomar otras obras mientras no la rematasen. Este Domingos Fernández, muere entre fines de 1558 y principios de 1559, sin llegar a cerrar las bóvedas.

Hasta 1570, no se presenta la traza para llevar a cabo el coro, teniendo que ser reformada esta al año siguiente, ante la inquietud presentada por algunos feligreses sobre la solidez de la obra, que por fin vuelve al primer proyecto para ser construida por Mateo López, el cual también intervendrá en la torre.

Aún conocemos otros dos nombres, Sebastián Barros, al que da poder Cornelis de Holanda para "labrar e hedificar" "en la nave questá de la banda del nordeste" y Rodrigo de Sá, a quien los mareantes le encargan, en 1622 una capilla para San Telmo, al lado de la del Cristo. Resta un grupo de canteros que trabajan con Juan Noble en los remates finales. Estos son, aparte del citado Noble, que tal vez sea hijo del portugués de igual nombre, Bernal Juan, Pero García y Pero Mougán, de los cuales desconocemos otras obras.

La iglesia tiene en apariencia planta de salón, aunque en realidad está formada por tres naves, la central mucho mayor tanto en anchura como en altura, de tres tramos cada

una. La cabecera lleva dos capillas a los lados unidas por un tramo central, ante el que se abre el arco triunfal que separa el cuerpo de la iglesia, colocado en un insólito lugar, ya que no sirve de entrada a la capilla mayor. Por los laterales del primer tramo del cuerpo, se disponen dos capillas a cada lado, que hacen que el conjunto se transforme en una planta cruciforme, aunque en el siglo XVII, a éstas se añadieron otras dos, una por lado, que alteraron la traza desfigurando la planta. El templo se cubre por bóvedas de crucería con claves decoradas, apoyadas en seis esbeltos pilares formados a base de un núcleo de columnas torsas, decoradas con pomas, al que se adosan cuatro pilastras rehundidas, abrazando el conjunto un capitel corrido en banda decorativa.

Una imposta recorre todo el alzado de la nave mayor, dibujando un alfiz sobre los arcos formeros. El arco triunfal, calado con pinjantes. El resto de los arcos de acceso a las demás capillas, varía su decoración según el momento de la construcción y el gusto de su artífice, así tenemos desde bandas de casetones, a decoración de florones, calados recortados, grutescos o molduras sencillas. A los pies de la iglesia, bajo la torre, situada al lado de la epístola se abre una capilla, actual baptisterio que pasó por varias manos para su construcción, dedicándose en principio a la Presentación.

La torre prismática, con un esconce, no fue terminada, al parecer le falta un cuerpo y el coronamiento horizontal sobre el que se colocaría un campanil férreo. En el siglo XIX, se la remató con un campanario neogótico, en piedra, sin demasiado acierto.

El coro ocupaba el fondo de las naves con triple arquería escarzana, bordeada de casetones que se apoyaba en pilares. Fue reducido a la nave de la epístola, tras una intervención de Pons Sorolla en 1946.

El único ábside, en su exterior poligonal, ya que corta en chaflán las esquinas del rectángulo que la daba forma, permite adaptarse muy bien a las nervaduras de las bóvedas. Recibe como remate una crestería con pináculos sobre la cornisa, decorando su imposta con bolas y florones. Dispone contrafuertes en los ángulos y ventanas de arco, ya semicircular, lo que indica la transformación estilística del momento, que abandona el gótico para ini-

ciar un incipiente renacimiento. El paño central de esta cabecera se ilumina con un roseón calado.

En cuanto a las portadas es especialmente significativa la correspondiente a la fachada principal. A modo de retablo presenta gran riqueza escultórica, debida a la mano de Cornelis de Holanda. Destacan los pilares, que en palabras de Filgueira "avanzan en esviaje entre el contrafuerte y la composición central", como novedosa solución.

Sería prolijo abordar en esta comunicación la descripción pormenorizada de la misma, si bien cabe decir, que su estructura está próxima a la de una custodia procesional, y tal vez recibiera el influjo de la custodia que Antonio de Arfe hizo para la catedral de Santiago.

Respecto al programa iconográfico diremos, que se divide en cuatro grupos temáticos dedicados a: La Dormición de la Virgen, La Asunción y Coronación, La Trinidad y El Calvario.

Aparte de numerosas figuras distribuidas por el hastial y una graciosa crestería que la corona; por dentro, tras la fachada principal, existe una contraportada con curiosos relieves, cuyo programa iconográfico aún permanece sin descifrar; si bien se reconocen fácilmente algunas de las escenas ofrecidas, otras entrañan indudables problemas a la hora de su interpretación, lo cual será objeto de especial atención por parte de esta tesis.

La portada sur, en la que figura inscrita la fecha de 1539, no podemos atribuirle con seguridad a ningún artista concreto, pues de ello no ha aparecido mención documental alguna. Ofrece puerta de arco de medio punto decorada con grutescos, con arquitrabe sosteniendo un retablo, en el que en las tres hornacinas se coloca a la Virgen con el Niño, entre San Miguel y San Pedro Telmo, ambos muy vinculados al gremio de mareantes, principal promotor de la iglesia.

La portada norte, muy sencilla, carece de imaginería denominándose de la Soledad.

En resumen, nos encontramos con un templo singular muy deudor aún de la arquitectura gótica, aunque quiere introducir las innovaciones traídas por el renacimiento.

Para concluir, dado lo exiguo del espacio permitido para exponer el desarrollo de este

trabajo, quiero señalar que, en su día abordaremos con minuciosidad los aspectos relativos al análisis arquitectónico del edificio, para ello llevaremos a cabo un estudio planimétrico, recogiendo los diversos levantamientos que existen, así como las restauraciones sufridas por el mismo en el transcurso de su historia y muy especialmente en este siglo, en el que fue objeto de bastantes intervenciones de las que se hará pormenorizado seguimiento.

El templo como contenedor de numerosos bienes artísticos, consideramos que debe también estudiarse. Por tanto en la tesis, iremos recorriendo todas sus capillas, en busca de los retablos, que aún hoy permanecen colocados, como el del Altar Mayor, obra neogótica del escultor Magariños de 1909, cuya traza se debe al arquitecto López de Rego, los de las capillas del Corpo Santo y de la Trinidad, neoclásicos, atribuidos al taller de Ferreiro, aunque sin constancia documental, o los desaparecidos como los barrocos del Carmen, del que resta un frontal de azulejo con el tema de la redención de cautivos, hoy en el Museo, o el que estaba en la capilla bajo la torre, trasladado más tarde a la capilla de las Angustias y que en la actualidad podemos ver en la capilla de San Roque del barrio de la Moureira. Entre estos desaparecidos merece especial mención el antiguo retablo mayor, obra arcaizante del XVII de Francisco Dantas, esculpido por Jácome de Prado, algunos de cuyos restos se guardan hoy en el Museo.

También analizaremos las pinturas. Sirvan de ejemplo las tablas de Francisco de Teide del siglo XVI que forman parte del retablo de los Arango junto a las otras que completan el conjunto fruto de otra mano posterior; las esculturas de talla, como el Cristo de Mareantes de Ferreiro, la Virgen de las Angustias, que tal vez sea de Gambino, del siglo XVIII o el Cristo atado a la columna, de la capilla de las Angustias, del siglo XVI y las imágenes de piedra, entre las que merecen destacarse las de bulto redondo de San Sebastián del XVI, al parecer de Cornielis de Holanda, hoy en el Museo, y de la Virgen con el Niño del XV colocada en el primer pilar de la derecha a mediados de este siglo, que entregó Patrimonio al Museo, así como los numerosos relieves que decoran las fachadas, capiteles y otros elementos cons-

tructurivos y ornamentales dispuestos en diferentes puntos de la superficie de la iglesia. Al igual que las sepulturas de Afonso de Baltuido, de la familia de los Nodales, de los Matos, de los Pazos de Probén, y un largo etc. La heráldica con escudos de familias y personajes como los Arango o Mariño de Lobeira; la orfebrería con el valioso tesoro de mareantes, del que todavía se conservan algunas de sus piezas más notables, como el cáliz rico de principios del XVI, la custodia de mareantes, las andas de plata, de 1705, el ostensorio del viático, del s. XVII, o la cruz parroquial de 1750, además de las insignias gremiales, sellos, del Teucro (1580), del Santísimo y de San Miguel (1767). Las ornamentos, entre los que sobresale la casulla de San Ignacio, a caballo entre los siglos XVII y XVIII; el mobiliario; las pilas de agua bendita y bautismal; las campanas y todo aquello que nos pueda aportar nuevos datos de valor, para tener un conocimiento en profundidad de esta iglesia.

Como colofón será interesante también, destinar algún capítulo a la financiación del templo, sobre todo teniendo en cuenta, que esta iglesia fue promovida y costeada en su mayor parte por el poderoso Gremio de Mareantes que, como queda dicho, tuvo extraordinaria importancia en la villa entre los siglos XV y XVI; de ahí que la boyante situación económica de la que disfrutaron sus miembros permitiera abordar una obra de tal categoría.

Prueba importante de este patronazgo tan singular, son algunas de las inscripciones que aún conservan sus muros :

AQUÍ: FIZO BARTOLAME
TRIGO DUAS BRAÇAS DE PAREDE.
OS DO CER
QUO: DE CONÇA
LO DE QUA
NGAS:
E DE PEDRO
DO CARAMA
L FEZE A ME
TADE DESTE POSTE

Finalmente, en el deseo de hacer una historia del templo que abarque todos los aspectos reflejados en él y en su proyección hacia la ciudad, se dedicará un amplio espacio a los usos litúrgicos que desde allí se llevaron a ca-

bo, caso de las procesiones del Corpus, Chucurruchú, o del Viático, en las cuales se ponen de manifiesto algunas artes de tradición popular, como son la confección de alfombras de flores, serrín y sal coloreados, que servirán de adorno a las calles y plazas que recorre el Santísimo, así como la participación en las mismas de elementos folclóricos y rituales muy característicos, que con algunas variaciones a través del tiempo, alcanzan a nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ LIMESES, Gerardo. *Pontevedra. En Geografía General del Reino de Galicia*. v. XII. Edic. Facsímil 1936. Ediciones Gallegas. La Coruña, 1980.

DE LA PEÑA SANTOS, Antonio, JUEGA PUG, Juan y LÓPEZ DE GUEREÑU POLÁN, Luis. *Historia de Pontevedra*. Via Láctea Editorial. La Coruña, 1996.

DEL CASTILLO FONDEVILA, M.^a Esther. "Apuntes para la historia de la época benedictina en el monasterio de Poyo". *Actas del simposium Monjes y Monasterios*. San Lorenzo del Escorial, 1995.

FERREIRA PRIEGUE, Elisa. *Galicia en el comercio marítimo medieval*. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña, 1988.

FILGUEIRA VALVERDE, José F. "La Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra". Separata de *El Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1988.

—. *Guía de Pontevedra*. Antúnez. Pontevedra, 1931.

—. "El escultor Cornelis de Holanda en Pontevedra". en *E.M.P. I*. Pontevedra, 1942.

—. "El antiguo retablo mayor de Santa María de Pontevedra". en *E.M.P.I*. Pontevedra, 1942.

—. *Santa María la Mayor, iglesia de los mareantes*. Museo de Pontevedra, 7^a. Exposición. Pontevedra, 1945.

FORTES BOUZÁN, Xosé. *Historia de la ciudad de Pontevedra*. Editorial La Voz de Galicia. La Coruña, 1993.

GONZÁLEZ ZÚÑIGA, Claudio. *Historia de Pontevedra*. Edic. Facsímil de 1846. Edit. Alvarellos. Lugo, 1992.

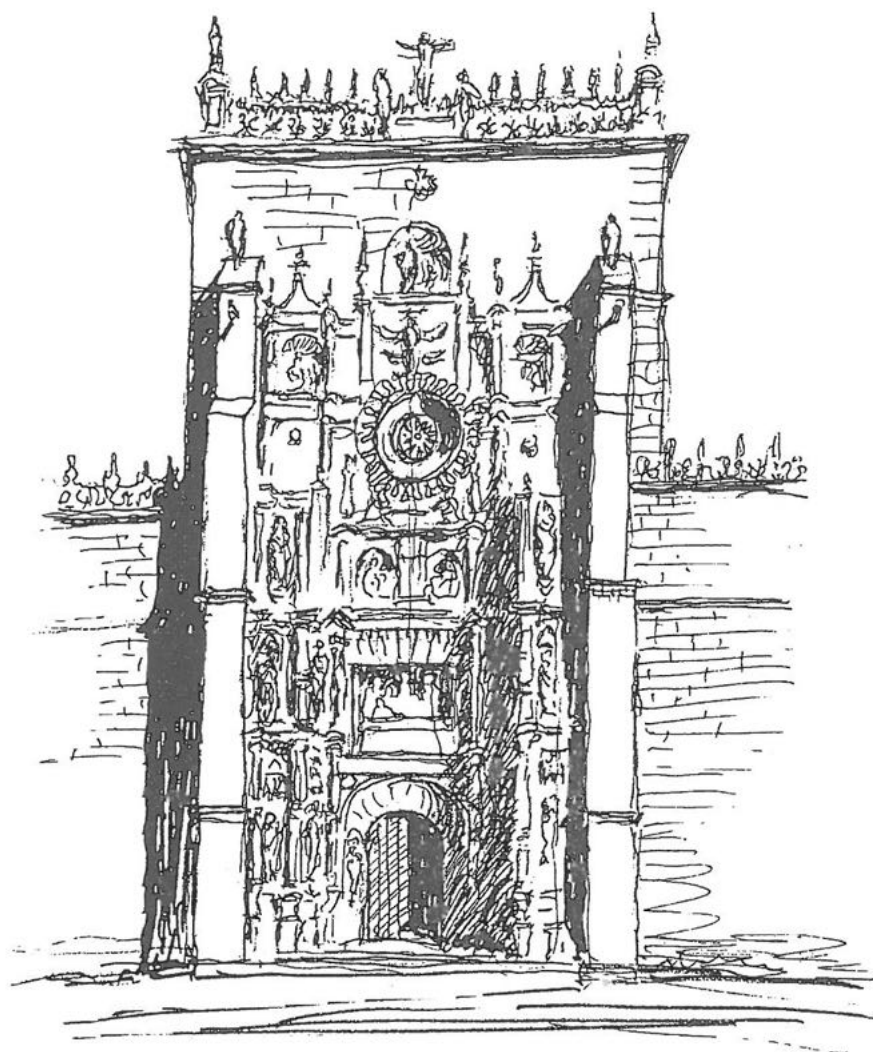
JUEGA PUIG, Juan, DE LA PEÑA SANTOS, Antonio y SOTELO RESURRECCIÓN, Enrique. *Pontevedra, villa amurallada*. Diputación Provincial. Pontevedra, 1995.

LÓPEZ ALSINA, Fernando. *Introducción al fenómeno medieval gallego a través de tres ejemplos: Mondoñedo, Viveiro y Ribadeo*. Lugo, 1977.

MURGUÍA, Manuel. *Galicia*. Edit. D. Cortizo. Barcelona, 1888.

PORTELA SILVA, Ermelindo. *La región del obispado de Tuy en los siglos XII a XV*. El Eco Franciscano. Santiago de Compostela, 1976.

RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, Modesto. *El Fuero de Pontevedra*. El Museo de Pontevedra XXIV. Pontevedra, 1970.



PONTEVEDRA STA. MARIA.

Fig. 1. Dibujo de Chueca Goitia, Fernando. *El Plateresco, imagen de una España en tensión*. Fundación Cultural Santa Teresa. Avila, 1998.

*El impreso comercial litografiado en Asturias (1937-1970)**

M.^a DEL MAR DÍAZ

INTRODUCCIÓN

La litografía es una técnica de creación y de difusión de imágenes que tuvo un gran auge a lo largo de la segunda industrialización. En Asturias esta práctica fue muy importante desde finales del siglo XIX hasta el tercer cuarto del siglo XX. La tesis pretende analizar y estudiar el producto final litografiado desde 1937 hasta su desaparición en 1970, teniendo en cuenta los medios técnicos empleados para su elaboración, su evolución y los recursos estilísticos utilizados para la consecución del impreso publicitario regional dentro de un contexto estrictamente contemporáneo.

En Asturias existen importantes colecciones de piedras litográficas, de planchas metalográficas y de impresos comerciales litografiados. Las matrices se hallan bien conservadas pero en situación precaria pues la posibilidad de reutilización de estos materiales por las empresas ha precipitando su desaparición. La conservación de estas matrices, de las que se ha llevado a cabo una catalogación rigurosa y científica auspiciada por los fondos del II Plan Regional de Investigación del Principado de Asturias, ha permitido desarrollar un estudio completo del proceso de creación de la imagen litográfica. Este análisis que fue presentado como Trabajo de Investigación del Tercer

Ciclo arrojó nuevas luces sobre los procesos técnicos y sobre los recursos utilizados en la litografía regional.

La profundización en la investigación ha demostrado la importancia que en la configuración de la imagen de la época tuvo la litografía, no sólo en lo concerniente a la estampa artística, sino también en la producción industrial: habilitaciones, marquillas, etiquetas, membretes, carteles y otros elementos de la naciente publicidad. Esto pone de manifiesto el interés que despiertan muchos materiales considerados como efímeros que pueden ser objeto de estudio en sí mismos y que han comenzado a investigarse sistemáticamente en los centros más importantes de producción: Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao. No obstante, en los trabajos precedentes no se incluyeron la catalogación y el estudio de las piedras litográficas y de las planchas metalográficas debido a su práctica inexistencia. El estudio de las mismas también permitirá profundizar en el estudio de los productos finales, los impresos comerciales, con los que están íntimamente relacionadas, pues las matrices son el elemento impresor más importante dentro de un proceso de estampación. Posibilitan por tanto el análisis de la secuencia cromática completa de la estampa, y deben tenerse en cuenta en el estudio de las imágenes.

Ante la ausencia de investigaciones similares, se han tenido que abrir vías de trabajo. Si la matriz refleja muchas cosas también impone muchísimas limitaciones. Su gran peso difi-

* El proyecto de tesis, dirigido por el Dr. Javier Barón Thaidigsmann, ha sido presentado en el Departamento de H³ del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en el mes de octubre de 1997.

culta enormemente su manipulación; al mismo tiempo su fragilidad impone la cautela. Por otro lado las imágenes que conserva son puramente fragmentarias. Para efectuar la lectura de una obra a la inversa y de unos trazos desprovistos de colorido se requiere un tiempo de aprendizaje, pues una imagen completa a otras y la superposición de todas conforma un producto final, el impreso comercial.

OBJETIVOS

Estudio del contexto publicitario y del diseño gráfico asturiano a partir del análisis estilístico e iconográfico de los impresos. Cada impreso es un anuncio en sí mismo, tiene un espacio limitado y una duración precisa; además conlleva los suficientes elementos para ponernos en relación con el sistema ideológico y socioeconómico en el que se gestó.

Estudio de la litografía industrial en Asturias hasta su desaparición a partir del catálogo de los depósitos de matrices litográficas y metalográficas. Se han inventariado las colecciones más representativas de nuestra región: el depósito de matrices litográficas de Litografía Viña-Gijón (940 piedras y ochocientas planchas de zinc), la colección de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Oviedo (91 piedras) y la colección de Bernardo Sanjurjo (58 piedras). Estas matrices conservan imagen original y en algunos casos están trabajadas por las dos caras lo que aumenta significativamente el repertorio iconográfico del conjunto.

Estudio de los sistemas de estampación directos: litografía, metalografía (zincografía), lito-offset y tipografía. Es un análisis que se puede llevar a cabo a partir de las fuentes materiales existentes pues las matrices y los mismos impresos proporcionan las claves técnicas de su producción.

Estudio del período de transición litografía-offset. Se trata de un período de significativa importancia ya que durante la década de los sesenta y principio de los setenta a la vez que se implantaban mayoritariamente las técnicas de reproducción en offset pervivía la litografía convencional. No obstante, paulatinamente las técnicas artesanales no se empleaban ya más que para la consecución de los barnizados finales.

FUENTES

1. *Materiales*

Los depósitos de Litografía Viña-Gijón ya han sido objeto de catalogación científica. Asimismo el análisis de sus materiales ha dado origen a un estudio titulado *El depósito de Matrices Litográficas de Litografía Viña-Gijón*. Este trabajo pone de manifiesto todos los procesos de producción de la litografía industrial, la organización de trabajo en el taller y se centra en los impresores Viña en tanto que herederos del oficio y de la litografía fundada por Robustiano Viña Mori en 1920. Para poder efectuar dicha catalogación ha sido preciso un acondicionamiento previo del recinto, pues era necesario poner al descubierto, limpiar, ordenar y facilitar el acceso a las aproximadamente mil matrices de piedra y a las ochocientas de metal. Se preparó la infraestructura adecuada para poder actuar sobre el depósito y para poder llevar a cabo la labor de catalogación y fotografía de las piedras. Se recuperó y se ordenó correlativamente el registro antiguo del depósito de Litografía Viña-Gijón, y también se realizó la reprografía de estas pruebas.

La colección de matrices litográficas de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Oviedo también ha sido catalogada conforme a una plantilla previamente elaborada y que recoge el mayor número de datos precisos sobre la matriz en cuestión. Esta ficha está concebida para registrar cada piedra teniendo en cuenta sus peculiaridades, sus rasgos y sus características más señaladas. Las dificultades de acceso al depósito, pues las matrices se hallaban diseminadas en varias aulas, y su gran tamaño y peso han obstaculizado enormemente la labor investigadora. Las operaciones de limpieza y de catalogación se han llevado a cabo sobre 91 matrices con imagen, algunas trabajadas por las dos caras. Quedaron exentas de estudio otras tantas matrices que ya son de uso de la escuela y sólo conservan trabajos recientes de los alumnos. Se han detectado matrices procedentes de tres litografías:

Litografía Moré-Gijón.

Litografía Ramiro Pérez del Río-Luarca.

Litografía Muñiz-Gijón.

La colección de matrices litográficas Bernardo Sanjurjo ha sido igualmente objeto de

inventario y catalogación. Se siguió el mismo proceso de trabajo que en los dos casos anteriores, relativos al Depósito de Litografía Viña-Gijón y al Depósito de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Oviedo. El gran peso de las matrices, debido a sus dimensiones mucho mayores, y la falta de espacio y de infraestructura adecuada para poder mover las piedras con holgura, son las dificultades con que se ha contado. Se han analizado 58 matrices con imagen, la mayor parte de ellas trabajadas por las dos caras en las que se han detectado matrices de dos litografías:

Litografía Moré-Gijón.
Litografía Muñiz-Gijón.

Se considerarán las dependencias de la Litografía de Ramiro Pérez del Río-Luarca actualmente en estado de ruina y abandono. Se hallaron también matrices litográficas de la Litografía Muñiz-Gijón de las que no se conservan prácticamente imágenes debido al deterioro de las mismas, pues han sido utilizadas por su propietario para enlosar un camino.

Se considerarán más adelante los impresos de colecciones privadas con los que se procederá de manera semejante. Todos los materiales serán objeto de inventario y de estudio individual y en conjunto.

2. Orales

Se considerarán las aportaciones de los litógrafos aún vivos y de los herederos de litógrafos desaparecidos. Los impresores Viña solventaron las dudas que surgieron tras la exhumación de los materiales y facilitaron todo tipo de información sobre procedimientos técnicos, datos mercantiles, esquemas de trabajo, secuencias cromáticas e iconográficas, personal contratado, horarios y acontecimientos familiares más relevantes.

3. Documentales

Para corroborar, cotejar y confirmar la información oral recibida, se ha iniciado una consulta sistemática en los archivos regionales y nacionales: Archivo de Empresa de Litografía Viña, Archivo Municipal de Gijón, Archivo Municipal de Oviedo, Archivo Histórico Pro-

vincial de Asturias, Archivos de Museos y colecciones públicas y privadas. Asimismo, ha sido necesario consultar ciertos documentos custodiados por el Archivo Militar de Segovia.

4. Hemerográficas

Se ha iniciado una búsqueda metódica en la Sección de Prensa Periódica Microfichada de la Biblioteca Pérez de Ayala de Oviedo y en la Hemeroteca de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón.

5. Bibliográficas

Se ha efectuado una consulta exhaustiva de la bibliografía especializada. A este respecto cabe señalar que no existen estudios históricos concernientes a las matrices litográficas en piedra o plancha. Por lo que se ha restringido la consulta a los estudios regionales que sólo contemplan aspectos parciales del tema tratado en esta tesis.

METODOLOGÍA

Se efectuará el análisis de todos los depósitos de Litografía Viña-Gijón, de la colección de matrices litográficas de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Oviedo y de la colección Bernardo Sanjurjo. El estudio se llevará a cabo partiendo de los catálogos de dichas colecciones.

Se procederá a la elaboración del catálogo y análisis de los materiales de la Litografía de Ramiro Pérez del Río, Luarca.

Se catalogarán igualmente todas las estampaciones existentes en la Litografía Viña-Gijón, de las que puede obtenerse una muestra exhaustiva, y a ellas se sumarán las que se conozcan de otras litografías asturianas de la misma época conservadas en colecciones públicas o privadas de relieve. En la ficha catalográfica se hará constar: el autor (si fuera conocido), el título, la litografía donde fue realizado, la fecha de su producción, las inscripciones, el número de tintas, las medidas (alto x ancho; si el soporte es un objeto, se incluirá también la altura en mm.), lugar y colección en que se encuentra.

Una vez catalogado un corpus importante de obras se podrá realizar su estudio, atendiendo a diferentes aspectos, entre ellos:

Estudio de los autores con producción litográfica. Algunos importantes pintores y escultores asturianos realizaron obras muy interesantes para la litografía, en la que se formó el principal pintor gijonés del siglo XX: Evaristo Valle. Además de él también trabajaron artistas como Julio García Mencía, Ventura Álvarez Sala, José Prendes Pando, Eugenio Tamayo, Mariano Moré, Paulino Vicente, Germán Horacio, Faustino Goico-Aguirre, Tomás Fernández Bataller, Robustiano Viña Mori y Aurelio Suárez.

Carácter de las estampas y su evolución como tipología, sean carteles, habilitaciones, marquillas, etiquetas, tarjetas postales, envoltorios, programas, portfolios, facturas, acciones, menús, diplomas o encabezamientos de correspondencia.

Estudio de la evolución de las iconografías principales, con especial atención a la arquitectura urbana, portuaria e industrial (representada ésta en fábricas en los encabezamientos de correspondencia comercial desaparecidas en su mayoría) o en las acciones, motivos costumbristas asturianos o ultramarinos, retratos, interiores, bodegones, imágenes relacionadas con el tabaco, el alcohol, las conservas y chocolates.

Estudio de la evolución de la relación simbólica entre la imagen y el texto en cada tipo. Estudio del cambio en los mecanismos de publicidad asociados a la imagen litográfica y de relación que tienen con la transformación social y económica de la sociedad asturiana en el período citado (1937-1970).

Estudio de la evolución estilística basándose en los recursos técnicos empleados, con especial atención a aquellas estampas de las que se conserve su matriz litográfica, ya catalogada.

De esta manera el estudio de las imágenes atendería a sus autores, contenidos, formas, estilos y medios de difusión en que se insertan.

Se estudiarían igualmente los siguientes aspectos:

Desarrollo de las técnicas y de los medios mecánicos de impresión.

Evolución de los contenidos y de los conceptos expresados en las imágenes litográficas.

Evolución de las imágenes litográficas como formas artísticas.

Difusión de la imagen litográfica en las sociedades asturianas.

CONSIDERACIONES FINALES

Atendiendo a los objetivos de este estudio, anteriormente expuestos, se pretende conseguir una dimensión integradora, puesto que el amplio campo de investigación que brinda el tema se extiende en múltiples ramificaciones que abarcan una faceta industrial y también una faceta artística. Además destaca el aspecto histórico contemporáneo que contribuye a explicarnos una situación aún presente, que se generó desde un medio social con una fuerte actividad industrial, en el que la industria impresora cumplió y cumple un papel altamente relevante. Otra faceta de interés es la sociológica, ya que a lo largo del período se produce una evolución de mentalidades que va aparejada con el crecimiento urbano, el desarrollo fabril y las características del mercado, que quedarán tratadas en el proceso de investigación.

Por otro lado destaca la democratización creciente de la imagen. Su múltiple difusión ha permitido que las clases medias y bajas accedan tanto a los avances científicos y técnicos como a las obras artísticas cuya posesión y disfrute les estaba vedado. Aunque esta primera multiplicidad iconográfica fue limitada en significación y trascendencia, debilita la consideración de que una imagen única, por el mero hecho de serlo conlleva más valor y calidad. Las distancias formales entre las obras únicas y las multiplicadas disminuyen, debido a las técnicas industriales.

La democratización de las imágenes posibilitó la extensión de las ideas a través del icono, como así lo demuestran el cartelismo y los impresos comerciales. Éstos pusieron de manifiesto los recursos más hábiles de la naciente publicidad íntimamente relacionada con la expansión de la industria impresora. Los productos de la industria y la cultura de masas en bloque aparecen, pues, desligados del campo artístico tradicional¹. Por ello, el estudio a rea-

¹ Juan Antonio RAMÍREZ, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1976, pág. 263.

lizar habrá de ser esencialmente interdisciplinar pues abarca un período muy significativo de nuestra historia, desde 1937 hasta 1970, momento éste en que tiene lugar una radical renovación de las tecnologías empresariales, económicas, industriales y artísticas.

Además, al abordar este tema, se ha observado que la historia de la litografía industrial está aún por hacer, pues quedó relegada al anonimato debido a su condición artesanal y a la dificultad de hallar matrices con imágenes comerciales originales. Las piedras generadoras de estampas posibilitan una lectura muy completa de todos los procedimientos, de modo que su manejo por parte del historiador es imprescindible. Son además fuentes materiales de primera mano para poder llevar a cabo un trabajo de reconstrucción de las técnicas del taller y de los productos finales cuyo catálogo se ha abordado igualmente. Precisamente la dedicación inicial a las matrices es la que permitirá la profundización en el estudio de los productos finales. Son elementos indispensables para cualquier estudio o análisis de conjunto que es fácilmente extrapolable a las demás litografías regionales coetáneas.

Por otra parte en Asturias hacia 1973 se abandonó completamente la litografía convencional. Desde este momento los materiales se arrinconaron en los talleres cuando no fueron vendidos a los chatarreros o tirados a vertederos. Estos depósitos ahora catalogados y fotografiados constituyen hoy en día, extraordinarias colecciones y forman parte de nuestro patrimonio colectivo. En algunos casos, cuando las matrices carecen de imagen, son susceptibles de reutilizaciones no ya por parte de la industria impresora que encauza su producción de otra manera, sino para una producción artística más limitada en cantidad pero no por ello menos significativa en calidad.

En todos los casos los talleres se reconvirtieron al offset, también interesante, pero con la rotativa la producción artesanal perdió sentido comercial por lo poco rentable que resultaba. Tras ella desaparecieron los materiales y las prácticas que quedaron fosilizadas en el campo artístico y en el ámbito de la enseñanza de Bellas Artes, algo que también hemos podido descubrir durante el proceso de investigación llevado a cabo. En Asturias ni siquiera pervive la tradición artesanal del oficio ni la finalidad artística (salvo excepciones recientes) como sucede en otros países.

Para terminar y a modo de conclusión se puede afirmar que los materiales existentes en Asturias de los que se ha iniciado la catalogación y el estudio pueden considerarse de gran valor en el ámbito no sólo de Asturias sino también de España. Por todo lo mencionado anteriormente pero sobre todo porque proporcionan:

Un modelo ininterrumpido de trayectoria empresarial y litográfica desde su fundación en 1920 hasta nuestros días para el caso del depósito de Litografía Viña. La colección de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Oviedo y la Colección de Bernardo Sanjurjo son los únicos testimonios fragmentarios de las litografías regionales desaparecidas, Litografía Moré-Gijón, Litografía M. Muñiz-Gijón y Litografía de Ramiro Pérez del Río-Luarca.

La posibilidad de llevar a cabo un análisis de los procesos de estampación desde las prácticas litográficas hasta los nuevos sistemas de reproducción mecanizada.

Una gran significación histórica por el hecho de conservarse íntegros y completos pues estos materiales destacan por la calidad y la variedad de las matrices, el conjunto de impresos y la calidad de la maquinaria de impresión.

Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña

BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO

UNED Madrid

La abstracción en las artes plásticas es un fenómeno que se desarrolló fundamentalmente a lo largo del siglo XX. Sus prolegómenos, sin embargo, empiezan a manifestarse a fines del XIX, momento en que se inician las primeras rupturas hasta llegar, ya en el XX, a la no figuración total.

La evolución y características de este proceso es diferente en cada país, de acuerdo con sus peculiaridades culturales, sociales, políticas y económicas.

Un caso muy particular lo constituye el problema de la abstracción en España, por la forma en que aparece y el debate teórico y crítico que suscita en una fecha bastante tardía en relación con este fenómeno en otros países.

La investigación a realizar pretende analizar la abstracción en pintura a través de la prensa madrileña, medio en el que este debate tuvo un importante desarrollo.

Madrid es el núcleo desde el que se desarrolla la política oficial, centralizada, del régimen vigente en la etapa a estudiar. Las fechas tomadas como referencia comprenden como etapa global los años 1945 a 1965, periodo que se irá ajustando a medida que avance la investigación.

El instrumento principal usado como fuente es la prensa madrileña. La totalidad de la prensa cotidiana: diarios *Alcázar*, *Hoja del Lunes*, *ABC*, *Informaciones*, *Ya*, *Madrid*, *Pueblo y*

Arriba, y algunas revistas especializadas cuya consulta fuera necesaria para completar algún aspecto: *Acento*, *Aulas 63* o *Artes* entre otras. La amplitud de datos reflejados en este medio va a permitir el análisis del hecho abstracto en sí mismo y, además, aquellos aspectos culturales, sociales, políticos y económicos de los que, al menos en el caso español, es inseparable.

En este estudio se dedica especial atención a las secciones específicas de arte y a todos aquellos artículos, editoriales y datos a través de los que los críticos y otros sectores implicados en el tema, expresaban su opinión. Esto permitirá estudiar cuidadosamente el fenómeno abstracto, su evolución y su repercusión en el hecho artístico español en general. Simultáneamente, el manejo de la prensa aportará una amplia panorámica del eco que tuvo lo abstracto en la cultura y sociedad española, así como del uso que se hizo del mismo tanto en sectores públicos como privados.

LÍNEAS FUNDAMENTALES DE TRABAJO

A través de la revisión atenta de las citadas fuentes hemerográficas, se podrá acceder al análisis de la prensa como medio de difusión, tanto en las secciones de arte como en los demás artículos afines que suelen aparecer.

En una segunda fase se centrará la atención en el análisis del fenómeno abstracto en sí mismo: su evolución y repercusión tanto en el ámbito artístico, como en el cultural y políti-

co, y el debate suscitado por este hecho y reflejado en la prensa. A raíz de este debate se pondrán de manifiesto distintas actitudes a través de declaraciones, cartas, modos y pautas de valorar las nuevas tendencias estéticas e incluso en el cariz que van adoptando los distintos hechos culturales y salas de exposiciones. A partir del estudio de las características extraídas se podrán definir la evolución y rasgos de la actitud oficial, la actitud de la crítica y los distintos comportamientos privados, tanto de artistas como de galerías de arte.

En definitiva, a través de este trabajo se pretende clarificar el desarrollo y evolución de la abstracción en el arte español en una etapa delimitada y de características especiales y su repercusión en la sociedad y cultura española, así como el uso que se hace del mismo tanto desde sectores públicos como privados: las reacciones y enfrentamientos que produce.

Aspectos a desarrollar de acuerdo con los datos extraídos:

INTRODUCCIÓN

Situación económica, social y cultural en España (1950-1965). Ubicación española respecto al exterior.

Las Artes plásticas fuera de España. La situación artística española a principios de los cincuenta.

CRÍTICA Y ARTE ABSTRACTO EN LA PRENSA MADRILEÑA

1. La prensa

1.1. El arte en la prensa madrileña.

- Sección de arte: orientación, contenido y evolución.
- Otros artículos “elegidos”: valoración, tendencia.
- Críticos: quiénes, características, actitudes, evolución.
- Lectores: tipo de público del arte. Requerimientos estéticos.
- Actitud (conjunta) de la prensa ante el fenómeno abstracto: estudio comparado.
- El comentario de la obra de arte en la prensa.

2. Lo abstracto

2.1. Aparición.

2.2. Ataques.

2.3. La moda de lo abstracto.

2.4. Relación entre distintos conceptos vigentes y el fenómeno de la abstracción pictórica:

2.4.1. Lo literario en pintura.

- Retrato y paisaje.
- Clasicismo y academicismo.
- Maestros clásicos y contemporáneos.

2.4.2. Arquitectura y abstracción.

- Música y abstracción (Jazz).
- Ciencia y abstracción (espacio, teoría de la relatividad).

2.4.3. Religión y pintura religiosa.

- Filosofía (Existencialismo, nihilismo).
- Psicología y locura.
- Política (vinculación política de los distintos lenguajes plásticos).

3. Actitud oficial

En el interior

3.1. Organismos y cargos relacionados con arte y cultura.

3.2. Salas y museos (evolución).

3.3. Exposiciones oficiales (dentro y fuera de España).

3.4. Artistas oficialmente valorados.

En el extranjero

3.5. Reflejo de la evolución artística exterior dentro de España.

- Exposiciones internacionales traídas a España.
- Eco en la prensa de acontecimientos exteriores (Bienales...).

3.6. Participación española en los acontecimientos exteriores.

- Envíos españoles (artistas, obras, tendencias...).
- Premios y reconocimientos.

4. Comportamientos privados

4.1. Galerías.

- Cuáles, promotores, tendencia y evolución.

4.2. Artistas más significativos.

- Evolución y desapariciones.

Arquitectura industrial en el municipio de Mieres, 1830-1936

MARÍA FERNANDA FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Universidad de Oviedo

Presentación.- La tesis que se expone –actualmente en curso de realización–, estudia el patrimonio edilicio industrial del concejo de Mieres en el período de un siglo; la investigación, dirigida por la profesora Covadonga Álvarez Quintana, del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, ha sido iniciada en el curso académico 1996-97 y ahora presentamos un resumen de la actividad realizada y las expectativas del trabajo; se hace hincapié en el apartado de fuentes documentales y en la bibliografía –por ser los aspectos en que más nos hemos volcado– e incluimos un avance de las conclusiones.

La elección del tema obedece al escaso interés prestado hasta el momento a una etapa fundamental de la historia asturiana, a la que la arquitectura no es ajena, puesto que se produce una renovación profunda (tipos, materiales, formas), que genera un panorama de modernidad –íntimamente ligado a los cambios socioculturales derivados de la industrialización–. Ante el temor por la completa desaparición material, y la consecuente *damnatio memoriae*, de este conjunto arquitectónico de gran calidad, asumimos la tarea de conocer la huella del proceso industrializador en Mieres a través de estos elementos constructivos.

Pretendemos analizar, según criterios que participen de aspectos históricos, socioculturales, pero también morfológicos y estéticos, un rico corpus documental de fuentes manuscri-

tas, impresas y orales, incluyendo el catálogo de los elementos contruídos. Se incluye tanto el patrimonio fabril como el civil de empresas fundamentalmente del ámbito extractivo (hulleras en su mayoría), siderúrgico y en menor medida, de otros (alimentación, por ejemplo).

Interés del asunto.- El carácter de pionera que posee la industria asturiana, sólo equiparable en España al de las comunidades de Euskadi y Cataluña, determina, junto a factores de calidad y cantidad del patrimonio inmueble, el interés de este tema. En Europa sus referentes son Bélgica, Francia y Gran Bretaña, donde ya se han llevado a cabo estudios de este jaez. Tanto las citadas regiones españolas como esos países aportaron capitales, personal técnico cualificado y maquinaria que activaron nuestra incipiente revolución industrial. El enriquecimiento e internacionalización –derivados de esta influencia o interacción– de nuestra arquitectura industrial y de las empresas en sus sistemas y medios de trabajo es un aspecto que se debe poner de relieve.

A este factor se suma el de la reciente extinción, traumática y auxiliada por la Unión Europea, de la condición industrial asturiana, que explica la perentoriedad de su estudio ante la amenaza de su desaparición, ya materializada hoy en el desmantelamiento de espacios de trabajo, equipamientos y alojamientos obreros. Es el caso de las instalaciones de Fábrica de Mieres en Ablaña, buena parte de los efectivos de Sociedad Hulleras del Turón en

La Cuadriella o más recientemente, en este año 1998, el lavadero de Ortiz Sobrinos –fchado en 1923– de Santullano.

Mieres aparece como cabecera de una de las tres zonas de intensa industrialización histórica española, volcada en la minería e industrias derivadas, que abarca dos períodos de interés: el protoindustrial, entre 1792 y la década de 1830, que se recoge de modo somero, y la de revolución en dos etapas, 1830-1890 y 1890-1936, prolongándose esta segunda era con rasgos diferenciadores de la anterior hasta 1970.

Las compañías a las que se debe el temprano despegue minero y siderometalúrgico del concejo son varias; en 1842 se constituye la *Asturian Coal and Iron Company*, parte de cuyas minas se situaba en Mieres, y en 1844 la *Asturian Mining Company*, de capital británico, que será posteriormente convertida en la *Compagnie Minière et Métallurgique des Asturies* al adquirirla el grupo francés Grimaldi. Ésta se transformará en la *Société Houillère et Métallurgique des Asturies* (1861) y Numa Guilhou la compra finalmente, constituyendo en 1879 la sociedad Fábrica de Mieres; esta empresa extraía del material procedente de sus propias minas de hulla el hierro colado o de fundición de cok.

En 1884 el marqués de Comillas adquiere una gran superficie minera en Aller y en unión de otros empresarios catalanes crea la Sociedad Hullera Española, que se implantó igualmente en Ujo y Santa Cruz; en 1890-1 se constituye la Sociedad Hulleras del Turón, respaldada por empresarios siderúrgicos vascos, acomodada en la zona baja de este valle. Otras empresas de menor trascendencia volcadas en la extracción se enclavarían paulatinamente en la cuenca del Caudal, como fueron: la Sociedad Hullera de Minas del Penón, documentada entre 1899 y 1906; la Sociedad Minera Ortiz Sobrinos (a partir de 1895 se halla en funcionamiento); la Sociedad Hullera de J. Bertrand y Cía., 1885-1889; la Sociedad Minera y Metalúrgica “Unión Asturiana” (se conservan legajos del período comprendido entre 1884 y 1914) o la Sociedad Minera de Herrero y Cía. (documentada ya en 1914). También contamos con industrias del hierro como la Fábrica de Repitaneio ya datada en 1881, ex-

plotaciones de cinabrio para la obtención de mercurio como las de la Soterraña o La Peña, y ejemplos tempranos de industrias alimentarias, como la de chocolates La Agustina en Ujo que data de 1902¹.

En la posguerra de la contienda civil, la industria asturiana se aglutina entorno a la siderurgia y se desplaza a los núcleos costeros de Avilés y Gijón, perdiendo paulatinamente vigor las cuencas carboníferas centrales a favor de las áreas de transformación de la costa. Así pues, la acotación temporal de la tesis responde a circunstancias históricas y técnicas: inicio del estudio con la revolución industrial y fin del mismo en 1936 por los cambios posteriores en la patronal (de empresas privadas a la empresa pública), en el emplazamiento (de las cuencas hulleras al “ocho”), en la tecnología de estructuras y de construcción (de la fábrica de ladrillo a la difusión del hormigón) con los cambios estéticos y formales que lleva aparejados.

Estado de la cuestión.- Una investigación de esta índole se incardina en dos áreas de conocimiento, la arqueología industrial y la historia del arte, participando asimismo de aspectos sociológicos, tecnológicos, urbanísticos, históricos, estéticos, etc.

La arqueología industrial, entendida como una rama de saber interdisciplinar en que se inscribe el estudio de las construcciones arquitectónicas, pero también de máquinas, herramientas, métodos y procesos de trabajo, obras públicas y de infraestructura.

La historia del arte, concebida como estudio del pasado a través de vestigios materiales, desprejuiciada de valoraciones meramente esteticistas o de belleza formal, comprometida con una realidad cercana en el tiempo y en el espacio, pero no por ello menos interesante o válida.

En la actualidad los trabajos realizados en este campo son escasos; en Asturias se elaboró el Inventario de Patrimonio Industrial en la década de los 80, y se realizaron algunos cursos de Extensión Universitaria, de doctorado y seminarios sobre este tema. Elena Toral Alon-

¹ Archivo Municipal de Mieres, en adelante AMM, sección Industria local, 9.12 y sección Licencias de obras, 8.57.

so leyó su tesis doctoral -inédita- sobre este repertorio constructivo, y hubo estudios excelentes de poblados o núcleos concretos: Manuel Fernando Álvarez González para el caso del Barrio de Tartiere, Cayés (Llanera), Covadonga Álvarez Quintana para la Fábrica de Armas de Trubia o las minas de Lieres explotadas por la compañía Solvay en Siero o Carmen Benito del Pozo en el poblado de Bustiello, Mieres. Otros estudiosos como Adrian Shubert, José Sierra Álvarez o José Luis García García se han ocupado de aspectos sociológicos o antropológicos, y profesores procedentes del área de Historia Contemporánea y Geografía analizan otras cuestiones o facetas de la vida obrera en la Asturias.

Este ambiente de estudio y sensibilización hacia este patrimonio se hizo patente en la creación de los museos de la minería y del ferrocarril, en los concejos de San Martín del Rey Aurelio y Gijón respectivamente, la actividad de rehabilitación realizada por la Escuela-Taller de Bustiello (Mieres) o la cuidada restauración de La Curtidora de Maribona y Cía. en Avilés, destinada hoy a centro de empresas².

También es fruto de ese talante el curso de verano que anualmente se desarrolla en Mieres bajo la dirección de Fermín Rodríguez Gutiérrez y se detiene en aspectos concretos del hábitat minero; en su última edición (septiembre de 1997) se ha profundizado en los métodos y el balance de actuaciones para la reactivación de territorios mineros en Europa.

Objetivos.- Los objetivos que nos trazamos al iniciar la investigación fueron varios: desde aquellos más generales que atañen a la Historia y a la Historia del Arte como disciplinas humanísticas y científicas, hasta aspectos más concretos.

Partimos del convencimiento de que cualquier asunto -y en concreto el de la arquitec-

tura industrial mierense que nos ocupa- tratado con rigor y método sirve a la formación y forja de un método investigador, y que los estudios detallados o de ámbito reducido son pasos previos insoslayables para trabajos de carácter general.

Está presente en nuestro ánimo la posibilidad de contribuir al conocimiento del arte contemporáneo y a la historia de estos dos últimos siglos, con una aportación inédita sobre un tema escasamente conocido, desde el estudio local o la microhistoria, pero con afán de generalización o superación de este horizonte: partir del análisis de un caso concreto para trascender los datos y relacionar nuestro caso particular con los restantes, comprendiendo similitudes y divergencias. El estudio del patrimonio industrial adquiere un mayor sentido en el proceso de declive -diríamos irreversible- que experimenta Asturias, y la investigación se traduce entonces en una labor urgente de compromiso social, que frene o palíe los efectos demolidores de la "piqueta" en estos años.

Queda implícita igualmente la valoración de los vestigios del pasado: la reconstrucción de su historia, su difusión y la recuperación de uso, convirtiendo en bienes museables o monumentos, dignos de aprecio y visita, revierte en el fomento y conservación de la identidad minera del municipio, en la preservación de la memoria viva de lo que fue su condición social y económica.

Se pretende en último término elaborar una propuesta para su elevación al Servicio de Patrimonio de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias con la catalogación, calificación y propuesta de conservación de los elementos conservados.

Metodología.- El método de trabajo es el habitual; consiste en la revisión de fuentes documentales, bibliografía, trabajo de campo y comparación con modelos foráneos, previo a la redacción del estudio.

La prospección bibliográfica aporta fundamentalmente puntos de vista sobre el enfoque dado por autores a cuestiones de esta índole, pero resultan de mayor interés las lecturas de trabajos históricos, metodológicos o ensayos que ofrecen datos o visiones aplicables al nuestro. De su consulta se desprende un he-

² Se debe el proyecto de rehabilitación a los arquitectos F. Nanclares, N. Ruiz, J. González Moriyón y J. Menéndez Fernández; los trabajos fueron financiados con fondos FEDER de la Unión Europea. La restauración mereció la concesión de un galardón en la XI edición de los Premios de Asturias de Arquitectura concedidos por el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, en 1994. Para una información actualizada del inmueble puede consultarse la ficha del Inventario del Patrimonio Arquitectónico Asturiano financiado por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, AV-66, firmada por la autora de esta comunicación.

cho llamativo: la variedad de enfoques y la diversa proveniencia o formación de quienes se interesan por el patrimonio industrial, convergiendo en armoniosa entente investigadores procedentes del mundo de las letras y de las ciencias.

Destacamos el trabajo de Julián Sobrino Simal³, como obra de obligada consulta y primer manual de arquitectura industrial que se publica en España, y los pioneros trabajos en Francia de Jacques Pinard y Maurice Daumas⁴, básicos en la definición de la disciplina de la arqueología industrial, seguidos actualmente de obras destacadas de Jean Pierre Frey, Louis Bergeron, Michel Wienin y otros investigadores ya centrados en el análisis histórico artístico de los inmuebles o construcciones industriales. Reseñamos en la bibliografía final algunos títulos destacados del panorama nacional y otros en concreto aplicados al caso asturiano y mieroense.

De capital importancia ha sido la consulta de fuentes documentales; esta tarea, en lo referido a documentación municipal y hemerográfica es la que aparece desarrollada y comentada en el último punto de esta comunicación.

El trabajo de campo se encamina a recabar información gráfica y oral necesaria en la elaboración de fichas de catálogo de estos elementos arquitectónicos; a ellas se suman los restantes indicios perfilando el inventario sobre el que se elaborarán las conclusiones. Los testimonios orales son de capital importancia en el estudio de la historia contemporánea y en ocasiones varios informantes reunidos procuran datos que no se hubiesen conocido de otra manera; el contraste de noticias entre varios vecinos supone a menudo una garantía de fiabilidad.

Frecuentemente la destrucción, ruina o abandono dificulta la tarea de campo y es de

lamentar la escasez de fotografías conservadas que contribuirían hoy a la reconstrucción ideal de los inmuebles.

La colección reunida en el Archivo Municipal es de interés, pero escasa, viéndose implementada por las colecciones particulares a que hemos tenido acceso (Familia de Luis Fernández Cabeza, Juan Carlos Vega); mencionaremos en este apartado el material compilado por Julio León Costales y Alberto Montero Prieto en su *Álbum fotográfico de Mieres* (1864-1939), Mieres, 1992 y por Manuel Jesús López González en su reciente *Memoria Gráfica del Turón industrial*, Mieres, 1997.

Conclusiones.- En general, avanzando algunas de las constataciones extraídas del material consultado, se aprecia cómo a cada enclave de población le corresponde una empresa determinada que fomentó su desarrollo socio-económico y arquitectónico, estudiando así estos binomios de patrón y localidad obrera de modo monográfico: La Cuadriella o La Veguina y la Sociedad Hulleras del Turón, Santa Cruz o Ujo y la Sociedad Hullera Española, Santullano y Ortiz Sobrinos, Ablaña y Fábrica de Mieres o Nueva Montaña-Quijano...

En todos los casos se constata la transformación de un medio rural, en que se trabajaba tanto la agricultura como la ganadería, en enclaves peculiares, con características propias de ciudades o entidades de población mayores, en que se concentran altas densidades de población que oscilan en su poder adquisitivo, pero que siempre es más desahogado que en las zonas no favorecidas por el despegue industrial, y se compatibilizan las faenas agropecuarias u otras actividades secundarias con el trabajo asalariado para las grandes compañías. También apreciamos la concentración temporal de las iniciativas: se acometen trabajos de infraestructura, servicios, alojamiento de obreros y mandos en un breve período por la empresa minera, y luego se suceden con menor intensidad otras obras de particulares tanto de tipo residencial como de servicios, o mejoras paulatinas de la empresa (es el caso de La Veguina, en el valle de Turón en los años 1930-2).

Nos interesamos por las instalaciones de trabajo o producción (bocaminas, castilletes, cargaderos, planos inclinados, lavaderos, na-

³ SOBRINO SIMAL, Julián, *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁴ DAUMAS, Maurice, *L'archéologie industrielle en France*, París, Editions Robert Laffont, 1980 y PINARD, Jacques, *L'archéologie industrielle*, París, Presses Universitaires de France, 1985. Existe un gran número de obras tanto francesas como belgas e inglesas referidas a esta materia -cuyo estudio nace en Europa en la segunda posguerra- que abarca trabajos de tipo histórico, catálogos, diccionarios y monografías; en España se introdujo de modo tardío pero contamos igualmente con títulos de gran interés.

ves), equipamientos sociales o infraestructuras (sanatorios, escuelas, economatos, puentes, traídas de agua y fuentes), vivienda industrial histórica, minera y patronal, componiendo así la imagen de un pueblo o localidad que nace o evoluciona de modo determinante para su configuración en función de la implantación de una empresa y de la actividad laboral que ésta proporciona, superando así el ámbito arquitectónico y abarcando aspectos como la urbanización, los servicios, la calidad de vida o la situación socioeconómica determinada por el grupo inversor.

El alojamiento obrero, tal vez el apartado más estudiado de este patrimonio arquitectónico, se rige por tres factores esbozados por C. Álvarez Quintana en su estudio de la vivienda minera del valle del Caudal⁵: jerarquía, economía y estrategia para incrementar la producción, y adquiere varias tipologías en esta cuenca, como son los cuarteles (adosados, cuartel-casa de escalera, cuartel-barraca), las barracas, las viviendas unifamiliares adosadas de más de una altura o las viviendas dobles, o las casas de vecindad.

La autoría de los proyectos es determinante de la calidad formal o de vida del inmueble; a menudo se trata de obras anónimas o de escasa calidad formal, que buscan la minimización de los costes y solucionar de modo sencillo los acuciantes problemas de alojamiento o de dotación de infraestructuras para la población obrera, máxime en las construcciones destinadas al trabajo. Es excepcional en este apartado la nave o taller destinado a reparación de locomotoras del ferrocarril minero de la Sociedad Hullera Española de Ujo-Sovilla, que responde a pautas modernistas; lamentabilísimo es el hecho de su estado de abandono y ruina.

Adquiere un papel destacado en este panorama José Avelino Díaz Fernández-Omaña (1889-1964, titulado en 1915), quien desempeñó el puesto de arquitecto municipal entre Septiembre de 1919 y Marzo de 1932⁶.

A él se debe el diseño de muchos de los proyectos de Sociedad Hulleras del Turón, tanto de barrios obreros (barrio de San José, Turón, 1930)⁷, como de vivienda de mandos y pabellones sanitarios como el de La Cuadriella en 1924⁸, así como algunos de otras firmas y determina una calidad media de la obra estudiada notable; se decanta a menudo por el eclecticismo o fórmulas regionalistas en aquellos inmuebles destinados a los ingenieros⁹ o para equipamiento.

Igualmente contamos con planos y memorias firmados por ingenieros de las compañías o arquitectos ajenos al municipio; así sucede respectivamente con el ingeniero de minas de la compañía (cuyo nombre es ilegible) que firma en agosto de 1920 el proyecto de los cuarteles de Santa Cruz de la Sociedad Hullera Española¹⁰ o de Teodoro de Anasagasti y Algán, a quien se debe el proyecto de las Casas Baratas de Fábrica de Mieres fechado en Mayo de 1920¹¹.

dez-Omaña, José Avelino", *Gran Enciclopedia Asturiana*, Gijón, Silverio Cañada ed., 1980, vol. 16, págs. 38-39; ALONSO PEREIRA, José Ramón, "La arquitectura asturiana de los siglos XIX y XX", en AA.VV., *Enciclopedia Temática de Asturias*, Gijón, Silverio Cañada ed., 1985, volumen 5, págs. 135-174; ídem, *Historia general de la arquitectura en Asturias*, Oviedo, COAAS, 1996, págs. 290-337; ARANDA IRIARTE, Joaquín, *Los arquitectos de Gijón alrededor del racionalismo: los años treinta*, Oviedo, COAAS, 1981, págs. 15-16 y 85-90.

Algunas de sus obras más conocidas, del período en que desempeña el cargo de arquitecto municipal de Gijón –tras abandonar su puesto en el Ayuntamiento de Mieres– se incluyen en guías de arquitectura contemporánea a nivel nacional, como sucede con La Escalerona en la playa de San Lorenzo de esta villa de 1933 (recogida en FLORES, Carlos y GÜELL, Xavier, *Guía de arquitectura de España*, 1929-1996, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1996, pág. 236), la Sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la calle Instituto en Gijón igualmente, de 1940-43 (PIZZA, Antonio, *Guía de la arquitectura del siglo XX*, España, Madrid, Electa, 1997, pág. 41); su figura ha merecido igualmente una breve mención en la reciente obra de síntesis de URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, *Arquitectura española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 273. En la actualidad han sido estudiados sus proyectos de cinematógrafos y salas de espectáculos del municipio de Mieres en la tesina de licenciatura –sobre arquitectura y cine de este concejo– de quien firma esta comunicación.

⁷ AMM, sección licencias de obras, 8/62.

⁸ AMM, sección licencias de obras, 405.17.

⁹ AMM, sección licencias de obras, 8/66.1, Chalet para la Sociedad de Hulleras del Turón en La Cuadriella, fechado en 1931.

¹⁰ AMM, sección licencias de obras, 405.40.

¹¹ AMM, sección licencias de obras, 7.2; destacamos el estudio monográfico de CASTELLANOS FRANCISCO, Teresa, "La vivienda obrera en Mieres. Las Casas Baratas. 1920", *Pasera*, n.º 2, Mieres, 1983, págs. 27-39.

⁵ ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, "Casa y carbón. La vivienda minera en la cuenca del Caudal, 1880-1936", *Liño*, n.º 6, Oviedo, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, 1986, págs. 83-93.

⁶ La figura de este arquitecto, insuficientemente estudiado aún y cuya obra reviste un enorme interés por su maestría y evolución en el empleo de estilos artísticos, aparece esbozada en las siguientes obras: GONZÁLEZ MORIYÓN, Juan, "Díaz Fernán-

Pretendemos igualmente buscar elementos de comparación de este fenómeno en Francia y Bélgica, pues la contemporaneidad del proceso industrial y la inmigración de ingenieros y técnicos pueden ser determinantes en la configuración de nuestro patrimonio arquitectónico minero; constatamos que muchas de las características de nuestros pueblos mineros son equiparables a las de localidades extranjeras desarrolladas en función de esa misma industria, como ya se ha comentado para las viviendas obreras de Bustiello y su paradigma centroeuropeo, Mulhouse (Alsacia, Francia).

Fuentes documentales.- Centrados en el análisis de las fuentes manuscritas, comenzamos por los fondos del Archivo Municipal de Mieres, en adelante AMM. Éste reúne un acervo de planos y expedientes de suma importancia, de consulta facilitada por la existencia de índices topográficos del repertorio hoy catalogado, que incluye legajos —no siempre completos— de las diversas empresas hulleras; son particularmente interesantes los correspondientes a la sección de servicios, obras y urbanismo, expedientes de disciplina urbanística: Licencias de obras.

Desgraciadamente hasta la década de 1920, con la llegada del primer arquitecto municipal —José Avelino Díaz Fernández-Omaña— y la promulgación de las ordenanzas redactadas en 1919 y puestas en vigor en 1922¹², no requerirán el acompañamiento de proyecto de un perito, con su memoria y plano, impidiendo así el estudio formal; han sido revisados exhaustivamente los legajos del período que nos ocupa. En ocasiones los solicitantes presentaban escritos detallados y voluntariamente adjuntaban croquis o planos de sus edificaciones; es el caso de las tempranas instancias de Santiago Conmeaux Tremayllé para Fábrica de Mieres, con licencias fechadas a partir de 1888 o Eugenio de Prada para el caso de la Unión Asturiana de Minas en 1885¹³.

Se ha iniciado la prospección de los expedientes incluídos en la sección de servicios

agropecuarios e industriales, siendo los de mayor interés los de Industria Local¹⁴ en que se conservan documentos a partir de 1858. Eventualmente aparecen noticias de interés en las licencias de apertura de establecimientos, como en el caso de Ujo en que la Sociedad Hullera Española solicita el permiso de apertura de un economato, un establecimiento de tejidos y un almacén de licores en Ujo, en el año 1930¹⁵.

También se han consultado los Registros de Actas del Ayuntamiento Pleno, Libros N.º 11 al 30, custodiados en el AMM y Ayuntamiento de Mieres; se inicia ahora la lectura de los de la Comisión de Gobierno (o Comisión Municipal Permanente), para el período del Directorio Militar y del Gobierno Civil presidido por Primo de Rivera, en que permisos de obra y la mayoría de las cuestiones cotidianas se resolvían en este organismo, al haberse recortado poderes de los municipios y reunirse el pleno cuatrimestralmente o de modo extraordinario.

Nos brinda igualmente su información el Registro de la Propiedad de Mieres, conservado intacto, en cuyos asientos figuran desde las inscripciones iniciales hasta las declaraciones de obra nueva, con hipotecas, embargos, contratos de arriendo y compraventa, y el Registro Mercantil de la provincia; los archivos notariales únicamente sirven hasta 1898, pues con posterioridad a esa fecha aún no es pública su consulta.

Del Archivo General del Principado y del Histórico Provincial resulta oportuna la consulta de los legajos que provienen de la Diputación Provincial y del Gobierno Civil, pero sin duda el mayor interés lo posee el Archivo de Hunosa, sito en Mieres, que reúne la documentación de las distintas empresas que fueron englobadas por la sociedad estatal en 1967 (Sociedad Hullera Española, Sociedad Hulleras del Turón y algunos fondos conservados de la S. A. Fábrica de Mieres).

En el apartado de fuentes impresas, se ha iniciado la prospección hemerográfica, pues aparecen anuncios publicitarios y reportajes

¹² Ordenanza municipal de Construcciones de la Villa de Mieres, aprobada por el Excelentísimo Señor Gobernador Civil de la Provincia y acordado por la Corporación municipal que sea puesta en vigor el 6 de Febrero de 1922, Mieres, Imprenta Francisco Bárcena, 1922.

¹³ AMM, sección licencias de obras, 8/55.186, La Rebollada y 8/55.53, La Peña, respectivamente.

¹⁴ AMM, 9.2.2, 9.12 a 9.17.

¹⁵ AMM, sección licencias de apertura, 8.578.

en la prensa regional –incluso en la nacional¹⁶– con motivo de la inauguración, apertura o mejora de las instalaciones; es de lamentar la escasa presencia de publicaciones locales, destacando por la calidad y minuciosidad de su información el semanario *El Porvenir de Mieres*, “Semanario independiente, defensor de los intereses morales y materiales de Riosa, Aller y Mieres”¹⁷, cuyos escasos 20 números vieron la luz en 1926, entre el 11 de Abril y el 29 de Agosto¹⁸. También se ocupa con especial rigor *La Voz de Asturias*: su corresponsal en Mieres –Máximo Suárez Suárez– recogía detalladas informaciones y fotografías del concejo. A menudo resultan de interés los portfolios anunciadores de las fiestas de pueblos, financiados mediante publicidad en gran medida, donde hallamos anuncios y artículos que reflejan la honda huella de la empresa en la vida de cada localidad; en su mayoría han sido consultados en archivos particulares, pero hallamos igualmente ejemplares en la Biblioteca Pública Municipal de Mieres.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

ADARO RUIZ-FALCÓ, Luis, *175 años de la siderometalurgia asturiana*, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Gijón, Gijón, 1968.

—. *Datos y documentos para una historia minera e industrial de Asturias*, Gijón, Imp. La Industria, 1981.

ALONSO TORRE, Juan José, “La industria en Mieres”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 46, Oviedo, 1962, pp. 229-249.

ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel, “Recuperación y uso del patrimonio industrial. Problemas y experiencias en curso. El caso de Asturias”, *Ábaco*, n.º 1, segunda época, Gijón, 1992, pp. 57-66.

—, “Patrimonio industrial minero en Asturias”, *Ábaco*, n.º 8, segunda época, Gijón, 1996, pp. 7-26.

¹⁶ Es el caso de *La Esfera*, Madrid, Julio de 1918, número monográfico dedicado a Asturias, en que aparecen reportajes de la Sociedad Fábrica de Mieres, la S. A. Hulleras del Turón y la Sociedad Hulleras de Riosa, domiciliadas en Mieres.

¹⁷ Biblioteca Pública Municipal de Mieres, sección local, publicaciones periódicas, 1.2.

¹⁸ Véase la relación de publicaciones periódicas de Mieres ofrecida por PÉREZ FEITO, Antonio, “Periódicos publicados en Mieres”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 56, Oviedo, 1965, págs. 81-84 o el artículo de FERNÁNDEZ, Cristina, “Apuntes sobre la prensa en Mieres”, *Pasera*, n.º 1, Mieres, 1982, págs. 47-58.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Manuel Fernando, “Arquitectura del Barrio Tartere (Llanera, 1895-1972)”, *Ábaco*, n.º 8, segunda época, Gijón, 1996, pp. 71-82.

ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, “Casa y carbón. La vivienda minera en la cuenca del caudal, 1880-1936”, *Liño*, n.º 6, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, 1986, pp. 83-93.

—. “Nacimiento y evolución de la casa de empresa en la Fábrica Nacional de armas de Trubia (1794-1936)”, *Liño*, n.º 10, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1991, pp. 125-150.

—. “El pueblo-industria de Trubia (Asturias) y la fábrica nacional de armas. 1794-1936”, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, 1993, pp. 933-938.

—. “Arquitectura industrial en la Fábrica de Armas de Trubia. Naves y espacios de trabajo (1794-1936)”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 141, Oviedo, 1993, pp. 49-110.

—. “Sobre el modelo puro de poblado industrial y las contaminaciones urbanas. El caso de la colonia fabril de Trubia entre 1890 y 1936”, *Actas del VIII Congreso Internacional para la conservación del Patrimonio Industrial*, Madrid, CEHOPU, 1995, pp. 19-24.

—. “Solvay & Cie (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. Las minas”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 149, Oviedo, 1997, pp. 83-126.

CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco, “Arquitectura y artes industriales en Asturias”, en VÁZQUEZ GARCÍA, Juan Antonio y OJEDA GUTIÉRREZ (directores), *Historia de la Economía Asturiana*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1994, pp. 641-656.

TORAL ALONSO, Elena, “La arquitectura industrial” en BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (director), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, pp. 293-308.

BEGEGA CORTINA, Blanca, BARAGANO CASTAÑO, M.ª José y SANTILLÁN, Beatriz, “La morfología urbana resultante del paternalismo empresarial decimonónico-el coto minero de Aller”, *Actas, La Ilustración y los orígenes de la industrialización en Asturias*, Aller, I. B. Príncipe de Asturias de Moreda, 1987, pp. 233-246.

BEGEGA CORTINA, Blanca, “Proyectos de inventario del patrimonio histórico Minero: El museo de la minería”, *Ábaco*, n.º 1, segunda época, Gijón, 1992, pp. 95-104.

BENITO DEL POZO, Carmen, “La industrialización asturiana: entre la Arqueología y la Historia (El poblado minero de Bustiello)”, *Ábaco*, n.º 1, segunda época, Gijón, 1992, pp. 79-86.

CASTELLANOS FRANCISCO, Teresa, "La vivienda obrera en Mieres. Las Casas Baratas. 1920", *Pasera*, n.º 2, Mieres, 1983, pp. 27-39.

DIEGO SÁNCHEZ, Jorge, "Rioseco: un poblado abandonado en la Sierra del Aramo", *Ástura*, n.º 7, Oviedo, 1989, pp. 82-84.

FERNÁNDEZ, Cristina, "Apuntes sobre la prensa en Mieres", *Pasera*, n.º 1, Mieres, 1982, pp. 47-58.

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier (director), *Historia de Asturias*, Volumen IV, "La época contemporánea", Oviedo, Prensa Asturiana, 1990.

FONSECA RODRÍGUEZ, Julio, "Los orígenes de la minería y siderurgia de Mieres", en LEÓN COSTALES, Julio (coordinador), *Noticias Históricas sobre Mieres y su concejo*, Mieres, Ayuntamiento de Mieres, 1988, pp. 491-516.

GARCÍA GARCÍA, José Luis, *Antropología del territorio*, Madrid, Taller de Ediciones de Josefina Betancor, 1976.

—, *Prácticas paternalistas. Un estudio antropológico sobre los mineros asturianos*, Barcelona, Ariel, 1996.

LEÓN COSTALES, Julio (coordinador), *Noticias históricas sobre Mieres y su concejo*, Mieres, Ayuntamiento de Mieres, 1988.

LEÓN COSTALES, Julio y MONTERO PRIETO, Alberto, *Álbum fotográfico de Mieres (1864-1939)*, Mieres, 1992.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús, "La época industrial", *Informaciones del Turón antiguo*, Oviedo, 1995, pp. 211-371.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús, *Memoria gráfica del Turón industrial*, Oviedo, 1997.

MONTERO PRIETO, Alberto, "Contribución para una bibliografía sobre Mieres del Camino y su concejo", *Actas del 1º Congreso de Bibliografía Asturiana*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1989, pp. 480-504.

OJEDA GUTIÉRREZ, Germán, *Asturias en la industrialización española, 1833-1907*, Madrid, Siglo XXI, 1985.

PÉREZ FEITO, Antonio, "Periódicos publicados en Mieres", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 56, Oviedo, 1965, pp. 81-84.

PÉREZ GONZÁLEZ, Ramón, *Industria, población y desarrollo urbano en la cuenca central hullera asturiana*, Universidad de Oviedo, Departamento de Geografía, Tesis doctoral inédita.

—, "La vivienda obrera en Mieres, 1880-1935", *Pasera*, n.º 2, Mieres, 1983, pp. 7-26.

PÉREZ LORENZO, Rafael, "La presencia del capital inglés en los inicios de la minería asturiana (1800-1850). El caso de la Asturian Mining Company", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 115, Oviedo, 1985, pp. 487-508.

—, *Asturias e Inglaterra (1814-1913): un siglo de relaciones comerciales e iniciativas empresariales conjuntas*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998.

PIÑERA, Luis Miguel, *Ciudadelas, patios, callejones y otras formas similares de vida obrera en Gijón (1860-1960)*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1997.

QUIRÓS LINARES, Francisco, "Patios, corrales y ciudadelas", *Ería*, Oviedo, Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1982.

SANTULLANO, Gabriel, *Historia de la minería asturiana*, Ayalga, Salinas, 1978.

SHUBERT, Adrian, "Paternalismo y minería. Práctica social de la Hullera Española", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 13, Oviedo, 1982, pp. 82-89.

SIERRA ÁLVAREZ, José, *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Madrid, Siglo XXI, 1990.

SOBRINO SIMAL, Julián, *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Cátedra, Madrid, 1996.

TORAL ALONSO, Elena, *La arquitectura industrial asturiana (1840-1914). Formas y modelos*. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, Tesis doctoral inédita, 1992.

VÁZQUEZ GARCÍA, Juan Antonio y PÉREZ RIVERO, José Luis, "El Archivo de la "Fábrica de Mieres": Una fuente para el estudio de la industrialización asturiana", *Pasera*, n.º 2, Mieres, 1983, pp. 63-76.

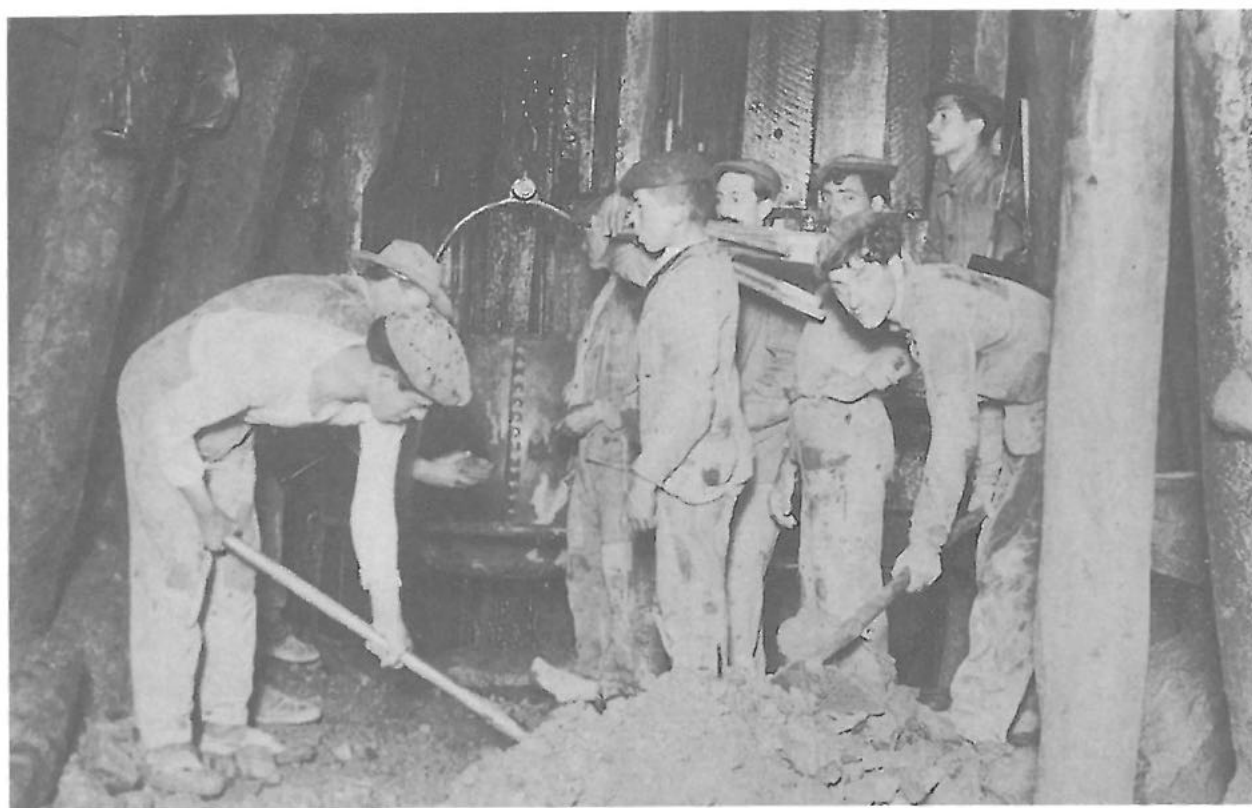


Fig. 1. *The Oviedo Mercury Mines*, Mina Peña, 1.º piso, Mieres.—Mieres: fotógrafo Rómulo Álvarez, 12 de septiembre de 1910; archivo Luis Fernández Cabeza, sección fotografías.



Fig. 2. Plano inclinado de la Mina Mariana, Mieres.—Postal anterior a 1910; archivo Luis Fernández Cabeza, sección postales.



Fig. 3. Edificio del contratista "Manolín de Santo Andrés" arrendado a la Sociedad Hulleras de Turón para escuelas de niños y niñas, San Andrés, Turón.—*Album de las fiestas del Cristo*, Turón, 1932; archivo Juan Carlos Vega, sección álbumes de fiestas.



Fig. 4. Cuarteles de la Sociedad Hullera Española, Ujo.—Mieres: fotógrafo Alonso, s/f; Archivo Municipal de Mieres, colección de fotografías, n.º 186.

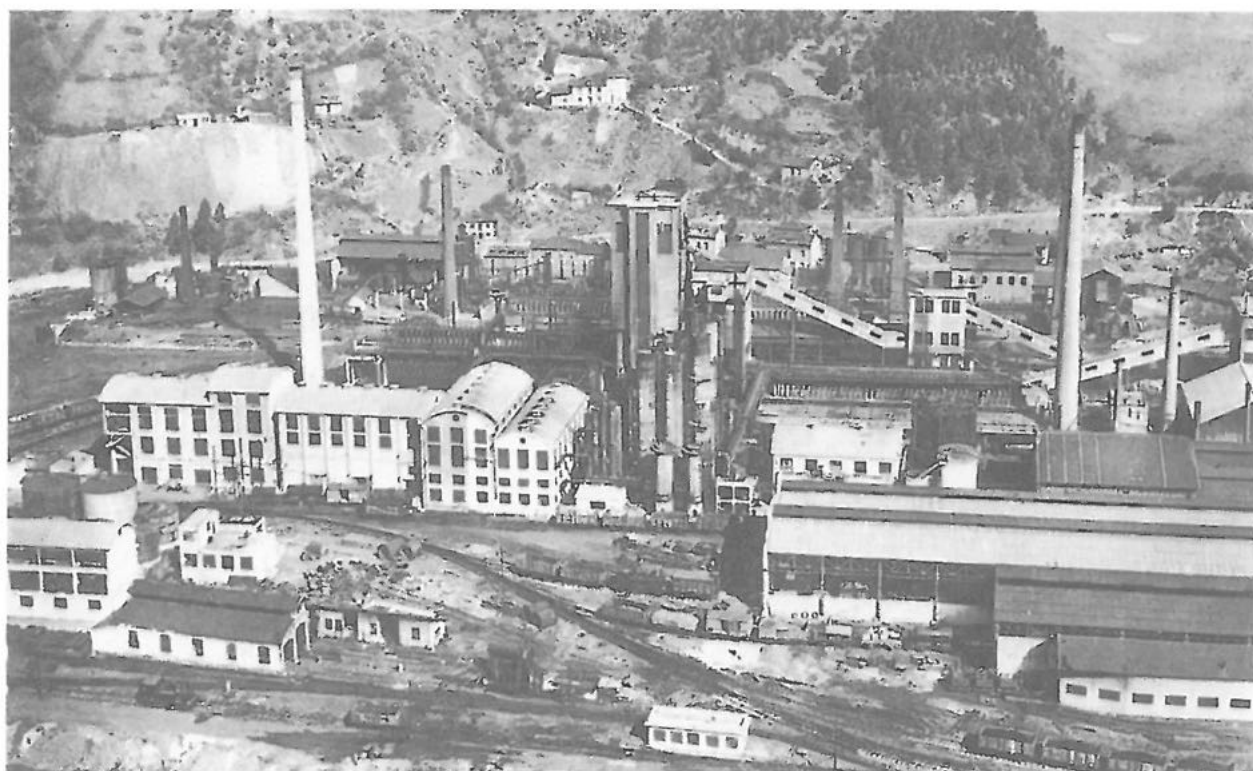


Fig. 5. Vista parcial de Fábrica de Mieres, S. A., Ablaña.—Oviedo: fotógrafo Arbesú, s/f; archivo personal de la autora.

Fuentes literarias para el estudio de la arquitectura medieval conquense

M.^a JOSÉ LÓPEZ RUBIO

Universidad de Castilla-La Mancha

Con esta comunicación se pretende hacer un pequeño análisis y síntesis de las fuentes literarias que se están utilizando en la realización de la tesis doctoral, "Espacio y funcionalidad en la arquitectura medieval conquense". Aspecto que es de primordial importancia a la hora de abordar cualquier estudio de carácter histórico, sobre todo, si carecemos o son escasas otro tipo de fuentes como puedan ser las documentales e incluso, en algunos casos, las propias fuentes primarias, al haberse perdido un número importante de edificios del período cronológico a estudiar. Además, esta literatura no solamente nos informa sobre organismos arquitectónicos desaparecidos, sino que también nos proporciona información sobre edificios que aún hoy podemos contemplar, aunque hayan sufrido las transformaciones lógicas con el transcurrir del tiempo.

Por todo ello es imprescindible la lectura y análisis de los textos para tener una aproximación más exacta a la arquitectura y al urbanismo de la zona en el período elegido.

En el caso de Cuenca, y más concretamente para la arquitectura medieval, los textos escritos coetáneos son escasísimos, sobre todo, si se tiene en cuenta que aquí no se van a abordar, por falta de espacio, las fuentes documentales, es decir, aquellos documentos que se encuentran en los diferentes archivos, tanto de carácter nacional como provincial.

Más abundantes y de mayor interés, por el número de datos y ser éstos más detallados,

van a ser los textos posteriores a la época que nos ocupa, es decir, los que se generan del siglo XVI en adelante.

FUENTES LITERARIAS COETÁNEAS

Dos son las fuentes literarias coetáneas de las que se puede extraer algún dato de interés para conocer la fisonomía de la ciudad en el momento de la conquista. En primer lugar está la descripción que hace de ésta el musulmán Schibasala, que vió la ciudad en 1172, "alcazaba alta, inexpugnable, cuya elevación llega hasta tocar las nubes, que muestra aún huellas de la prosperidad que alcanzó en tiempos de los reyes del Islam y del cuidado que éstos pusieron en hacer de ella un fortísimo baluarte para las vicisitudes de los tiempos. La envuelve por la parte occidental el río Júcar, con bordes escarpados y precipicios que impiden el acceso a ella; y por la parte oriental corre otro río, en iguales condiciones de inexpugnabilidad para la plaza; ambos vierten sus aguas en una buhaira o algo que provee de agua a sus habitantes, y que está contigua a la muralla. Se entra en la ciudad por un gran puente, flanqueado en sus dos extremos por dos fuertes torreones protectores, sobre ambos ríos, en jurisdicción de la ciudad. En la parte septentrional tiene un foso labrado en piedra dura, de profundidad equivalente a la estatua de dos hombres aproximadamente; encima va un fuerte parapeto. Este foso tiene escalones contruidos bajo tierra, por los cuales se baja al río, para la provisión de agua y para moler los

alimentos en los molinos que hay sobre el río, y se vuelve por los escalones que hay con seguridad. Sobre el parapeto que hay encima del foso se levanta un gran torreón de construcción primitiva, y en la parte inferior de los escalones, junto al agua del río, hay una puerta guarnecida de chapas de hierro, que es considerada como la dueña exclusiva del alcazaba. No hay sitio por donde se pueda atacar esta ciudad más que por el dicho foso y por al al-buhayra¹.

Por los mismos años, El-Edrisi hace la siguiente descripción: "Cuenca era una villa pequeña, aunque antigua, situada cerca de un estanque artificial, y dotada de murallas, no con arrabales; sus tapices de lana eran famosos y se vendían en mercados lejanos"².

Pero, no hay duda de que la fuente de mayor interés para los años posteriores a la conquista cristiana es el "Fuero de Cuenca", pues, aunque, otras ciudades y villas de la provincia tuvieron también fuero, se trata de textos cortos que contienen poca información al respecto. Solamente el de Cuenca al tratarse de un texto foral extenso, puede aportar ciertos datos relacionados, fundamentalmente, con el urbanismo, materiales y organización del trabajo en el sector de la construcción. Según Ana M.^a Barreiro, "tal y como hoy se conoce no fue obra de Alfonso VIII, ni se llevó a cabo hacia 1190, sino a mediados de la centuria siguiente"³. En este corpus jurídico hay disposiciones sobre los siguientes asuntos: "las murallas, adarves y atalayas; que solamente el rey y el obispo posean palacios, donde deben edificar los nuevos pobladores, el baño y su utilización por sexos, la altura de las casas y el medianil de éstas, las canteras y yesares, las fuentes del concejo, los poyos de las calles, los retretes, las ventanas, el lugar y hora de los juicios, la alcaicería, las collaciones, la sinagoga, la iglesia catedral, las puertas de la ciudad, las posadas y el fuero de los obreros alquilados y los artesanos"⁴.

FUENTES LITERARIAS POSTERIORES

OBRA DE CARÁCTER GENERAL

Aquí es obligado empezar, tanto por la cronología, como por la cantidad de datos que aporta para la historia del arte medieval, por las ya clásicas "Relaciones topográficas de Felipe II"⁵. En el caso de Cuenca, han llegado hasta hoy, conservadas en la biblioteca del monasterio de El Escorial, las respuestas que remitieron sesenta y seis pueblos de la provincia, aunque algunos de ellos, pocos, debido a la nueva división territorial y diocesana que se ha hecho en nuestro siglo, en la actualidad no pertenecen a la provincia. Es una fuente de obligada consulta, pues aporta noticias muy interesantes, como ya se ha dicho, de obras artísticas de todo tipo, no solamente de edificios, sino también de objetos de arte mueble, sobre todo, litúrgicos, algunos de ellos hoy desaparecidos.

A modo de ejemplo, sobre Belmonte dice lo siguiente, "esta villa está antes en llano que en alto. Fue creada con cerca de yeso por Don Juan, hijo del infante. Hizo en ella un castillo también de yeso, el cual hoy se llama Palacio Viejo. Es agora monasterio de monjas. Duran hoy estas cercas grandes pedazos, de los cuales se conoce por donde iba. Caen agora muy dentro de la villa. Esta al presente cuasi toda cercada de una cerca principal de cal y canto. Hizose esta cerca en tiempo de don Juan Pacheco, maestre de Santiago, el cual al fin de ella, a la parte de oriente hizo edificar una fortaleza también de cal y canto de muy notable edificio y muy principal aposento. Esta el patio de ella un triangulo con un pozo manantial labrado de sillería, que parece imposible tenerle por estar edificado tan en alto..... . Tiene una iglesia colegial de la vocación del señor Santo Bartolomé..... . En dicha iglesia colegial en la capilla mayor hay cuatro arcos que son enterramiento de los pasados de la casa de Villena que son..... . En cada uno de los arcos hay un bulto de mármol blanco muy bien labrado..... . Y en cada uno de los arcos las armas del que allí yace.

¹ JULIO GONZÁLEZ, "El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII". C.S.I.C., Madrid, 1960, págs. 928-929.

² *Op. cit.*, pág. 929.

³ ANA M.^a BARRERO GARCÍA, "El proceso de formación del Fuero de Cuenca". *Actas del primer simposio internacional de Historia de Cuenca*, Madrid, 1977, pág. 41.

⁴ ALFREDO VALMAÑA VICENTE, "El Fuero de Cuenca". Cuenca, 1978. En diferentes páginas. Se trata de la última transcripción en castellano del Fuero de Cuenca.

⁵ FR. E. J. ZARCO BAGAS Y CUEVAS, *Relaciones de pueblos del obispado de Cuenca hecha por orden de Felipe II*. Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1983. La primera edición se hizo en 1927.

Hay capillas muy principales en la dicha iglesia en mucho número, con numero también de capellanes y ricas dotaciones.

Hay en la dicha villa un hospital de la vocación de San Andrés, de las rentas del cual se curan los pobres enfermos y acogen los peregrinos..... . Este hospital dotó Juan Fernández Pacheco..... . Aumentólo después el maestre de Santiago don Juan Pacheco, su hijo.

Hay en esta villa tres monasterios: uno de frailes franciscos..... . Fue el fundador el maestre don Juan Pacheco. Tiene este monasterio reliquias de diferentes santos..... . Hay otro monasterio de la Concepción de Jesús..... . Otro monasterio de monjas de la vocación de Santa Catalina de Siena.

Hay en esta villa muchas ermitas y de mucha devoción, y en especial la que dicen de Nuestra Señora de Gracia”⁶.

Así mismo, en las descripciones de otros lugares hay noticias sobre construcciones que fueron o son medievales. En el capítulo de Huelves, realizado en 1578, menciona la ermita de Ntra. Señora de La Cuesta, que es la única iglesia románica en la provincia que tiene una cabecera trebolada, junto a la de Llanes, en el término municipal de Albendea: “una ermita que está entre el castillo y el pueblo a media cuesta, parece edificio y templo de romanos; llamase Nuestra Señora de la Antigua. Tiene tres capillas de piedra que están en pie de harto arte, demás de lo que está caído donde se han hallado piedras, de vara en alto, basas, chapiteles y columnas de diferentes jaspes, y esta es todavía aquí”⁷.

También proporciona datos sobre algunos conventos medievales, como de el de monjas agustinas de Castillo de Garcimuñoz, del que se halló el ábside gótico hace pocos años en una casa particular tras un palomar, y de el de Santo Domingo, en Huete, que actualmente es un edificio barroco del siglo XVII⁸.

Además, la información sobre el número

de ermitas que había en los pueblos es abundante, pues en el siglo XVI había muchas que hoy ya no existen.

Siguiendo un procedimiento análogo al de las “Relaciones Topográficas de Felipe II”, Tomás López, geógrafo y cartógrafo, envió un interrogatorio en el siglo XVIII a los preladados, curas párrocos y altos funcionarios civiles, enviándoles un cuestionario al que debían contestar. En total constaba de catorce preguntas, de las cuales son interesantes para la historia del arte la segunda y la séptima, donde había que responder por las parroquias, iglesias, santuarios y otros edificios o castillos memorables⁹.

Algunas son muy interesantes y extensas, como las de Huete y Moya, pudiéndose extraer de su contenido datos sobre iglesias, conventos, ermitas, palacios y otros edificios. La de Huete se complementa con un plano de la ciudad donde vienen dibujados y ubicados todos los edificios civiles y religiosos¹⁰. Sirven, fundamentalmente, para completar las de la época de Felipe II, pues contestaron al interrogatorio muchos más pueblos, y además muchas de éstas se perdieron o no están localizadas. Plantean el problema de que la información es muy desigual de unos lugares a otros, dependiendo del nivel cultural de los clérigos de los diferentes pueblos.

Dentro de este tipo de obras se pueden encuadrar los diccionarios, como los de Sebastián de Covarrubias y el tan consultado de Madoz¹¹. Este último da noticias poco relevantes, salvo el nombre y ubicación de algunas ermitas, hoy desaparecidas. Sebastián de Covarrubias fue canónigo de la catedral de Cuenca desde 1578 hasta su muerte en 1613. Sobre la ciudad de Cuenca hace una somera descripción de ésta, donde incluye una rela-

⁹ Relaciones geográficas enviadas a Tomás López que se conservan en el gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional. A Cuenca corresponde el Mss. 7.298. Han sido transcritas por Asunción Limpo, a la cual agradezco el haberme permitido su consulta al ser un trabajo todavía inédito y en proceso de elaboración.

¹⁰ No se adjunta el plano al haber sido imposible su reproducción.

¹¹ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, “*Tesoro de la lengua castellana o española*”. Edición de Martín Riquer, Barcelona. 1987. 1ª impresión de 1611. PASCUAL MADDOZ, “*Diccionario Geográfico-estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*”. 1847.

⁶ *Op. cit.*, págs. 179-183.

⁷ *Op. cit.*, pág. 31. Nos proporciona el dato de que en el s. XVI se llamaba Nuestra Señora del Antigua y de que la nave estaba en pleno proceso de derrumbe, actualmente no queda nada de ésta solo el ábside.

⁸ *Op. cit.*, págs. 238 y 216 respectivamente.

ción de iglesias, conventos y hospitales. Sobre la parroquia de Santa María la Nueva, después llamada Santa María de Gracia, fue el primero que aportó el dato de que fue erigida como tal en 1403, ya que anteriormente había sido sinagoga de judíos¹².

HISTORIAS LOCALES

Inaugura este tipo de obras, la de Juan Pablo Martir Rizo, publicada en 1629. La divide en tres partes, en la primera se ocupa del origen de la ciudad y de la historia de ésta, desde la reconquista hasta el reinado del emperador Carlos; la segunda parte la dedica a la historia eclesiástica, donde hace una descripción de la iglesia catedral, una relación de los pueblos de la diócesis y un esbozo biográfico de los cuarenta y siete obispos de la misma; y la tercera a las casas nobiliarias de Cuenca¹³. En la descripción que hace de la ciudad nombra, a parte de los edificios religiosos, algunos civiles, como las casas de los Marqueses de Cañete, la de don Juan de Montemayor y la casa de los Carrillo de Albornoz, todas desaparecidas. De la de los Marqueses de Cañete escribe: "las que tienen mayor, y grandeza, que corresponde a la de sus señores, son las de los Marqueses de Cañete, obra antigua, aunque famosa por estar en lo eminente de la ciudad, que parece atalaya de ella..... . Bañan las aguas del xucar las peñas que son fundamento de este palacio, y la principal fachada se dexa ver principalmente por esta parte con muchos balcones, y debaxo la Casa de la Moneda..... . Y es cosa de maravillar, ver, por una parte, q sale a la calle, que llaman de la Correduría ay algunas casas pertenecientes a los mismos Marqueses, que tienen quatro o cinco quartos, y en lo eminente dellas un jardín co su fuente, como se dice de los muros de Babilonia"¹⁴.

A este historiador le sigue, en orden cronológico, Mateo López, cuya obra no ha sido superada hasta la fecha. Es una obra rigurosa y erudita con una cantidad ingente de datos his-

tóricos y artísticos tomados de diferentes archivos, y de los que suele citar la fuente¹⁵.

A éste le trataron de emular otros eruditos locales, como Muñoz y Soliva, Pruneda y Torres Mena, pero ninguno de ellos mejoró la obra de Mateo López¹⁶.

BIOGRAFÍAS

En cuanto a biografías de personajes relevantes del territorio conquense, hay dos que contienen datos de interés para la arquitectura medieval de Cuenca. En la hagiografía que escribió el padre Alcázar en 1692 sobre San Julián, que rigió la diócesis de Cuenca de 1196 a 1208, se plantean cuestiones relacionadas con la construcción de templos durante el obispado de éste, describe la ciudad, menciona el cuarto que mandó construir el santo para habitarlo él y sus canónigos regulares, así como hace una relación de aquellos lugares de la provincia que en el siglo XVII tenían ermitas o capillas dedicadas a San Julián¹⁷. En la lectura de este texto hay que tener cuidado, a la hora de interpretar los datos, pues tiene un carácter apologético en relación a las obras del santo, y se puede estar exagerando.

En la biografía del Doctor Montalvo, personaje del siglo XV, nacido en Huete y vinculado a la corte de los Reyes Católicos, se incluye el testamento de éste, donde establece ciertas disposiciones sobre su enterramiento en el convento de San Francisco de esta ciudad, del que en la actualidad solamente quedan unas pocas ruinas. Además, viene acompañado de un plano de la iglesia del monasterio y una fotografía con la escultura yacente que se dispuso sobre el sarcófago¹⁸.

¹⁵ MATEO LÓPEZ, "Memorias históricas de Cuenca y su obispado". C.S.I.C. y Aytº de Cuenca, 1949. La escribió en 1786.

¹⁶ T. MUÑOZ Y SOLIVA, "Historia de la M.N.L e I, ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado". Cuenca, 1866-67. 2 tomos. P. PRUNEDA, "Crónica de la provincia de Cuenca". Madrid, 1869. J. TORRES MENA, "Noticias Conquenses". Revista de legislación, XLIV. 1878.

¹⁷ BARTOLOMÉ ALCÁZAR, "Vida, virtudes y milagros de S. Julián, segundo obispo de Cuenca". 1986. Edición facsímil del original de 1692.

¹⁸ FERMÍN CABALLERO, "Conquenses Ilustres III. Doctor Montalvo". Madrid, 1873, págs. 333-337.

¹² *Op. cit.*, pág. 377.

¹³ J. PABLO MARTIR RIZO, "Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Cuenca". Barcelona, 1979, edición facsímil de la obra de 1629.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 106.

LIBROS DE VIAJES

Finalmente, no hay que olvidar libros de viajes, como los de Ponz y Quadrado, pues en las descripciones que hacen de los lugares por donde pasan en sus respectivos recorridos se pueden encontrar datos de obras desaparecidas. Este es el caso de la portada tardogótica de la iglesia parroquial de Tarancón que describe Antonio Ponz, "la parroquia de Tarancón se ve que fue antes de construcción gótica, y que, o por amenazar ruina o por otra razón, se reedificó gran parte de ella en tiempo, según la arquitectura, lo indica de Felipe II..... La iglesia tiene tres fachadas; la que mira al poniente es todavía gótica, con adornos menudos, pero de lo mejor de aquella línea"¹⁹.

A mediados del siglo XIX, José M.^a Quadrado visitó la ciudad de Huete, y entre los monumentos que vio en ella le llamó poderosamente la atención el ábside gótico de la parro-

quia de Santa María de Atienza, entonces ya en ruinas, y del que hizo una romántica descripción, "solitaria en la despoblada altura junto al cementerio, subsiste un trozo de antigua iglesia, resto seguramente de alguna parroquia, cuyo ábside rodean entre uno y otro contrafuerte ojivales ventanas ceñidas de dobles dentellones bizantinos y adornadas de sencillos arabescos, ruina de melancólico encanto en medio de tanta yerma desnudez"²⁰. Es curioso, como a Ponz, casi un siglo antes, le pasó totalmente desapercibida esta magnífica cabecera que aún hoy domina desde lejos sobre la silueta de la ciudad.

En conclusión, hay que hacer hincapié en que este tipo de fuentes literarias no deben de ser menospreciadas a la hora de emprender un trabajo de investigación sobre la arquitectura de cualquier período histórico, pues complementan tanto a las fuentes primarias, es decir, a los mismos edificios, como a las manuscritas y gráficas.

¹⁹ ANTONIO PONZ, *Viaje de España, I*. t. I-IV. Madrid, 1988, pág. 567. Se publicó por primera vez en 1772.

²⁰ J. M.^a QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España*. 1853, t. V y VI, pág. 323.



Fig. 1. Abside del Convento de Agustinas de Castillo de Garcimuñoz.



Fig. 2. Abside de la Colegiata de Belmonte por el interior.

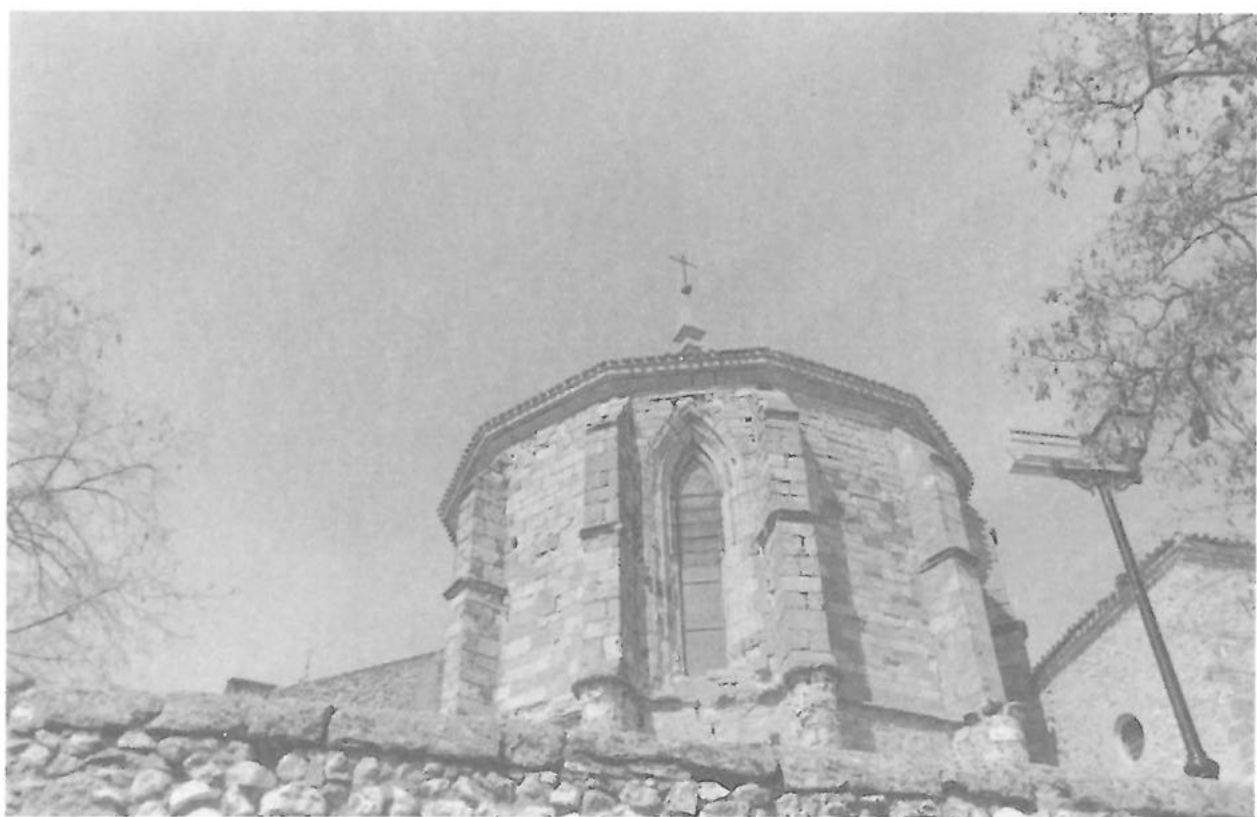


Fig. 3. Abside de la Colegiata de S. Bartolomé de Belmonte.



Fig. 4. Castillo de Belmonte.



Fig. 5. Huete. Abside de la iglesia parroquial de Sta. M.ª de Atienza.

El concepto d'orsiano de modernidad en Aurelio Arteta

ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA
Universidad del País Vasco
Departamento de Historia del Arte

TEMA Y OBJETIVOS

Este proyecto de tesis surgió como respuesta a un vacío inexplicable en la historiografía del arte en el País Vasco, como es la inexistencia de una monografía exhaustiva dedicada a uno de los mejores pintores que trabajaron a principios del siglo XX: Aurelio Arteta Errasti.

Ante el vacío al que me refería anteriormente me pareció necesaria una catalogación de la obra de Arteta y una revisión de lo que hasta el momento se ha dicho de su obra, ya que desde lo que apuntara Manuel Llano Gorostiza en su libro *Pintura Vasca* (Grijelmo, Bilbao, 1966) y los catálogos de las exposiciones *Arteta en el Banco Bilbao Vizcaya y Homenaje a Arteta en el centenario de nacimiento*, no ha habido ninguna aportación seria a la obra de este pintor bilbaíno, a excepción de algunos artículos de Santiago Amón y Valeriano Bozal.

El problema se hace patente al introducirnos en el estudio del pintor ya que no hay una información clara sobre sus primeros años como alumno en Bilbao, Valladolid o Madrid, pero sobre todo un vacío casi total en lo que respecta a sus años en París, que tanto marcaron su pintura, así como de sus estancias en Italia que tanto influirían por su parte, su posterior interés por el fresco.

Otro de los puntos que me interesan de la pintura de Arteta es su conexión o conexiones con el Novecentismo catalán, fenómeno no

muy estudiado hasta la fecha y que marcará claramente su pintura. Este movimiento catalán, (aunque también se dan en Europa movimientos similares) plantea problemas teóricos bastante importantes para el arte que en aquellos momentos se estaba realizando en la Península Ibérica y actúa enérgicamente contra un modernismo tildado de decadente, proponiendo una vuelta a los valores clásicos mediterráneos y al hombre como medida del arte.

Es por este motivo por lo que, como queda claro en el título propuesto, relaciono el concepto de modernidad que elabora teóricamente Eugeni d'Ors con la pintura de Arteta.

Este concepto de modernidad d'orsiano conecta con una corriente cultural europea que propone un avance en la sociedad por medio del rescate de lo válido que hubiera en el pasado, clásico sobre todo, orientado en las artes plásticas hacia la esencia de las cosas, la simplicidad, etc.

A pesar de que muchas veces se haya sugerido su confrontación con el concepto de modernidad que proclaman las vanguardias, ambas vías surgirán al mismo tiempo y correrán paralelas por el mundo de las artes plásticas.

Esto último ha provocado una línea de investigación diferente, no tanto centrada en el pintor Aurelio Arteta como, desde un punto de vista más general, sobre el arte del País Vasco en las décadas de los años 10 y 20 y las posibles actitudes novecentistas que pueden reflejarse en él.

Existen paralelismos entre la situación vasca de estos años y la de otros países que desarrollaron un movimiento novecentista más coherente o cohesionado (caso de Cataluña), el valor de la tradición, la voluntad de modernidad, la llegada al poder de la burguesía nacionalista, la creación de asociaciones de artistas, el desarrollo de la ciudad, etc.

Estas actitudes que yo llamo novecentistas, fueron planteadas ya como comunicación de forma general en el anterior congreso del *CEHA* (ver actas, páginas 270-274).

La investigación emprendida entonces me llevó a analizar uno de los productos culturales más interesantes del País Vasco (incluso de España) en esas fechas, la revista *Hermes*, que a mi parecer responde a una actitud novecentista. De la profundización en la revista surge la comunicación que he enviado al *XII Congreso del CEHA* y que en un futuro puede constituir un capítulo de la tesis en curso.

En general, la tesis se va configurando cada vez más como el análisis del arte en la País Vasco a principios de siglo, desde una óptica diferente a la seguida por los investigadores hasta el momento. Pretendo contextualizar más la actividad artística del País Vasco en relación a otros movimientos similares de la misma época, en lugares diferentes tanto del estado español como de fuera de él (sobre todo de Francia después de la Gran Guerra), ya que a mi parecer lo investigado hasta el momento, con excepciones, se ha hecho de una manera más volcada a lo local.

Por otra parte, el análisis teórico se centrará en el problema del novecentismo, sobre todo del fenómeno catalán, analizando las obras de D'Ors y la ideología artística que genera (centrándonos en su concepto de modernidad), si es que la genera, y sus puntos de contacto con el arte vasco en general y de algunos pintores en particular (por ejemplo Arteta).

La revisión que supone esta labor sera el punto central de nuestra investigación y podrá abrir caminos a la investigación de la obra de otros artistas vascos de la misma época que hasta ahora han sido siempre interpretados de la misma manera, repitiendo tópicos, pero faltos de una crítica actual de sus obras.

HERMES (1917-1922). UNA REVISTA MODERNA PARA UN PROYECTO DE PAÍS

CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO

Hermes surge en un momento de crisis general del régimen de la restauración. El sistema político implantado a finales del siglo XIX, basado en una democracia parlamentaria, controlada por el rey, no satisfacía las exigencias de la nueva burguesía ya que el sistema de turno de los viejos partidos conservador y liberal, había consolidado unas costumbres políticas lejos de lo que se puede considerar una democracia parlamentaria, con elecciones controladas por los miembros casi vitalicios de ciertas circunscripciones (el tan repetido caciquismo) y unas costumbres económicas de parecido alcance, de forma que favorecía los intereses concretos de las grandes oligarquías tradicionales.

Pero desde principios de siglo, se venía desarrollando una burguesía financiera y empresarial muy diversificada, que poco a poco controlará todos los resortes de la economía (bancos, empresas, materias primas) y que el contexto favorable de la Gran Guerra consiguió afianzar.

Estas clases burguesas de nuevo cuño se concentraron sobre todo en Cataluña y País Vasco y pedían medidas concretas para favorecer sus negocios a los sucesivos gobiernos de la capital, sobre todo mediadas proteccionistas que resguardaran sus productos con respecto a los venidos de fuera. También demandaban un hueco en el sistema político que la vieja guardia no estaba dispuesta a renunciar.

Todo este auge de la nueva burguesía se estaba fraguando sobre una clase trabajadora, inmigrante en muchos casos, que poco a poco también se fue organizando en partidos y sindicatos. En los años que nos atañen, se dio el primer pacto entre la UGT y la CNT (sindicato constituido en 1910) para llevar a cabo una huelga general en 1916, provocada por una situación económica bastante crítica (inflación de los precios de los artículos de primera necesidad) que presionaba especialmente a las clases más desfavorecidas. Mayor repercusión tuvo la huelga general revolucionaria de agosto de 1917 (huelga en la que tomo parte incluso el sindicato nacionalista vasco S.O.V.) y

más tarde la de 1919 que consiguió establecer la jornada laboral en 8 horas.

La conflictividad llegó a extremos críticos entre 1919 y 1921, que han sido llamados los años del pistolero, sobre todo en Barcelona. Bilbao quedará un poco al margen por el mayor control de los socialistas y la menor incidencia del anarquismo. Ante esta crisis social la burguesía también pidió reformas al estado, siguiendo la estrategia del miedo: cambiar un poco para no perderlo todo.

La inestabilidad de la situación influyó en casi todos los partidos políticos que vieron escisiones y diferencias internas durante el período 1918-1922. El fracaso de la huelga revolucionaria de 1917 provocó la salida de los comunistas del partido socialista en 1921, fundando el Partido Comunista de España. Los partidos históricos liberal y conservador no asumieron bien su fracaso electoral de 1918 y las desavenencias internas se agudizaron. El nacionalismo catalán sufre una escisión con la creación de Acció Catalana, movimiento de intelectuales liderado por Francesc Macià que veían con desconfianza la posición conservadora y la participación en el gobierno español de Cambó (Eugeni d'Ors que había sido el intelectual más vinculado a Cambó, rompió con la Mancomunitat en 1919). El nacionalismo vasco también vivió una situación parecida en 1921, cuando se enfrentan abertzales y partidarios de comunión nacionalista.

Otro de los fenómenos que vemos desarrollarse en estos años es el auge del nacionalismo y su conversión en una fuerza política real, es decir una alternativa de gobierno, fuera de reivindicaciones nostálgicas y patrióticas. Es de destacar la formación de la Mancomunitat de Catalunya en 1914 y la reunión en Barcelona de la Asamblea de Parlamentarios (órgano paralelo a las Cortes Generales) en 1917 para solicitar la autonomía de Cataluña y la convocatoria de Cortes Constituyentes. También veremos a la Lliga Regionalista en el gobierno de Madrid, e incluso a su presidente Cambó en el gobierno de concentración nacional de Maura en marzo de 1918.

En 1917 Cambó realizó un viaje por la Península para lanzar su mensaje regionalista. En enero visitó Bilbao donde se estaba fraguando una "alianza coyuntural de las fuerzas

económicas" de forma similar a como había ocurrido en Cataluña años atrás y que llevará al nacionalismo vasco a la creación de una Mancomunidad de las Diputaciones Vascas que a lo largo del año 17 reiterarán la solicitud de autonomía política para el País Vasco, solicitud apoyada no solo por nacionalistas, sino también por socialistas y republicanos.

En las elecciones de aquel año los nacionalistas llegan al poder, tanto en el Ayuntamiento de Bilbao, convirtiéndose Mario Arana en el primer alcalde nacionalista de la ciudad, como en la Diputación Vizcaína, que pasará a ser presidida por Ramón de la Sota Aburto. También cosecharon excelentes resultados en las elecciones a Cortes del año siguiente (cinco diputados por Bizkaia, uno en Bergara y otro en Pamplona). Este hecho se puede entender como la culminación de un proceso comenzado hacia 1915, en el que surge el debate dentro del nacionalismo vasco por redefinir sus principios y que provocará más tarde la escisión de 1921 entre abertzales y comunión.

Los intentos de toma de poder por parte de los nacionalismos catalán y vasco están estrechamente unidos a los intereses económicos de la burguesía regionalista y se convierten en "posibilidad de plataforma de actuación burguesa ante la crisis del régimen" como señala Mainer en su libro *Regionalismo, burguesía y cultura*: "en 1918, pretendieron desde el dominio político de la región respectiva encauzar al país en la vía de un capitalismo monopolista de Estado (que, al cabo, daría sus frutos al sobrevenir la inevitable crisis económica de los años veinte)"¹.

La crisis general en la que se sumió España después del final de la Gran Guerra afectará especialmente a Bilbao cuya economía creció al amparo de la neutralidad española en dicha guerra. Desde 1921, año del desastre de Annual, en el que se hará patente el fracaso del sistema político, el optimismo económico y cultural irá decayendo, las tendencias políticas se polarizarán y se precipitará la llegada de la dictadura de Primo de Rivera en 1923.

¹ J. C. MAINER: *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Guara Editorial, Zaragoza, 1982.

CONTEXTO CULTURAL

La situación cultural de la España del momento se centra en torno a una nueva generación de intelectuales muy deudora de la anterior (del 98) pero con diferencias sustanciales. Por una parte continúa el deseo de modernización del país, y si anteriormente la palabra más utilizada entre ellos era “regeneracionismo” ahora se utilizará “renovación”. Según J. P. Fusi, en su prólogo a la reedición facsímil de la revista *Hermes*², existía la confianza en que el final de la I Guerra Mundial traería cambios democráticos, no solo en los países afectados por la guerra sino también en España. La mirada de la generación anterior un tanto dirigida hacia la introspección cambiará hacia una mayor apertura exterior. Los mismos intelectuales tendrán una formación más sólida y en muchos casos adquirida en el extranjero.

El problema de la definición de España continuará siendo un eje del pensamiento intelectual de la época. Así, parte de los intelectuales crearán necesaria una renovación del estado en base a las dinámicas regiones que ellos denominan periféricas (País Vasco y Cataluña sobre todo).

Ortega y Gasset, es uno de los mejores ejemplos de esta nueva élite intelectual que cree en la renovación política dejando atrás el anquilosado sistema de turnos y en la confianza en el papel a desempeñar por los intelectuales, incluso su protagonismo, en esta posible renovación. Como señala Fusi en el citado prólogo a la revista, Ortega cree en los “intelectuales como minoría encargada de la educación política de las masas y la vida local como fundamento de una España nueva articulada sobre la realidad de los sentimientos regionales”. Años más tarde vemos en *Hermes* preocupaciones similares, “Sólo por el camino purísimo de la cultura se llega a lo hondo de la emancipación espiritual”³. Mainer en cambio denomina la postura de Ortega, junto con la de otros intelectuales como Pérez de Ayala

o Zuloaga como “rebrotos de un regeneracionismo crítico y nacionalista (...) que denotan el desencanto burgués”⁴.

A pesar de que los intelectuales vascos tuvieran su mirada puesta en Madrid, otro de los espejos donde mirarse estuvo en el Noucentisme catalán y sobre todo en su máximo teorizador Eugeni d'Ors. Las ideas de d'Ors sobre la modernidad y la necesidad de equiparación con Europa, sobre la ciudad, lo popular, el clasicismo, etc. influyeron en gran parte del círculo de intelectuales bilbaínos que darán lugar a *Hermes*. Por lo tanto no es extraña la presencia del pensador catalán en las páginas de la revista, con las traducciones al castellano de su “Glosari”.

En general, se ve necesario que la coyuntura económica favorable de las nuevas clases burguesas traiga emparejada una dinámica cultural parecida que haga de España un país moderno a semejanza de otros países europeos como Francia, Inglaterra, Alemania o Italia.

Son conscientes de que el desarrollo burgués en estos países llevaba consigo un desarrollo de la cultura en general: literatura, arte, filosofía, etc. y observan que España no ha conocido una evolución similar, quedando apartada de las novedades que se daban en todos los campos, o asimilándolas con notable retraso.

El País Vasco también participará de estos deseos renovadores. La nueva burguesía bilbaína veía un importante vacío cultural a su alrededor y se preocupará enormemente de crear una imagen distinta a la de la burguesía que el régimen de la restauración había ennoblecido. *Hermes* surge en este contexto.

Muchas veces es sólo una labor de “marketing”, un barniz que dignifique las ganancias que la guerra les había proporcionado, pero otras veces es un verdadero deseo de fomentar actitudes nuevas o distintas que modernicen el país y lo pongan en igualdad de condiciones con otros países europeos.

No será *Hermes* el único proyecto de estas características. En esta época veremos surgir gran parte de la infraestructura cultural de Bilbao y algunas tendrán gran difusión en el

² J. P. FUSI: Prólogo a “Hermes. Revista del País Vasco. Bilbao, 1917-1922”. Tomo I Edición facsímil. Orbegozo-Turner, Bilbao, 1979.

³ ALEJANDRO DE LA SOTA: “Quinto aniversario”, *Hermes* n.º 79, enero 1922.

⁴ J. C. MAINER: *op. cit.*, pág. 100.

País Vasco. En este sentido, la constitución de la Junta de Cultura Vasca⁵, será un síntoma de la nueva manera de entender la cultura en el País Vasco ya que bajo su iniciativa se celebró en Oñate el Primer Congreso de Estudios Vascos, el año 1918. Fue quizá el primer intento de estudiar las distintas manifestaciones culturales del País Vasco desde una perspectiva científica y no desde ópticas míticas, costumbristas, pintorescas o nostálgicas.

La creación de Euskaltzaindia (Academia de la Lengua Vasca), la fundación de los Museos arqueológico y etnográfico de Bilbao, el debate sobre la necesidad de un museo de arte moderno, la organización del Conservatorio de música y la orquesta sinfónica, etc. surgen de inquietudes similares a las que dieron origen a *Hermes*, edificar una ciudad moderna con una infraestructura equiparable a cualquier país europeo moderno.

El tema educativo, sobre todo de las clases obreras, para que puedan acceder a la cultura (problema del ocio obrero después de la aprobación de la jornada de ocho horas y miedo a la revolución), tiene también especial interés por lo que desde la Junta de Instrucción Pública (organismo que tanto se ocupó de la modernización de la ciudad) se fomentan las escuelas de barriada.

HERMES UN PROYECTO DE MODERNIDAD

Como se ha mencionado más arriba, *Hermes* surge en este contexto de deseo de renovación liderado por las nuevas clases burguesas y compartido por la mayoría de los intelectuales más destacados de la época. Es el momento en que confluyen proyectos intelectuales y políticos, ya que ahora el nacionalismo comienza a tener entre sus filas a escritores, artistas y pensadores que antes carecía, ya que como dice Fusi "El drama del primer nacionalismo fue que, por diversas razones, careció de atractivos para la renacida intelectualidad vasca. La generación del 98, tan vigorosa en el País Vasco (Unamuno, Baroja, Maeztu,

Salaverría, Grandmontagne, Zuloaga), no fue ciertamente vasquista: al contrario, sería mayoritariamente antinacionalista"⁶. Pero también es la época en la que confluyen proyectos intelectuales y económicos, en un momento en el que la nueva burguesía financiera se da cuenta de que la cultura es una actividad burguesa por excelencia en otros países desarrollados y su cultivo debe acompañar al desarrollo económico generado en Bilbao, "la necesidad, tantas veces proclamada por Hermes, de que el espíritu venga a santificar el esfuerzo económico"⁷.

Hermes intentará ofrecer esa imagen de modernidad que se esperaba de una época tan fructífera económicamente. Para ello desplegará una serie de recursos que se adapten bien al proyecto de modernidad que las burguesías activas y sensibilizadas culturalmente aspiraban. No es, por supuesto, una modernidad rupturista, como podemos suponer desde el punto de vista del arte de vanguardia, es un deseo de ponerse a la altura de países europeos occidentales, de llevar la sociedad a cotas de desarrollo que España estaba lejos de cumplir.

Para ello, Bilbao elegirá como modelo, no Francia, sino Inglaterra, país que fascina a las nuevas clases dirigentes por su evolución "natural" desde los modos de vida más tradicionales a los más modernos, tanto económica, social y culturalmente, pero siempre conservando viejas tradiciones que daban una singularidad y estabilidad envidiables a la Inglaterra de principios del XX. El cambio en el estilo de vida de la burguesía que señala Díaz-Plaja en general para España y Mainer en particular para Bilbao, dan cuenta de este mimetismo hacia lo inglés. El deporte y la cultura sustituyen a la bohemia que había sido característica de los burgueses de años anteriores. En Bilbao la sustitución del "Kurdin Club" por "La Bilbaína" (primera sede de la redacción de *Hermes*) o el "Club Marítimo del Abra" como clubes de moda es ejemplo de ello, así como la vinculación al Athletic de gran parte de la burguesía nacionalista.

⁵ Quizá haya un deseo de seguir el modelo catalán, ya que la visita de Cambó en 1917 había traído consigo la conferencia del responsable de cultura de la Mancomunitat, Puig i Cadafalch "La labor cultural de la Mancomunidad y de la Diputación de Barcelona" muy bien acogida por los sectores nacionalistas.

⁶ FUSI: *op. cit.*, pág. X.

⁷ J. C. MAINER: *op. cit.*, pág. 167.

Esta apuesta moderna, se basa sobre todo en el respeto a la tradición, ya que la burguesía bilbaína, sobre todo desde su confluencia con el nacionalismo, debe conservar los valores sociales y morales tradicionales. Es la idea de una modernidad no rupturista que se repetirá continuamente durante el siglo XX y que va pareja a esa otra idea de modernidad revolucionaria que aspira a romper con el pasado para mirar solo al futuro.

Hermes cuida la presencia de valores tradicionales, no sólo en sus artículos como luego veremos, sino también en las reportajes fotográficos que son parte fundamental de la revista. En éstos siempre hay lugar para las mansiones señoriales de la burguesía "Neguritica" o referencias al patrimonio histórico del País.

Junto a estas bases tradicionales *Hermes* quiere mostrar que la cultura en el País Vasco está al día, está unida a lo más actual. Se observa un deseo de reivindicar que lo que se hace en el País Vasco es moderno, incluso lo más moderno de España.

Para los redactores de *Hermes* la modernidad de la cultura vasca puede servir además como motor de la modernización española, ya que su dinamismo, junto con el catalán, supliría la falta de inquietud ante la actualidad que achacan a Madrid.

El arte es un buen ejemplo para ello. Juan de la Encina, crítico de la revista defenderá el arte vasco como modelo donde se encuentra en equilibrio el peso del pasado y la voluntad de futuro, además de tener una vitalidad que puede arrastrar al arte español en su totalidad⁸. Para Juan de la Encina el arte vasco cuenta con los dos componentes esenciales que configuran el arte de su tiempo, "sensibilidad moderna", o sea, un indiscutible conocimiento de la pintura moderna europea forjada en París a finales del XIX, conocimiento motivado por los viajes de casi la totalidad de los artistas vascos a la capital francesa; y tradición, "porque sin base tradicional no hay arte actual posible". El problema que se le plantea

al arte vasco es su falta de tradición artística, por lo que debe recurrir al arte español clásico, sobre todo al de los grandes pintores y escultores del barroco y a Goya. Esta recuperación de la tradición clásica española se reivindica en forma de oposición a un arte académico que la España del momento había olvidado o por lo menos no aprovechaba lo que le ofrecían los grandes artistas de épocas pasadas.

La reivindicación de la tradición por parte de Juan de la Encina, se plantea de modo similar al Noucentisme catalán, no como cerrazón ante lo nuevo, ante lo moderno, sino como principio de estabilidad, buscando una vía que se aparte del absoluto conservadurismo que rechaza toda novedad, al mismo tiempo que huye de rupturas del tipo que planteaban las vanguardias.

Después de revisar la mayoría de los artículos de Juan de la Encina, nos damos cuenta que para él la modernidad comienza con el impresionismo, al que ve como un movimiento que llama la atención hacia la realidad (por lo tanto muchas veces lo denominará naturalismo o realismo) y continúa con el postimpresionismo, Cézanne y Gauguin sobre todo. Es lo que se deduce de su artículo a favor de un Museo de arte moderno en Bilbao⁹: "Pero ¿qué es el arte moderno? Arte moderno es el arte que arranca desde el impresionismo a esta parte". Sólo la llegada del impresionismo al País Vasco con Adolfo Guiard da lugar a la pintura vasca moderna.

Es una actitud similar a la observada entre los noucentistas catalanes que como señalan Martí Perán, Alicia Suárez y Mercé Vidal en el catálogo *El Noucentisme un projecte de Modernitat* es un concepto (el de noucentisme) "con el cual definir una actitud proclive a la modernidad. Actitud propia del siglo XX. (...) Propósito de hacer entrar a Cataluña en la órbita de los países avanzados, por medio de un compromiso con la modernidad"¹⁰.

Entendido en este contexto el tema de la ciudad aparece en la revista como único lugar donde es posible la modernidad. Lo moderno está en lo urbano, en la ciudad está la civilización y la revista insiste muchas veces en esta idea.

⁸ "A Encina y a Hermes les interesaba definir un arte que, superado el inocente costumbrismo decimonónico y evitando caer en una pintura etnográfica y localista, fuese genuinamente vasco y, a la vez, tuviese modernidad y fuerza artística para proyectarlas sobre la cultura española". Fusi: *op. cit.*, pág. XIX.

⁹ JUAN DE LA ENCINA: "Crónica artística: El Museo de Bilbao". *Hermes* n.º 25, 1918.

¹⁰ *El Noucentisme un projecte de modernitat. Op. cit.*

Y es en esta idea donde se observa un cambio de actitud del nacionalismo ante el problema de la ciudad. Para la pequeña burguesía nacionalista la ciudad suponía el dominio del liberalismo, el centro de la oligarquía financiera y un lugar "colonizado" que se estaba llenando de emigrantes "maketos" atraídos por las grandes empresas de esta misma oligarquía. Por lo tanto había orientado la búsqueda de identidad de lo vasco en el campo, sobre todo en el caserío, creando una idea de arcadia mítica en torno a lo popular.

Hacia la primera década del siglo XX, la burguesía ciudadana asume su identidad urbana y se convence de la importancia de la ciudad. En las filas nacionalistas el proceso es claro y la modernidad que quieren imprimir a su país pasa por la ciudad y lo que conlleva de lugar de civilidad. En *Hermes* se reflejará en muchos de sus artículos nacionalistas, por ejemplo el de Manuel Aznar "Imanol" del n.º 1, "Una lección de nacionalismo", en el que menciona reiteradamente el concepto de civilización y cómo entiende la ciudad, o el más explícito de Ramón Belausteguigoitia de 1919, n.º 39, "Del País Vasco Aldea y Ciudad", donde reconoce el fracaso del vasco al hacer ciudad, al haber elegido un modelo equivocado, el meridional, en vez de seguir como guía el modelo anglosajón del norte.

En este mismo artículo se observa otro de los temas centrales del novecentismo y que aparece claramente en el noucentisme catalán, la nueva mirada hacia lo popular. Para Belausteguigoitia lo popular es la base del nacionalismo, y la necesidad de basarse en lo popular es principal siempre que se sigan modelos o guías adecuados (en su opinión anglosajones y no españoles). Propone recuperar el "espíritu de la aldea", alertando de los peligros de recuperar sólo lo folklórico y dejar a un lado el espíritu que sustenta lo aldeano. No se debe recuperar sólo lo de fuera, las costumbres externas que aparecen ante nosotros en el campo (o por lo menos no solo eso), sino un estado del espíritu: "Lo importante y lo característico de un pueblo son sus modos de sentir y mejor aún son sus estados de espíritu hacia las cosas y los hombres".

Es quizá este estado del espíritu el que buscan también escritores y artistas en el campo.

Por lo que parece la búsqueda de raíces, de identidad, de esencias sobre lo vasco se toma ahora de una forma distinta a la superficialidad aranista anterior y se quiere profundizar en esencias, en estados de ánimo, del espíritu, etc.

Pero no debemos olvidar que paralelamente a esta vía de búsqueda de identidades vinculada al nacionalismo, personalidades no nacionalistas como Balparda se interesan en buscar el sustrato genuino de lo vasco en Castilla, como había ya planteado la generación del 98.

En general *Hermes* da cabida entre sus colaboradores a todos aquellos que planteen ideas renovadoras, sean de la ideología que sean. Es por esto que junto a los sectores más diversos del País Vasco, aparezcan intelectuales del estado español, como Ortega y por supuesto d'Ors que en este momento se adecua plenamente a sus aspiraciones, pero también a un núcleo de intelectuales que colabora en la revista semanal España la más activa en la difusión de las ideas renovadoras a las que nos referimos (Ortega mismo colabora activamente en ella): Enrique Díez Canedo, José Moreno Villa, Salvador de Madariaga y Margarita Nelken.

HERMES UN PROYECTO DE PAÍS

La revista surge en el momento en que un grupo de intelectuales ve la necesidad de llenar un hueco cultural que la ciudad dinámica en otros aspectos había descuidado un tanto.

Pero a pesar del esfuerzo de intelectuales como el que será su director, Jesús Sarria, la revista necesitaba un motor económico que vendrá de la mano del financiero Ramón de la Sota Llano, dueño de la naviera Sota, de diversas minas y miembro del consejo de administración de los dos bancos más potentes de Bilbao.

Sota compartía con Sarria su ideario nacionalista y contaba como asesor ideológico a Eduardo Landeta, asiduo colaborador de *Hermes*. Como podemos observar en *Hermes* confluyen los intereses intelectuales, económicos y políticos que me llevan a hablar de novecentismo.

La poderosa burguesía bilbaína del momento se da cuenta de que el nacionalismo puede defender sus intereses económicos y

para ello hace un esfuerzo para reconducir lo que hasta hace poco era un partido de pequeña burguesía y clases populares, hacia sus intereses más directos, sobre todo en materia económica. Para ello deberá cambiar ciertos aspectos de la doctrina sabiniana, como la independencia y su insistencia en la historia, la raza¹¹, las costumbres, etc. en definitiva lo que hasta el momento había sido una ideología surgida a la defensiva y en contra de, por un proyecto de futuro, positivo, urbano, culto, moderno y democrático, basado más en el deseo de ser que de haber sido nación. Lanzando ya propuestas concretas como la autonomista de 1918 que sustituyan a la vaga idea de independencia de las generaciones anteriores. Se produce en palabras de Mainer una "acomodación de la línea doctrinal [del nacionalismo] a la nueva estrategia que imponen los financieros del movimiento"¹².

En la misma revista se publican artículos en los que se tiene conciencia de que ha llegado la hora de llevar a la práctica las ideas nacionalistas, dejando a un lado los ideales y las ofensivas, se contraponen ante ello un pragmatismo administrativo. Es el ánimo que se observa en el artículo "Impresiones" de Ignacio de Areilza (n.º 3, 1917), en el que propone una actuación basada en el concierto económico, para poder ir ampliándolo a otros campos poco a poco. Para Areilza el concierto es un instrumento adecuado para el autogobierno económico, necesario para cualquier autogobierno. La independencia, por el contrario queda lejos de sus aspiraciones, a la vez que recuerda la experiencia de la Mancomunidad, como expresión del presente de Cataluña (a pesar de no contar con haciendas propias).

Es sintomático de esta situación que el Partido Nacionalista Vasco se encuentre preparado para acceder al poder y, como decía anteriormente, convertirse en alternativa real a lo que se había perpetuado en el régimen de la restauración (la gran oligarquía ennoblecida repitiendo resultados electorales año tras

año). Es quizá, como dice Mainer, la utilización de la ilusión pequeño burguesa por parte de esta nueva gran burguesía lo que hace crear un clima político-cultural nuevo que durará escasamente unos años pero que producirá resultados desconocidos hasta entonces, sobre todo en el terreno cultural.

Un ejemplo recogido por Mainer que podría parecer paradójico desde nuestros puntos de vista actuales de este contagio de modernidad económico-cultural dinámica netamente capitalista, y que no deja a *Hermes* como ejemplo aislado, se puede encontrar en el número especial de la revista España de 1919, dedicado a Bilbao. Es curioso que una revista de inspiración más o menos socialista se refiera tan entusiastamente al proceso económico y cultural de Bilbao. Pero entendida en el contexto cultural de la época, la necesidad de un cambio desde la burguesía basada en "la acumulación agraria y especuladora del capital castellano-andaluz"¹³ hacia una burguesía industrial moderna concentrada en las regiones "periféricas" es compartida incluso por sectores más proclives al socialismo.

La necesidad burguesa de un proyecto de futuro, desde el punto de vista nacionalista, se convierte en un proyecto de País. La nueva forma de hacer nación, que no estado, como dejan ver claramente los textos de Sarria, están centrados en convertir Bilbao en una ciudad moderna. Bilbao necesitaba una estructura cultural que carecía y que todo país moderno debía tener: museos, bibliotecas, escuelas, revistas, editoriales, etc. Esta será una de las preocupaciones de los componentes de *Hermes* al fundar la revista.

Las nuevas maneras o actitudes del nacionalismo, tal como las entienden Sarria y desde sus asesores también Sota, se centran en la ciudad. El "civilismo", uno de los puntos clave del noucentisme catalán, está presente en el País Vasco, asimilando muchas veces éste con Bilbao. La ciudad es imagen del dinamismo económico, del poder regionalista, de la cultura moderna, etc. Y sólo en ella podrán agruparse las élites culturales responsables de la modernización y del proyecto de futuro, no

¹¹ "La historia contemporánea nos señala que no basta a un pueblo estar impregnado de las esencias raciales que le han legado sus antepasados para ir difundiendo su personalidad y caer al lado del progreso" escribirá Alejandro de la Sota en el n.º 79 de *Hermes* en 1922.

¹² *Op. cit.*, pág. 107.

¹³ J. C. MAINER: *op. cit.*, pág. 126.

solo del País Vasco, sino de España, en consonancia con las ideas que Ortega y Gasset estaba planteando no solo en este aspecto de protagonismo de los intelectuales sino en la idea de Ortega sobre el localismo, ya que como menciona Fusi "Ortega creyó que Hermes podía ser el órgano de expresión de una 'conciencia bilbaína', la 'tribuna' que había de proyectar sobre la política y la cultura españolas el localismo de Bilbao, una emoción local que, vertebrada con otras similares, acabaría por compensar la falta de emoción nacional que Ortega denunciara"¹⁴.

Será el mismo Ortega quien publique en *Hermes* el discurso de bienvenida ofrecido a la redacción de la revista en su presentación en Madrid, en el cual platea la organización de España en base a muchos núcleos activos tanto económica como culturalmente que sustituyan al fracaso que ha supuesto la capitalidad única de Madrid. Por ello ve en Bilbao uno de esos núcleos activos, con "voluntad de sí mismo" (sin necesidad de buscar justificaciones históricas para ello) y *Hermes* el principio de concienciación de las posibilidades de Bilbao. La cultura es el primer síntoma que se adelanta a los demás campos y abre el camino a "lo que será"¹⁵.

En la ciudad, por lo tanto, se creará un ambiente de "civilidad" que permita la convivencia pacífica de todos los intelectuales, sea cual sea su ideología. *Hermes*, sobre todo en su primer año de vida representa fielmente esta idea de convivencia "civilizada" de gran parte de los intelectuales bilbaínos del momento. Es más, el nacionalismo renovador de *Hermes*, por llamarlo de alguna manera, al que nos venimos refiriendo, en ese afán de hacer nación, de dar una imagen positiva y moderna del País Vasco, reivindicará como vasco todo lo se haga dentro de él (no sólo lo que provenga de las filas nacionalistas), lo que se hacía fuera por parte de los nacidos en el País, aunque sean contrarios a las ideas nacionalistas, como es el caso de Unamuno y Baroja, incluso todo lo que suene lejanamente a vasco, como pueden ser la presencia dentro de la

sección "Galería de valores" del presidente de Argentina con ascendencia vasca Hipólito de Irigoyen. Se intenta buscar lo culturalmente interesante en todos los planteamientos y corrientes. Este aspecto aparece explícitamente en el texto de Alejandro de la Sota con motivo del quinto aniversario de la revista, refiriéndose a Sarria: "Su labor primera fue reparar injusticias (...) se convirtió en primer factor para asentar todo el prestigio de los valores e ir asociando a nuestras glorias inmortales nombres de hijos de nuestra madre tierra que ya eran reconocidos en Europa y que aquí estaban olvidados o mal interpretados, porque, sencillamente, apenas se les quería dar a conocer. (...) logró (...) que fuese tratado el arte de estos hombres, su literatura o su pintura, de manera pródiga en las páginas de HERMES y rindiéndoles al fin homenajes que era menester rendir"¹⁶.

Lo que pretenden desde *Hermes* con ello es dar una imagen de potencia cultural, científica y política. Hacer ver en el exterior pero sobre todo convencer a los vascos mismos de todo lo culturalmente interesante que ha dado de sí el País, ya que como he mencionado anteriormente y como explica perfectamente Alejandro de la Sota, el nacionalismo tenía una asignatura pendiente en el plano intelectual, viendo con prejuicios a escritores (Maztu, Unamuno, Baroja, Salaverría, etc.), artistas (Zuloaga, Regoyos), etc. que influían considerablemente en la vida intelectual española. Hacer ver, en definitiva, que el País Vasco cuenta con personalidades destacadas en la vida cultural no solo propia sino del estado español, incluso del mundo. Como señala Fusi, se incide más en esa idea de personalidades vascas influyentes en la vida española que en personalidades de ámbito local. *Hermes*, recalca este aspecto más que el punto de vista introspectivo hacia el País Vasco, esto es patente en la imagen que da *Hermes* del arte, en la cual el artista más repetido en sus páginas es Ignacio Zuloaga, el artista vasco más reconocido fuera del País, incluso fuera del estado español.

El arte es un tema fundamental en la revista por su capacidad de dar una imagen del País,

¹⁴ FUSI: *op. cit.*, pág. VIII.

¹⁵ ORTEGA Y GASSET: "Sobre el localismo", *Hermes* n.º 7, 1917.

¹⁶ *Hermes* n.º 7, 1922.

pero sobre todo por que había demostrado un dinamismo equiparable al económico, en comparación con otros campos de la cultura, no solo dentro del País Vasco sino también en España: Creación de la Asociación de Artistas Vascos en 1911, exposiciones conjuntas desde entonces, ánimo de proyectarse fuera del País Vasco (éxito de las exposiciones del 16 en el Retiro de Madrid y la galería Layetana de Barcelona), etc. Esto último contacta plenamente con los objetivos que persigue *Hermes*.

Así, por medio de la revista, se estaba dando una imagen de un País Vasco, civilizado, donde tenían cabida en el mismo foro intelectuales de distintas ideologías, económicamente dinámico, de alto nivel artístico, no solo por sus ilustraciones de cuadros y esculturas de artistas vascos, sino también por su refinado diseño; conectado con el extranjero, por medio de corresponsales y colaboraciones de intelectuales ingleses o franceses¹⁷. Todo ello hacía de este

¹⁷ “*Hermes* intentará al menos proyectar una imagen innovadora del País Vasco: el País Vasco como región dinámica, industrial, urbana y moderna, rechazando implícitamente, por tanto,

territorio una pequeña potencia que podía influir de manera decisiva y positiva en la salvación del estado, en esa nueva España regenerada de la generación del 98 y renovada de las generaciones del momento, salvación puesta en manos de la nueva burguesía “periférica”. Este concepto fue expresado perfectamente por Fusi en el prólogo a la edición facsímil a la que me he referido anteriormente y cito textualmente: “Se comprende así, por tanto, la coherencia de *Hermes*, la identidad entre sus presupuestos y aspiraciones culturales y su significación política. *Hermes* fue un proyecto cultural, basado sobre una forma peculiar de entender la necesidad de afirmar la nacionalidad vasca: un proyecto que partía del principio de que la proyección extrarregional de su cultura era el vehículo idóneo para que se manifestase la vigorosa personalidad del pueblo vasco”¹⁸.

la identificación del País Vasco con tradicionalismos de aldea, con idílicos paisajes rurales, con leyendas candorosas e inocentes tan frecuentes en el costumbrismo regionalista del siglo XIX y en la literatura vasquista de principios del XX”. J. P. Fusi: *op. cit.*, pág. IX.

¹⁸ J. P. Fusi: *op. cit.*, pág. XXI.

Paisajes y jardines madrileños en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX

MARÍA JESÚS MARTÍN SÁNCHEZ

UNED Madrid

PRESENTACIÓN

El estudio de los jardines y su relación con la literatura, así como con otras Artes, es un tema que está cobrando cada vez más interés, y es en este campo en el cual yo quiero hacer mi pequeña aportación nacida del amor a la arquitectura de jardines, su historia y a la lectura. Ya he comenzado este trabajo con el estudio de los jardines y paisajes madrileños en la obra de Benito Pérez Galdós, que ha sido el objeto de mi trabajo de investigación o tesina el pasado año.

En el siglo XIX, y continuando en la línea de unas corrientes que surgieron en el siglo XVI y desarrollada en el XVII —reflejada en las obras de Milton, Pope, Addison, Bacon, Rousseau, etc.—, veremos como en nuestro país crece el interés por el cuidado y proliferación de las zonas verdes, ya como un elemento de higiene urbana, ya como un elemento de prestigio social. Este interés hará que las clases más acomodadas y las instituciones importantes como los Ayuntamientos, se interesen por el cuidado y desarrollo de parques y jardines, muchos de ellos de nueva creación. El aspecto de éstos irá variando a lo largo del siglo, y esto aparece reflejado en las obra de cronistas, urbanistas, y escritores que, como Benito Pérez Galdós, los buscarán como lugares de encuentro y reflejo de ciertas ideologías.

Pero estos jardines deben ser incluidos dentro de un término más amplio —si bien yo lue-

go los desglose de nuevo para atribuirles dos nuevas denominaciones—, que es el de *paisaje*. Fue precisamente en este siglo XIX en el que un movimiento artístico, el Romanticismo¹, el que da forma autónoma al paisaje, sin necesidad de aparecer como parte de un tema al cual, digamos, sirve de decorado, de fondo. A partir de este momento el artista se fija en la Naturaleza la estudia, y selecciona lo que quiere representar de ella, y lo llenará de una carga simbólica como constata representación de ideas y sentimientos donde se ve reflejado el individuo. En el Realismo y el Naturalismo se asentó esta tendencia. Así también veremos que igual que el pintor selecciona un marco natural para plasmarlo en un lienzo mediante colores y líneas, el escritor lo hace mediante palabras. Por ello, en numerosas ocasiones, al leer las páginas de un libro encontramos unos paisajes que se nos clavan en la retina como “cuadros”, partes del espacio geográfico que el autor privilegia, recoge y nos transmite mediante retazos descriptivos, que enlazan los unos con los otros, y la mayoría de las veces aparecen como marcos de una historia donde los personajes toman conciencia de su situación o clase social.

Por ejemplo, Galdós recoge cada uno de los aspectos y elementos del paisaje madrile-

¹ AYALA, F. “El paisaje y la invención de la realidad”, en *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Universidad de Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994, pág. 4.

ño, y lo transmite con gran exactitud, y podríamos clasificarlo como un cronista, siendo para el Madrid decimonónico, junto Mesonero Romanos, lo que fue Lope de Vega para el XVII, y Ramón Gómez de la Serna para el XX: el literato que mejor nos describirá la evolución y sociedad de la ciudad y sus alrededores. Si bien su límite temporal no será la segunda mitad del siglo, ya que comienza a hacer "crónica" de los primeros años del siglo en los *Episodios Nacionales*, con el reinado de Carlos IV, y de Fernando VII, pasando por José I Bonaparte. Cada uno de ellos hizo algún tipo de política "verde", y urbanista, de mayor o menor alcance y con diferentes intereses, y nuestro escritor hace referencia a estas actuaciones, así como a los jardines y lugares de más afluencia de los habitantes en esos períodos.

Para llevar a cabo su crónica madrileña recurre a la descripción de dos tipos de paisaje: el *paisaje de fondo*, que encuadra escenas en las que los personajes se relacionan con la ciudad y entre sí; y el *paisaje puro*, verdaderos "cuadros", de instantáneas de unos parajes en los que los personajes aparecen como un elemento más del mismo. Entre los primeros encontraremos los merenderos de Chamartín, el arrabal de las Cambronerías, el Canalillo del Oeste, etc., y en muchas ocasiones se mezclan las visiones relacionadas con el ya mítico *locus amoenus*², —muy ligado a esos paisajes bucólicos y pastoriles de espacios verdes, con corrientes de agua ondulantes, etc.—, con las visiones de influencia noventaiochista, de paisajes áridos, propio de los interiores castellanos, y muy cercanos a los que recogía por aquellos mismos años Aureliano Beruete en sus cuadros. De hecho dentro de la ideología noventaiochista de la ciudad sólo son interesantes los desmontes de los arrabales, con el Guadarrama al fondo, y las puestas de sol³.

² GUILLÉN, C., cita a Ernst Robert Curtius reconociendo una cita de Libanio (s. IV), donde se resumen los elementos que componen ese *locus amoenus*, en "El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo XIX", artículo que aparece en *Paisaje, juego y multilingüismo*, op. cit., pág. 71.

³ LAÍN ENTRALGO, P. "El Madrid del 98: decepción y rechazo", en RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VI; y MAINER J. C. *Modernismo y 98*, ed. Crítica, Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1979, págs. 26-30. Citados por Carmen Pena en *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*, ed. Taurus, Madrid, 1982, págs. 104-5.

Curiosamente esos paisajes que describe o presenta y que tienen cierta influencia del 98 en sus elementos, son lugares en los que veremos aparecer los estratos más humildes de la sociedad, unas veces en momentos en que buscan la soledad, otras porque realmente están solos; como vemos le ocurre a Benina⁴ cuando pasea por un paraje del "terruño madrileño"⁵, "...donde nacen silvestres espinos, cardos y raquíticas yerbas"⁶. Es decir, que los personajes del pueblo se encuentran en un paisaje árido y triste (si bien los noventaiochistas lo identifican con lo auténtico), y sus imágenes coinciden con el paisaje pleno, donde las figuras quedan absorbidas por la totalidad del paraje. Algunas descripciones del autor canario coinciden con otras que se hacen de algunos cuadros de Beruete del Guadarrama, por ejemplo.

Pero el paisaje que rodea a la parte más acomodada de la ciudad es rico y exuberante, y la diferenciación la recoge también don Benito:

"...estaba al noroeste, mirando, por un lado, al Madrid flamante, poblado de casas alegres y de frescos jardines; y, por otro, las vastas soledades polvorientas (...) triste paisaje de lomas manchegas..."⁷.

Efectivamente el Madrid elegante se puebla en este siglo XIX de jardines y se muestra más interés por otras zonas verdes ya existentes como son el Paseo del Prado (que se prolonga con Recoletos y la Castellana), el Parque del Retiro que pasa a ser propiedad del Ayuntamiento tras varias reformas realizadas por los reyes, etc.

Un elemento que me parece interesante recoger es la aparición de una construcción que está a medio camino entre jardín y arquitectura, y que es la *estufa o serre*. El interés por la botánica hace que en los jardines de las familias más acomodadas se incluyan estas construcciones que en ocasiones servían para realizar reuniones sociales, algunas de ellas muy

⁴ PÉREZ GALDÓS, B. *Misericordia*, ed. Cátedra, Madrid, 1993, pág. 225.

⁵ Término noventaiochista que relaciona a Galdós con ese grupo en cierta modo, y que aparece en Tristana, Alianza, Madrid, 1984, pág. 55.

⁶ PÉREZ GALDÓS, B. *Misericordia*, op. cit., pág. 225.

⁷ PÉREZ GALDÓS, B. *La familia de León Roch*, ed. Aguilar, Madrid, 1975, pág. 833.

reconocidas⁸. Las más famosas fueron las del Marqués de Fernán-Núñez y la del Marqués de Salamanca, que acabaría instalada en una parte del Retiro.

La aparición de nuevos palacios y hotelillos en el eje Prado-Recoletos-Castellana, fue acompañada de la creación de jardines que por lo general eran de trazado geométrico, a diferencia de los que los nobles construían en su villas, y fincas, como los de Carabanchel, que eran de corte paisajista o inglés, con varias construcciones que recreaban diferentes ambientes. Además, la Corona adquiere nuevas posesiones, como el Casino de la Reina, y reforma las que ya posee (Campo del Moro, Casa de Campo, etc.). De entre los jardines del Madrid elegante hay varios paradigmas, entre ellos destacan el Retiro y la Alameda de Osuna, con los que se comparaba cualquier acumulación de plantas: "...¿Pero esto es el Retiro o la Alameda de Osuna?..."⁹.

Pues bien, este es el ambiente madrileño del siglo pasado y que ya he visto recogido en la obra de don Benito, y que me consta debe aparecer en otros autores de la época ya que los jardines pasan a formar parte de la vida cotidiana de los ciudadanos, que se marcan incluso unas horas para pasear por ellos, "a ver y ser vistos", ya que en la ciudad la única manera que tiene de contactar con "la Naturaleza que esta transición entre lo mítico y lo racional"¹⁰. Lily Litvak recoge algunos pasajes de las obras de Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez, donde, por ejemplo, aparece la naturaleza que supera la creación del hombre y la devora; son los jardines *naturalistas*, y se presentan como una victoria de la naturaleza sobre el hombre¹¹. Luego es una pista más acerca del interés que despiertan los jardines y paisajes en los escritores de esta época.

OBJETIVOS

Pretendo relacionar las diferentes descripciones y alusiones a paisajes y jardines que ha-

cen el mayor número posible de escritores en la segunda mitad del siglo pasado, e integrarlas dentro de la historia de esos lugares, además de relacionarlas todas ellas con posibles representaciones pictóricas, grabados, etc., de esos años. Todo ello para buscar lugares comunes dentro de una ideología y estética de recuperación de la naturaleza. Descubriendo de esa manera los gustos predominantes en los diferentes grupos sociales, y los modelos más repetidos, recogidos desde una visión literaria.

Es mi deseo también poner todo ello en relación con las opiniones de los tratadistas, urbanistas y cronistas que en esos años, o en años anteriores, exponen sus teorías sobre las zonas verdes madrileñas, y de las cuales harán eco algunos de los escritores consultados, y con la opinión popular sobre esos lugares que forman parte de su vida cotidiana y que tienen -según he podido comprobar en el estudio de la obra galdosiana- una significación social. Así pues, mi trabajo puede ser también considerado un acercamiento sociológico a los jardines.

METODOLOGÍA

Para ello será necesario la investigación de las fuentes bibliográficas de la época como son descripciones de viajeros españoles y extranjeros, cronistas, historiadores, etc., así como la lectura de las obras de los escritores de este período histórico al que me refiero, extrayendo las citas que hagan alusión o describan los lugares que me interesan.

Entre los cronistas debo citar a Mesonero Romanos y a Ángel Fernández de los Ríos, entre otros, y entre los escritores, además del ya citado Benito Pérez Galdós, Pedro de Alarcón, Palacio Valdés, alguna obra de José María de Pereda y Juan Valera, Leopoldo Alas "Clarín", Emilia Pardo Bazán (que tanta amistad tuvo con don Fernando Giner de los Ríos) entre otros de los más variados estilos, y algunas obras de autores del 98 que pueden tener relación con este tema.

Serán también consultados los trabajos de especialistas en este tema (tanto en literatura del XIX, como de pintura y jardines), para ver el estado de tema en la actualidad, ya que en

⁸ Como recoge la *Ilustración Española y Americana*, incluyendo unos grabados, 1881, I parte, pág. 53.

⁹ PÉREZ GALDÓS, B. *Misericordia*, op. cit., pág. 287.

¹⁰ LITVAK, L. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, ed. Serbal, Barcelona, 1991, pág. 98.

¹¹ LITVAK, L. *Ibidem*, pág. 108.

los últimos años asistimos a la proliferación de estudios sobre jardines. Entre ellos destacaré los trabajos de Carmen Pena, Carmen Añón Feliú, Carmen Ariza, etc.

Una vez conseguidas las citas literarias por autores, recopiladas en fichas bibliográficas, procederé a interrelacionarlas y contrastarlas entre sí, y también con las obras de los cronistas, tratadistas, periodistas (*La Ilustración Espa-*

ñola y Americana,...), etc. Serán útiles para ello la utilización de mapas y planos (Ibáñez Ibero...), y de las reproducciones de las obras pictóricas que puedan guardar alguna relación con esos lugares (Villaamil, Haes, Beruete, etc.) que ilustren la documentación, así como las fotografías de los lugares que aún se conservan para ver su evolución, y poder ofrecer una visión lo más completa posible del conjunto.



Fig. 1. Aranjuez, templete de Villanueva. Jardín del Príncipe. El estanque de los Chinescos o Fuente de los Peces.



Fig. 2. Jardín del palacete de la Castellana por la calle Fortuny.



Fig. 3. Palacete del Paseo de la Castellana.



Fig. 4. Carabanchel Bajo, 1866.

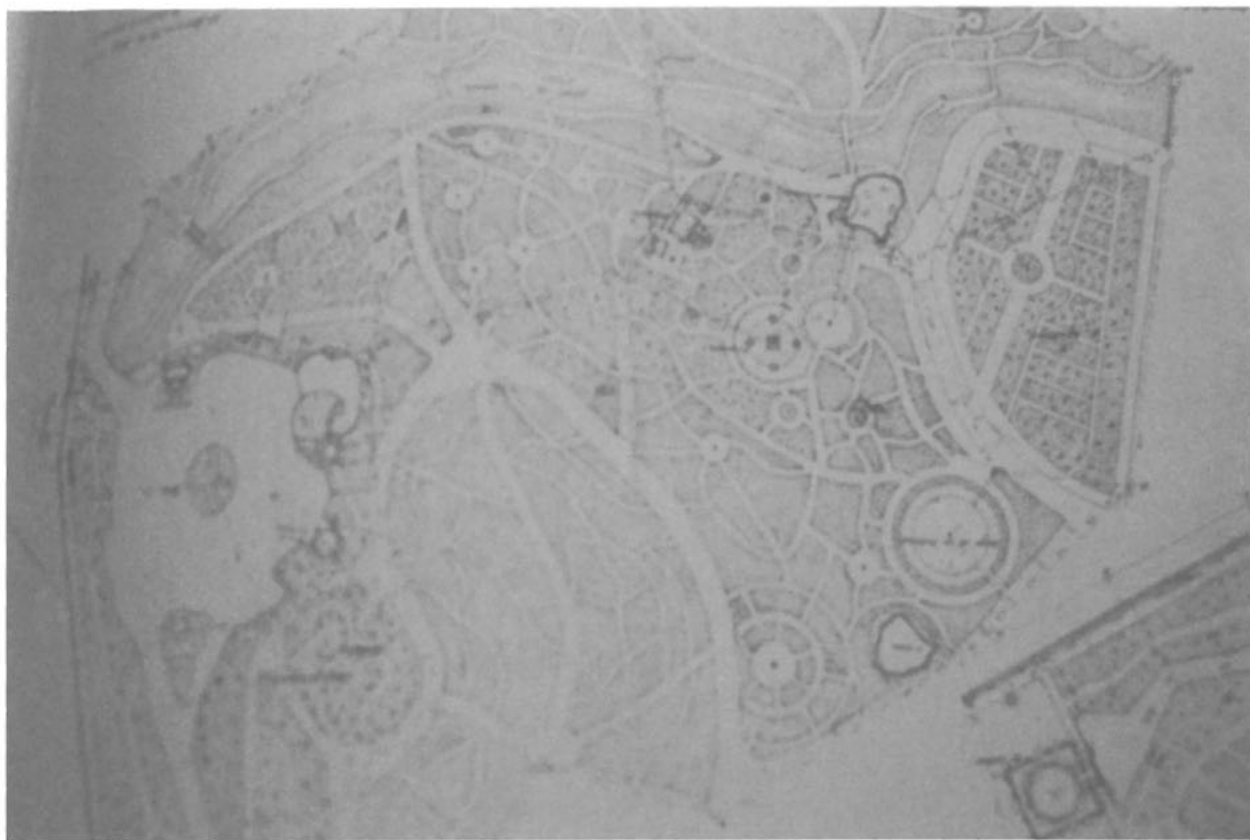


Fig. 5. Alameda de Osuna, plano de 1870.

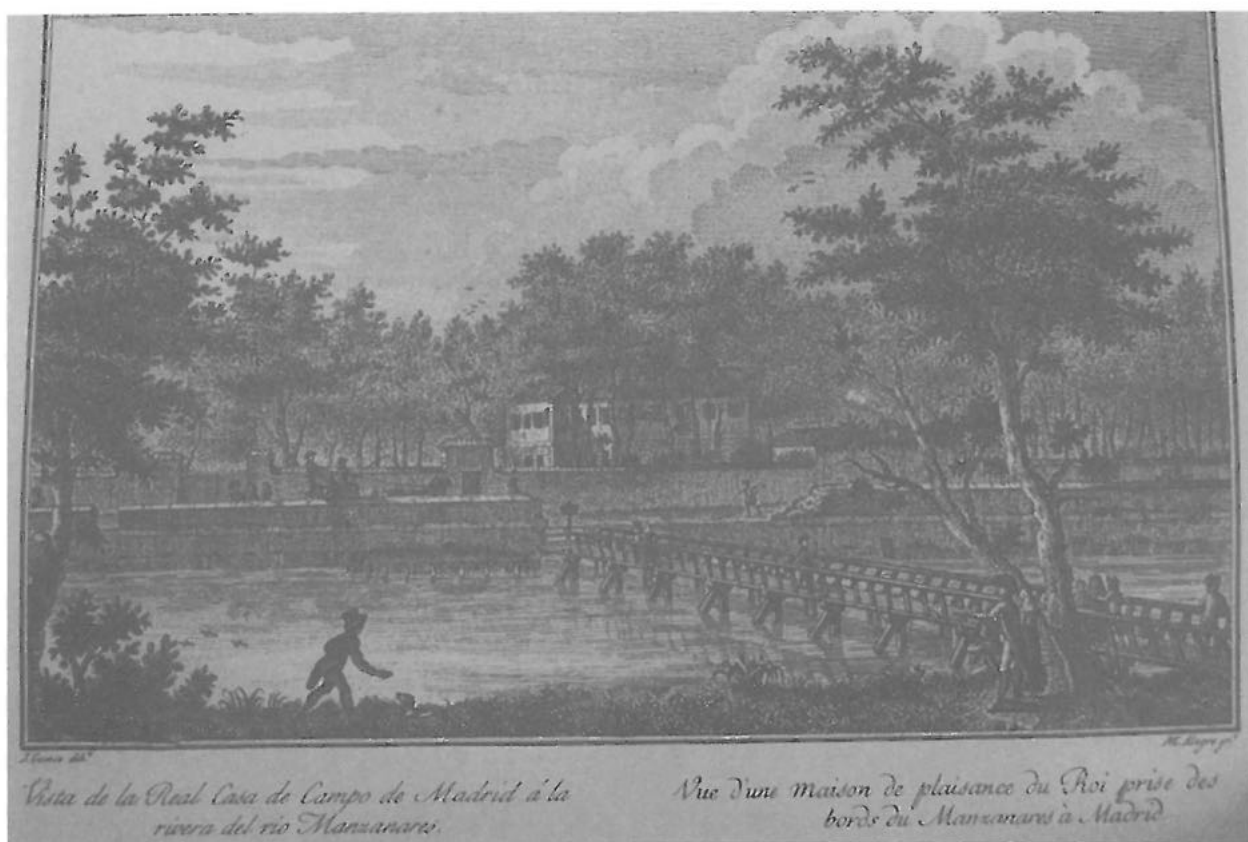


Fig. 6. Vista de la Real Casa de Campo desde la ribera del Manzanares. Grabador J. Gómez.

El retablo en la diócesis de Plasencia (siglos XV-XVIII)

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN*

Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Desde que en 1908 Marcel Dieulafoy definiera el retablo como uno de los rasgos más característicos de nuestro Arte Hispánico¹, el curso de las investigaciones llevadas a cabo con posterioridad ha permitido que hoy día podamos reconstruir con suficiente rigor crítico el panorama común de este género tan desarrollado en nuestro país. Sin embargo, aún son muchas las demarcaciones territoriales y eclesiásticas de las que tan sólo se ha acometido una labor puntual y nunca de conjunto, además de carecer de un exhaustivo y riguroso catálogo complementado con el necesario aporte documental. Tal circunstancia fue la que nos animó, además de nuestro particular gusto estético, a analizar en nuestra Tesis Doctoral la riqueza conceptual y metodológica que entraña la evolución de la retablística en la Diócesis de Plasencia. Bajo el título *El Retablo en la Diócesis de Plasencia. (Siglos XV-XVIII)*, nos encontramos en la actualidad desarrollando este arduo aunque gratificante trabajo, enmarcado en el Programa de Doctorado diseñado por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ex-

tremadura, «Aspectos del Arte Hispánico», y que vamos acometiendo en sucesivas etapas, aún no terminadas por completo, bajo la experta dirección del Doctor D. Florencio-Javier García Mogollón, Profesor Titular de Historia del Arte en expresada Universidad e incansable investigador del panorama artístico extremeño.

El amplio arco temporal escogido, siglos XV al XVIII, tiene como finalidad examinar con denuesto la evolución experimentada por el retablo en las variadas etapas estilísticas que ha conocido a lo largo de su historia el vasto marco territorial que define la integridad eclesiástica de la actual Diócesis de Plasencia. Si fuera preciso acotar con dos obras fundamentales las cuatro centurias reseñadas, advertiríamos, en primer lugar, el magnífico retablo hispanoflamenco de la parroquia trujillana de Santa María, de finales del siglo XV y obra de *Fernando Gallego*, y en segundo, la neoclásica máquina lignaria que engalana el presbiterio de la parroquia de Cuacos de Yuste, de la última década del siglo XVIII y con la que se cierra prácticamente, y salvo obras aisladas, la evolución histórica del retablo en el ámbito seleccionado.

El plantearnos un marco territorial tan ambicioso —la Diócesis de Plasencia está conformada por 141 localidades de las provincias de Cáceres, Badajoz y Salamanca, abarcando una extensión de 10.647 km²— fue necesario para no perder de vista los importantes centros artísticos configurados en el seno de su espacialidad a lo largo de la Edad Moderna, además

* En la actualidad, Becario de Investigación en el Dpt.º de H.ª del Arte de la Universidad de Extremadura.

¹ M. DIEULAFOY, *La statuaire polychrome en Espagne* (París, 1908), pp. 2-3 y 63, donde constataba la falta de estudios e interés que entonces mostraban gran parte de los investigadores hacia el retablo.

de ser primordiales las influencias foráneas que inciden en el mismo como resultado de su situación geográfica: los talleres castellanos, madrileños y salmantinos son reclamados en numerosas ocasiones por la Catedral y diversas parroquias; sus artífices introducen en la provincia cacereña líneas de renovación estilística y pautas a seguir en futuras realizaciones; por el contrario, la influencia de Andalucía será menor, aunque no por ello está ausente².

Para abordar con suficiente cientificismo el tema planteado aplicamos en nuestra investigación una metodología que conjuga tres pilares básicos, previos a la obtención de resultados conclusivos: por una parte, el estudio de la bibliografía existente, referido tanto al ámbito nacional como al particular caso extremeño; en segundo lugar, el rastreo de fuentes documentales, a partir de las cuales conocer nuevos maestros y tratar de relacionar, siempre que sea posible, una gubia concreta con el conjunto de obras que estamos observando, fichando, describiendo y fotografiando *in situ*: se trata, pues, de un fondo a partir del cual elaboramos otra de las importantes bases de nuestra Tesis Doctoral: el riguroso catálogo de obras, tercer pilar de la metodología.

La bibliografía específicamente versada sobre el estudio del retablo en España tiene en los trabajos de José Hernández Díaz y Juan José Martín González una referencia obligada, contando además la obra titulada *Escultura Barroca Castellana* con el mérito de haber sido la primera en plantear una metodológica y pionera evolución estilística de las máquinas lignarias que refiere el título, luego complementada, en lo que al siglo XVI se refiere, con el artículo *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*³, junto al que es necesario alu-

dir a la obra de Uranga Galdiano⁴. Con posterioridad a las compilaciones reseñadas se han desarrollado toda una serie de trabajos a cuya totalidad no podemos aludir en este ensayo por lógicas razones de espacio, aunque sí reseñaremos los más significativos, a partir de los cuales indagar en qué aspectos se ajusta o no nuestra producción diocesana retablística con respecto al panorama nacional. Para analizar los siglos bajomedievales son fundamentales los compendios de José Gudiol Ricart y José Camón Aznar, a los que añadimos el interesante artículo de J. R. Buendía sobre *Los orígenes estructurales del retablo*⁵. De los estudios dedicados al siglo XVI sobresalen los de Azcárate Ristori, Camón Aznar, García Gaínza (Navarra), Andrés Ordax (Álava), Borrás Gualis (Aragón), Barrio Loza (La Rioja), Parrado del Olmo (Ávila y Palencia), Gómez Piñol (Sevilla), Palomero Páramo (Sevilla) o Polo Sánchez (Cantabria)⁶. Entre las investigaciones versadas sobre el Barroco, además de las aludidas, se cifran los libros de M.^a Elena Gómez Moreno, Trujillo Rodríguez (Canarias), Raya Raya (Córdoba), Boloqui Larraya (Zaragoza), los hermanos Ramírez Martínez (Álava, Navarra y La Rioja), Ramallo Asensio (Asturias),

⁴ J. E. URANGA GALDIANO, *Retablos navarros del Renacimiento* (Pamplona, 1947).

⁵ J. GUDIOL RICART, "Pintura gótica", Vol. IX de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1955). J. CAMÓN AZNAR, "Pintura medieval española", Vol. XXII de *Summa Artis* (Madrid, 1966). J. R. BUENDÍA, "Sobre los orígenes estructurales del retablo", en *Revista de la Universidad Complutense*, T.º XXII, n.º 87 (1973), pp. 17-40.

⁶ J. M. AZCÁRATE RISTORI, "Escultura del siglo XVI", Vol. XXIII de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1958). J. CAMÓN AZNAR, "Escultura y rejería españolas del siglo XVI", Vol. XVIII de *Summa Artis* (Madrid, 1961). M. C. GARCÍA GAÍNZA, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos de Juan de Ancheta* (Pamplona, 1969) (2ª Edición, 1986). S. ANDRÉS ORDAX, *La escultura romanista en Álava* (Vitoria, 1973). G. M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel de Orlens y la escultura romanista en Aragón* (Zaragoza, 1980). J. A. BARRIO LOZA, *La escultura romanista en La Rioja* (Madrid, 1981). J. M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila* (Ávila, 1981). *Idem*, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid, 1981). E. GÓMEZ PIÑOL, "La escultura y el retablo sevillano del siglo XVII", en *Sevilla del siglo XVII* (Sevilla, 1983). J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y Evolución (1560-1629)* (Sevilla, 1983). J. J. POLO SÁNCHEZ, *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c.1590-1660)* (Santander, 1994). A estas obras unimos el reciente estudio de P. ECHEVARRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra* (Pamplona, 1990), que viene a renovar los ya clásicos estudios que a este respecto nos proporciona la bibliografía española. *Vid.*, M. E. GÓMEZ MORENO, *La policromía en la escultura española* (Madrid, 1943). J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "La policromía en la escultura castellana", en *A.E.A.*, T.º XXVI (1953), pp. 295-312.

² Será sobre todo la provincia de Badajoz la que mantenga mayores conexiones con Andalucía. A. DE LA BANDA Y VARGAS, "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura", en *Estudios de Arte Español*, (Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1974), pp. 11-34.

³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, "El retablo sevillano en el siglo XVII", en *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII*, (Sevilla, 1931). *Idem*, "Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII", en *Boletín de Bellas Artes de Sevilla* (1935-1936), n.º 2-3. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, T.º I (Madrid, 1959) y T.º II (Valladolid, 1971). *Idem*, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", en *BSAA*, T.º XXX (1964), pp. 5-66. *Idem*, *Escultura Barroca en España. 1600-1760* (Madrid, 1983).

Ulierte Vázquez (Jaén), Calero Ruiz (Canarias), Pérez Santamaría (Cataluña), Rodríguez G. de Ceballos (Salamanca), Vélez Chaurri (Álava, Burgos y La Rioja), Vidal Bernabé (Alicante), Llamazares Rodríguez (León), Vázquez García (Ávila), Polo Sánchez (Cantabria), Peña Velasco (Cartagena)⁷, etc. Dentro aún de la retablística barroca anotemos las obras generales que Martín González y Rodríguez G. de Ceballos dedican al estudio del retablo barroco en España⁸. El retablo neoclásico goza de especial consideración en el libro de Alonso de la Sierra (Cádiz)⁹. Añadamos, para terminar esta reseña, el monográfico que reservó la revista «Imafronte» al estudio del *Retablo Español* en 1989, planteando una evolución general que arranca desde la estilística bajomedieval (J. Barroso Villar) hasta los planteamientos neoclásicos (A. de la Sierra), englobando estudios tan interesantes como el avance que diseña Martín González de una *tipología del retablo barroco*¹⁰.

En lo que respecta a la bibliografía específica para el conocimiento del retablo en la región extremeña¹¹, se hace necesario advertir en este sentido la mayor fortuna de la que goza la Baja Extremadura y su prolongación hacia el ámbito del Alto Alentejo: los trabajos de Solís Rodríguez, Tejada Vizuete, Hernández Nieves y Vallecillo Teodoro suponen una homogeneización de las publicaciones existentes sobre la evolución del retablo en la provincia de Badajoz¹². No ocurre lo mismo en el ámbito cacereño, donde las diversas investigaciones llevadas a cabo al respecto no han encontrado aún un ejercicio totalizador. Las publicaciones son de índole muy diversa: se cifran catálogos monumentales, obra referidas a comarcas concretas, estudios monográficos y artículos puntuales. Entre los catálogos monumentales citemos los redactados por don José Ramón Mélida, sobre ambas provincias extremeñas, don Manuel Gómez Moreno, referente a Salamanca, y los recientemente editados por el Ministerio de Cultura¹³. Como obras versadas en el estudio histórico-artístico de comarcas específicas apuntemos los trabajos de Montero Aparicio y García Mogollón sobre la Vera y el Jerte¹⁴. Importantes monográficos su-

¹¹ El único trabajo que aborda el estudio conjunto del Arte en Extremadura fue elaborado por J. ÁLVAREZ VILLAR, "Extremadura. Arte", en *Tierras de España* (Madrid, 1979).

¹² C. SOLÍS RODRÍGUEZ, "Escultura y pintura del siglo XVI", en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1986), pp. 571-679. C. SOLÍS RODRÍGUEZ y F. TEJADA VIZUETE, "Escultura y pintura del siglo XVII", en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1986), pp. 681-715. *Idem*, "Las artes plásticas en el siglo XVIII", en *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (Badajoz, 1986), pp. 977-1023. F. TEJADA VIZUETE, *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)* (Mérida, 1988). R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (Mérida, 1991). M. A. VALLECILLO TEODORO, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII* (Mérida, 1996).

¹³ J. R. MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, 1924), 3 vols. *Idem*, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid, 1926), 3 vols. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), 2 vols. S. ANDRÉS ORDAX (Dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura* (Salamanca, 1986) (Badajoz, 1995, 2ª Edición). *Idem*, *Inventario artístico de Cáceres y su provincia*, 2 vols. (Madrid, 1989). *Idem*, *Inventario artístico de Badajoz y su provincia* (Madrid, 1991).

¹⁴ D. MONTERO APARICIO, *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975). F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres) (Catálogo Monumental)* (Madrid, 1988). *Idem*, *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte (Cáceres) (Catálogo Monumental)* (Cáceres, Diario Regional Extremadura, 1986-87).

⁷ M. E. GÓMEZ MORENO, "Escultura del siglo XVII", Vol. XVI de *Ars Hispaniae* (Madrid, 1963). A. TRUJILLO RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, 1977). M. A. RAYA RAYA, *El retablo barroco en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII* (Córdoba, 1980). *Idem*, *El retablo barroco cordobés* (Córdoba, 1987). B. BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780* (Granada, 1983). J. M. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja* (Logroño, 1981). J. M. RAMÍREZ MARTÍNEZ y J. M. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII* (Logroño, 1984). G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca en Asturias* (Oviedo, 1985). M. L. ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580-1800)* (Jaén, 1986). C. CALERO RUIZ, *Escultura barroca en Canarias. 1600-1750* (Santa Cruz de Tenerife, 1987). A. PÉREZ SANTAMARÍA, *Escultura barroca a Catalunya* (Lérida, 1988). A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", en *Imafronte*, n.º 3-4-5 (1987-89), pp. 225-258. *Idem*, *Los Churriguera* (Madrid, 1971). J. J. VÉLEZ CHAURRI, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)* (Vitoria, 1990). I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* (Alicante, 1990). F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León* (León, 1991). J. J. POLO SÁNCHEZ, *Arte barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería* (Santander, 1991). F. VÁZQUEZ GARCÍA, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila* (Madrid, 1991). I. CENDOYA, *El retablo barroco en el Goierri* (San Sebastián, 1992). C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785* (Murcia, 1992).

⁸ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993). A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El retablo barroco", n.º 72 de *Cuadernos de Arte Español* (Madrid, Historia 16, 1992).

⁹ L. ALONSO DE LA SIERRA, *El retablo neoclásico en Cádiz* (Cádiz, 1989).

¹⁰ "El Retablo Español", n.º 3-5, especial de la revista *Imafronte* (Murcia, 1987-89).

ponen las compilaciones de José Benavides Checa, con datos extraídos del rico archivo catedralicio placentino, Tena Fernández, Tomás Pulido y Pulido o M.^a del Mar Lozano Bartolozzi¹⁵. Por último, hagamos alusión en esta introducción a algunos de los más importantes artículos versados sobre la retablística diocesana placentina, o relacionados con la misma en algún aspecto concreto, a los que se hará necesario unir el resto de trabajos que puntualmente iremos citando cuando exponamos el desarrollo de unos resultados aún en proceso de elaboración: el estudio de Martín González sobre el retablo mayor de la Catedral del Jerte, el de López Sánchez-Mora sobre el retablo churrigüesco de la Virgen del Tránsito, también en la sede catedralicia, o los estudios que dedican Casaseca Casaseca y Rodríguez G. de Ceballos a la escultura y retablo salmantinos de la primera mitad del siglo XVII, son de obligada referencia¹⁶. Se trata, como vemos, de una importante bibliografía necesitada, para el ámbito y tema que estudiamos, de una exhaustiva y rigurosa organización.

Los importantes datos y conclusiones que nos aporta la bibliografía entran, de esta forma, en proceso de paralelización y ampliación con el trabajo que estamos realizando en los diferentes archivos, base fundamental del estudio y segundo pilar en la metodología que hemos adoptado. Multitud de fichas biográficas –ordenadas según la cronología y la dedicación del artista en concreto– llevamos redactadas a partir de nuestras visitas a los Archivos Parroquiales de la Diócesis, Actas Capitulares de la Catedral, Protocolos Notariales

de los Archivos Provinciales de Cáceres y Salamanca, así como las escribanías custodiadas en el fondo documental del Ayuntamiento de Trujillo, Sección de Clero del Archivo Histórico Nacional, la sección *Casa y Sitios Reales* del Registro General de Simancas y el Archivo del monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial.

Este primordial trabajo de archivo nos posibilita dotar a nuestra Tesis, por una parte, de una densa aportación al plano sociológico de la profesionalidad artística extremeña, y por otra, documentar nuevos artífices que de inmediato relacionamos con las obras de las que ya poseemos documento catalográfico. Tal conjunto de datos es primordial para estudiar la evolución estilística del retablo en la Diócesis de Plasencia, de la que previamente se habrá compilado un completísimo catálogo de obras y artífices. A partir de este momento se podrán obtener una serie de conclusiones de las que ahora aportamos un pequeño avance de lo que supone la evolución del retablo en el territorio eclesiástico que tiene como núcleo embrionario la ciudad fundada por Alfonso VIII.

AVANCE DE CONCLUSIONES: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA RETABLISTICA DIOCESANA PLACENTINA (SIGLOS XV-XVIII)

La fundación de la ciudad de Plasencia por parte del monarca castellano Alfonso VIII (1158-1214) en 1186, tuvo como finalidad primigenia crear un amplio territorio a partir del cual establecer un muro de contención contra el entonces pujante poder almohade; de este modo, aseguraba sus dominios del norte del Tajo, al tiempo que establecía una definida línea fronteriza con portugueses y leoneses gracias al amplio alfoz concedido a la ciudad. Amplitud territorial sobre la que en 1189 se erigió la silla episcopal en virtud de la Bula *Tunc Dei beneplacitum* concedida por el Papa Clemente III¹⁷, y en la que se adjudicaba a la nueva Diócesis el territorio comprendido en-

¹⁵ JOSÉ BENAVIDES CHECA, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la S.I.C. y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), donde aporta numerosas noticias sobre artistas, además de una completa monografía del retablo mayor de la Catedral –pp. 235 y ss.– J. TENA FERNÁNDEZ, *Trujillo histórico y monumental* (Alicante, 1967). T. PULIDO Y PULIDO, *Datos para la Historia Artística Cacerense (Repertorio de artistas)* (Cáceres, 1980). M.^a del MAR LOZANO BARTOLOZZI, *La pintura en Extremadura* (Badajoz, 1984).

¹⁶ M. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, "Retablo Churrigüesco en la Catedral de Plasencia", en *A.E.A.*, T.^o XLII, n.^o 168 (1969), pp. 381-384. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)", en *BSAA*, T.^o XL-XLI (1975), pp. 297-318. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS Y A. CASASECA CASASECA, "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca", en *BSAA*, T.^o XLV (1979), pp. 387-416. IDEM, "El ensamblador Antonio González Ramiro", en *A.E.A.*, T.^o LIII, n.^o 211 (1980), pp. 319-344.

¹⁷ Conservada a través de la otorgada por Honorio III el 14 de noviembre de 1221, *In regestis felicis memoriae*. D. SÁNCHEZ LORO, *Historias placentinas inéditas. Primera parte. Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, Vol. A (Cáceres, 1982), pp. 46-52.

tre la ciudad de Plasencia y las villas de Trujillo, Medellín, Monfragüe y Santa Cruz, ampliado a Béjar y su tierra desde la época del monarca castellano-leonés Fernando III (1217-1252). Una vasta circunscripción que, con el discurrir de los siglos, llegaría a ser núcleo embrionario de dos centros artísticos fundamentales a partir de los cuales se abastecerán durante la Edad Moderna las necesidades –en materia arquitectónica, escultórica, pictórica, de orfebrería, rejería, etc.– de las multitudinarias parroquias: las ciudades de Plasencia y Trujillo¹⁸, centros en los que convergerán influencias de procedencia castellana y, en menor grado, andaluza¹⁹, fundamentalmente.

LOS PRECEDENTES Y EL SIGLO XV

Si bien es cierto que «el frontal surge antes que el retablo y tiene mayor difusión en las etapas prerrománicas y románicas»²⁰, el estudio versado en la retablística de la Diócesis placentina no se remonta más allá del siglo XV, centuria en cuyo último cuarto, en 1480 concretamente, hay que ubicar una de las más preciadas joyas de nuestra pintura hispanoflamenca: el retablo mayor de la parroquia trujillana de Santa María, *la obra más cuantiosa* del artista, de afirmada ascendencia salmantina, *Fernando Gallego*²¹. Aparte de esta soberbia pieza no conserva el territorio diocesano ninguna obra anterior al siglo XVI, de las que sin embargo los Libros de Cuentas de Fábrica parroquiales proporcionan abundantes datos: Escorial, Logrosán, Monroy, Malpartida de Plasencia, Tejeda de Tiétar..., hacen inventarios de obras en las que antaño irían insertas algunas de las tallas más antiguas que conservan, y que probablemente debamos relacionar con los artistas que estuvieron laborando durante la etapa bajomedieval en la ciudad del

Jerte: citemos, entre otros, a los carpinteros y entalladores *Lope Rodríguez* (1346), *Adorrahemén* (1438), *Abdalla Bejarano* (1456, 1460, 1471), *Hayn Moxudo* (1481), *maestre Moisés* (1492) o el entallador *Adrian*, muchos de ellos de ascendencia musulmana o judía, en estrecha colaboración a su vez con pintores placentinos –*Álvaro García* (1402-1412), *Fernando Carrero* (1472), *Pedro González de San Martín* (c. 2ª –s. XV)– o Trujillanos –caso de *Juan Felipe* (1468)–²².

EL SIGLO XVI: EPÍLOGOS GOTICISTAS Y EL RETABLO DEL PRIMER RENACIMIENTO (C. 1540-1580)

No en vano ha sido definida en más de una ocasión Extremadura como una región de renovado goticismo, dada su lenta y tardía incorporación a las fórmulas renacentistas que, en el mejor de los casos, encontramos plasmadas gracias a la intervención de artistas foráneos cuyas obras no llegan a crear, sobre todo en los primeros años de la centuria, un nutrido grupo lo suficientemente capaz como para desarrollar el nuevo planteamiento estético que en nuestro ámbito de estudio, en particular, fue introducido desde la escuela toledana de *Juan de Borgoña* a raíz de las pinturas que en su día formaron parte del retablo de la ermita placentina de San Lázaro. Tal apego al pasado explica la presencia de tablas pictóricas de tradición goticista en la parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, de Valdetorres, debidas sin duda alguna a un maestro aún apegado a viejas fórmulas.

De las primeras décadas de esta centuria de profunda renovación conceptual conocemos los nombres de algunos de los entalladores que estuvieron trabajando en el territorio diocesano: *Bartolomé Botello* (c. 1514), *Diego Bejarano* (c. 1515), *Guillermín de Gante* (1524), *Diego Jiménez* y su oficial *Cristóbal de Gata* (c. 1536), *Antonio de Belver*, vecino de la villa de Olmedo en 1540, *Álvaro de la Puerta* (c. 1541), *Pedro Martín* (c. 1549), *Francisco Velázquez* (c. 1550) o el entallador francés *Diego Guillén Ferrant*, que, procedente de Sevilla, dejará obras en Cáceres, Brozas, Plasencia o San Benito de Alcánta-

¹⁸ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Centros artísticos de la provincia de Cáceres (siglos XVI al XVIII)", en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I (Historia del Arte) (Cáceres, 1983), pp. 13-16.

¹⁹ S. ANDRÉS ORDAX, "Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco", en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I (Historia del Arte) (Cáceres, 1981), p. 12.

²⁰ J. R. BUENDÍA, *op. cit.*, p. 38.

²¹ J. A. GAYA NUÑO, *Fernando Gallego* (Madrid, 1958), p.p. 21-22. Autores como José Camón Aznar prefieren hablar de atribución. *Vid. Pintura Medieval...*, *op. cit.*, p. 571.

²² J. BENAVIDES CHECA, *op. cit.*, pp. 51-57.

ra. La colaboración que mantuvo con el imaginero holandés *Roque de Balduque* en el retablo cacereño de Santa María la Mayor (1547-1550)²³, fue primordial para la proyección del foco andaluz en la escultura altoextremeña, entendido dentro del auge y desarrollo del retablo de imaginiería escultórica y el aditamento de un amplio repertorio decorativo *a lo romano*, junto a una tendencia particular a la caracterización expresiva francoflamenca en las tallas.

En el territorio placentino será el entallador *Alonso Ypólito* el receptor de esta tendencia, no sólo plasmada en el amaneramiento y expresividad de sus tallas, sino también en lo que se refiere a la distribución y ordenación estructural del único retablo que del mismo conocemos: el que realizó entre 1548 y 1552 para la parroquia cauriense de Arroyo de la Luz²⁴. Se trata de un artista cuya versatilidad en el manejo de los materiales puso de manifiesto cuando contrató el 10 de junio de 1561 la labra de una cruz y Quinta Angustia para el humilladero que la villa de Jaraicejo estaba construyendo²⁵. Y asimismo, pudo haber sido su gubia la que diera forma a las estructuras, coincidentes con la obra arroyana, del retablo mayor de la parroquia de Madrigalejo, elevada gracias a la pecunia del gran mecenas del arte placentino de estos momentos: el prelado don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559). No obstante esta atribución, no perdamos de vista el hecho de que centros como Trujillo, Don Benito o Villanueva de la Serena –cabeza del Priorato alcantarino de Magacela– se nos revelan a través de los documentos como verdaderos cónclaves a través de los cuales se abastecen de obra artística los arciprestazgos placentinos situados más al sur de su demarcación: elocuente ejemplo de lo que decimos es el contrato suscrito el 18 de mayo de 1559 entre el entallador villanovense *Francisco de Escobar* y la parroquia de Cañamero para «hazer y dar

hecha una ymagen de bulto de Nuestra Señora con el nyño Jesús en braços en la forma que de yuso se contiene, y asimismo un retablo»²⁶.

Dentro de la etapa en la que los importantes mecenas y prelados Vargas Carvajal y don Pedro Ponce de León patrocinan directamente de su pecunia multitud de empresas para el Obispado, se ubican tres importantes conjuntos de arquitectura lignaria a partir de los cuales conocemos la labor de otros artífices con taller en la ciudad de Plasencia, compartiendo clientela con el ya reseñado *Alonso Ypólito*: los retablos mayores de Casas de Millán, Tejeda de Tiétar y San Martín de Plasencia.

Hasta el momento, la historiografía artística de Extremadura ha relacionado el retablo de la parroquia casita con el importante entallador placentino *Francisco García*, en virtud de los asientos recogidos en los Libros de Cuentas de Fábrica²⁷. Sin embargo, y a pesar de que el conjunto se debe indudablemente a su gubia, por el testamento que otorgó el 23 de octubre de 1541 *Francisco de Angulo*, al que la documentación cita indistintamente como carpintero y entallador vecino de Plasencia, sabemos que en principio la obra del retablo fue contratada con él; no obstante, la enfermedad que padecía le obligó a traspasarla a su yerno *Francisco García*, que indudablemente habría aprendido el oficio en su taller: «Iten digo que por quanto yo tengo para faser un retablo de la yglesia de las Casas de Millán y unas andas en Valverde, que yo traspaso estas obras a mi yerno *Francisco García* entallador, según e como yo las tengo, (...) e le traspaso el dinero que a ello tengo e cobre para sí lo que dello se debe»²⁸. El dato no deja de ser significativo, pues contribuye no sólo a fijar la cronología de la obra, 1541 y 1545 –el mes de enero de dicho año ya estaban terminadas las labores de talla y escultura–, sino también a tener en cuenta el nombre de otro artífice desconoci-

²³ A. C. FLORIANO, "El Retablo de Santa María la Mayor de Cáceres", en *B.S.A.A.*, T.º VII, fascs. XXV-XXVII (Curso 1940-41), p. 85.

²⁴ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, "En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)", en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), p. 303.

²⁵ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Alonso García. Leg. 766, s.f.

²⁶ Archivo Municipal de Trujillo. Protocolos Notariales. Escribano García de Sanabria. Leg. 1, fol. 85 vt.º

²⁷ T. MARTÍN GIL, "El arte en Extremadura. Un retablo del siglo XVI (Casas de Millán)", en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, T.º VII (1933), pp. 48-53. F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Precisiones sobre el retablo mayor de la parroquia de Casas de Millán", en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), pp. 103-120.

²⁸ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Andrés Rodríguez. Leg. 2183, s.f.

do hasta la fecha. Organizado en banco, tres cuerpos de cinco calles y ático, la solución empleada en su remate –nicho con frontón recto flanqueado de aletones triangulares en los que se inscriben los bustos de Adán y Eva en tondos– es coincidente con otra obra en la que también conocemos la intervención de *Francisco García*: el retablo mayor de la parroquia de Tejada de Tiétar (acabado en 1568), para cuya organización empleó la delicadeza de talla que siempre lleva consigo la fragilidad del balaustre. Compartió gubia en esta pieza *Francisco García* con su hermano *Baltasar*²⁹, amplia familia de entalladores placentinos a los que también hay que unir el nombre de *Pedro García*, tío de los anteriores y colaborador de un extenso taller con el que se hace necesario vincular piezas como el retablo de la parroquia de Robledillo de Trujillo³⁰ o el desaparecido de la iglesia metellinense de Santiago³¹.

Estrechas relaciones artísticas con el círculo de los *García* mantuvo el entallador *Francisco Rodríguez*, responsable de la tasación del retablo de Tejada de Tiétar y autor de la magnífica obra conservada en el presbiterio de la parroquia placentina de San Martín (1558-1565)³²; retablo en el que también se documenta la intervención de *Baltasar García* y un nutrido grupo de pintores cuyos pinceles se responsabilizaron de las tablas pictóricas, así como de la policromía, de las obras que llevamos comentadas. De entre este conjunto sobresale, naturalmente, el badajoceno *Luis de Morales*, El Divino, autor de las pinturas de los retablos de Arroyo de la Luz y San Martín de Plasencia y máximo representante de la aceptación en nuestra región de las fórmulas renacentistas, con tintes italianos y flamencos bajo fórmulas manieristas. En la provincia de Cáceres, y con taller abierto en el placentino barrio de San Salvador, *Diego Pérez de Cervera* se convierte en el más acérrimo seguidor de la labor

que comenzara *Estacio de Bruselas*, encaminada a ir liberando la mentalidad tardogótica de las fórmulas pictóricas; no en vano su factura y modo de hacer se encuentran cercanos a los planteamientos de *Juan Correa de Vivar*: relación con el círculo toledano establecida a partir de la tasación que de sus tablas en el retablo de Casas de Millán hizo *Gaspar de Borgoña*. A pesar de todo, bien es cierto que la asimilación de *Pérez de Cervera* nunca alcanzó altas cotas de ejecución, y ello a pesar de que constantemente se está sirviendo de modelos manieristas italianos, presentes en las tablas de Casas de Millán (1549-1556) o Tejada de Tiétar (1575). Junto a su hermano *Antonio*, también realizó labores de policromía y dorado, entre las cuales destacan las desempeñadas en el mayor de San Martín de Plasencia (1560-1577) o en la Catedral de la ciudad del Jerte (1564, 1565 y 1573).

Sobre la labor de otra serie de artistas poseemos abundante documentación; sin embargo, creemos es suficiente con los citados para tener una aproximación al desarrollo de la retablistica diocesana placentina durante la primera etapa del Renacimiento Español, que utiliza como vías de influencia, fundamentalmente, los talleres castellanos, sevillanos y toledanos. En los *García*³³, profundos conocedores de las labores llevadas a cabo en la Catedral de su ciudad, *Alonso Ypólito* o *Pedro de Paz* –no mencionado hasta ahora por adscribirse sobre todo al limítrofe obispado cauriense–, son evidentes las influencias sevillanas y, por extensión, francoflamencas, de estética a veces arcaizante y alejada de su entronque primigenio, conjugándose igualmente con las castellanas, pues no en vano se ha hecho referencia en multitud de ocasiones al prototipo manierista que *Alonso Berruguete*, o su taller fundamentalmente, dejó en la iglesia de Santiago, de Cáceres. En lo que a pintura se refiere, los ecos de *Juan Correa de Vivar* son preclaros síntomas del arte de *Antonio Pérez de Cervera*, que igualmente bebe del arte de *Morales*.

²⁹ D. MONTERO APARICIO, *op. cit.*, p. 294.

³⁰ M. GARRIDO SANTIAGO, "Retablo del siglo XVI en Robledillo de Trujillo", en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 309-311.

³¹ S. ANDRÉS ORDAX *et al.*, *Testimonios artísticos de Medellín (Extremadura)* (Salamanca, 1985), pp. 38-39.

³² V. PAREDES GUILLÉN, "Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la Iglesia de San Martín, parroquia filial de la Ciudad de Plasencia, en el año de 1903", en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º 52 (1903), p. 473.

³³ *Francisco García* evoluciona en virtud de sus contactos: en 1551 actuó como tasador, por parte de la iglesia, del retablo de Santa María la Mayor. D. BERJANO, "El arte en Cáceres durante el siglo XVI (Datos para la historia de una cultura extremeña). I. Retablo de Santa María", en *Revista de Extremadura*, T.º VI, n.º 62 y 64 (1904), p. 451.

EL RETABLO CLASICISTA (C. 1580-1660)

El destierro de los abigarrados exornos decorativos extraídos del grutesco para decorar la arquitectura de los retablos se produce en torno a 1580 en la Diócesis de Plasencia, que en este sentido viene a coincidir con la trayectoria de la Baja Extremadura³⁴. La sucesión de Felipe II en el Trono, la conclusión del Concilio de Trento y el triunfo de la Contrarreforma, suponen tres justificaciones de tipo político, religioso y sociológico, que explican la severidad directiva impuesta desde la monarquía y magníficamente ejemplificada a través del retablo que *Juan de Herrera* diseñó para el monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial, contratado el 3 de enero de 1579.

Con sus mandas testamentarias, según codicilo otorgado el 9 de septiembre de 1558, el emperador Carlos I dispuso para el cenobio verato en el que había reposado durante las postrimerías de su existencia, la elevación de un retablo que debía llevar inserto el «Juicio Final» de Tiziano. Tuvieron que transcurrir 21 años para que Felipe II diera orden de que se cumpliera lo dispuesto, recayendo en su arquitecto real *Juan de Herrera* la tarea de acometer la traza del hermoso conjunto que el pintor y arquitecto riojano *Antonio de Segura* se encargó de acometer, siguiendo para ello la escritura firmada con Martín de Gaztelu, secretario del monarca, el 19 de junio de 1580³⁵. Con sus cuatro columnas pareadas de orden corintio, retropilastras renacientes, entablamento decorado con carnosos roleos y frontón partido para acoplar el escudo imperial —flanqueado por la Fortaleza y Justicia (costado del Evangelio) y la Fe y Esperanza (Epístola)—, supone el retablo mayor del monasterio de Yuste una directísima vía de penetración de la línea clasicista en nuestra Diócesis, que viene de esta forma a conectar los modelos regionales con lo que se estaba llevando a cabo en el entorno madrileño, sin olvidar, claro está, la difusión a la que contribuyeron los grabados de *Perret* sobre el monasterio y el retablo mayor.

Uno de los mejores ejemplos de la tendencia purista en el ámbito diocesano está representado a través del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo, en el convento dominico de San Vicente Ferrer, de Plasencia, correspondiente a los últimos años del siglo XVI. Se estructura en banco, tres cuerpos y ático, recorridos a su vez por cinco calles y cuatro entrecalles en las que se hace gala de la superposición en altura de los órdenes clásicos: toscano, jónico y corintio, empleando en el ático columnas compuestas. La búsqueda de una mayor claridad estructural lleva consigo el aquietamiento y serenidad de la traza, que en esta ocasión presenta planta ochavada al adaptar su diseño al testero presbiterial. Combina el conjunto de la obra las técnicas de talla —las esculturas van insertas en las entrecalles, donde se opera la desaparición de las hornacinas y en su lugar las imágenes se disponen aisladas y emergentes en los intercolumnios, haciéndose eco de alguna de las fórmulas promovidas por *Gaspar Becerra* en Astorga, que para estas fechas habían tomado cuerpo de relevancia en el ambiente artístico— y pintura —en las calles—: esta combinación de técnicas será lo más frecuente en los modelos placentinos durante la primera mitad del siglo XVII, en lógica evolución hacia el dominio de la escultura y la reducción del amplio programa iconográfico empleado en estas máquinas, junto a un progresivo, aunque tímido, abultamiento de los motivos vegetales decorativos, reducidos fundamentalmente a los frisos de los entablamentos. La cronología del conjunto de arquitectura y talla debe estar situada en la segunda mitad de la década de 1580, pues sabemos que tras el fallecimiento del pintor encargado de los lienzos, *Miguel Martínez*, en 1591, los tres restantes que quedaban por hacer fueron traspasados por su esposa *Luisa de Quintana* al pintor *Juan Nieto de Mercado* con fecha de 3 de noviembre de 1591. Posteriormente, el día 21 de julio de 1604 otorgó la antes mencionada *Luisa de Quintana* carta de pago y finiquito por la conclusión de las labores de dorado y estofado de la obra, que ella misma se encargó de acometer³⁶, o más bien de contratar.

³⁴ R. HERNÁNDEZ NIEVES, *op. cit.*, p. 362.

³⁵ L. CERVERA VERA, "Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste", en *Norba-Arte*, T.º V (1984), pp. 266-267.

³⁶ M.ª C. PESCADOR Y N. DE DIEGO, "El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticia de otros pintores extremeños del siglo XVI", en *Revista de Estudios Extremeños*, T.º XVIII, n.º 1 (1962), pp. 145-151.

Los planteamientos estéticos del retablo clasicista continúan vigentes a lo largo de la primera mitad de la centuria del seiscientos, en cuyos inicios la estética escultórica aún se mantiene apegada a la severidad y sobrio estatismo finisecular, como así lo ponen de manifiesto las esculturas realizadas por *Valentín Romero*, entallador placentino, para la custodia que en la actualidad preside el presbiterio de la iglesia parroquial de Berzocana (1600)³⁷: la planta cuadrada del diseño es una fiel trasposición del tipo de tabernáculo impuesto desde El Escorial. Ausencia de movimiento en planta presentan los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Escorial o Cañamero, cuya linealidad es definitoria del momento al que asistimos, además del documentadísimo retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina, en Monroy, en cuya ejecución y actividades derivadas tenemos concentrada en las primeras décadas del siglo XVII a un importante grupo de artistas placentinos y cacereños: *Francisco Ruiz de Velasco*, *Baltasar García*, *Valentín Romero*, *Francisco Jiménez*, *Pedro de Sobremonte*, *Bartolomé Lobo*, *Pedro de Mata*, *Alonso de Paredes*, *Pedro Yñigo*, *Pedro de Córdoba*³⁸, etc.

Sin embargo, el desarrollo artístico de nuestra zona de nuevo encuentra una clara vinculación estética con los modelos vallisoletanos, que vienen a confirmar, ratificar y extender aún más el modelo clasicista de El Escorial, tan difundido en la ciudad del Pisuerga a consecuencia de la estancia de la Corte entre 1601 y 1606, todo más que las nuevas soluciones del realismo escultórico van adquiriendo carta protagonista en los tallistas de la zona, como así lo pone de manifiesto el estilo de *Pedro de Sobremonte* y la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo, cuya traza, debida al mirobrigense *Alonso de Balbás*, igualmente supone una vía de influencia clasicista en nuestra zona³⁹. Dos son las obras de procedencia vallisoletana, además de las muchas que reflejan

los contratos y en la actualidad no se conservan, a través de las cuales nuestra Diócesis queda tan claramente relacionada con Valladolid: los retablos mayores de la iglesia de San Juan Bautista, en Malpartida de Plasencia, y el de la Catedral de la ciudad del Jerte. El ejemplo de Malpartida, a través del cual se introdujo el tablero escultórico en sustitución de los lienzos —aunque sin mucho éxito dada la tradición pictórica y prolífica actividad de artistas como *Pedro de Córdoba*—, fue ejecutado, fundamentalmente, por *Agustín Castaño* y *Diego de Basoco*, además de la intervención del cántabro *Pedro Martínez Hontañón*, a partir del contrato que con la iglesia suscribiría antes de 1619 el primero de ellos⁴⁰. La vinculación que sin duda alguna debieron tener estos artistas con la S.I. Catedral de la ciudad de Plasencia fue una de las causas para que el Cabildo se planteara llamar a *Gregorio Fernández*, maestro de escultura encargado de realizar las tallas y supervisar la arquitectura lignaria de los *Velázquez*⁴¹, una obra que luego encontraría excelentes contrapuntos en las máquinas de Saucedilla o Navalmoral de la Mata, además de otros ejemplos ubicados en el limítrofe obispado de Coria: la parroquia de Montehermoso. Además de lo comentado, señalemos para el ámbito cacereño en general la vía de influencia que tuvo el foco madrileño a través del retablo mayor del monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe, cuya escritura, junto a la traza, fue firmada en Madrid, en 20 de diciembre de 1614 por *Juan Gómez de Mora*.

Son muchos los ejemplos que dejamos sin citar, en espera de una completa monografía de la que este trabajo no deja de ser una introducción. Esperemos que a lo largo de la investigación pueda quedar esclarecido el largo proceso que sin duda alguna medió en la ejecución de la portentosa obra de la parroquia de Santa María, en Béjar, cuya historia documental se remonta a 1623, y que sin duda alguna es un buen exponente de las directrices que toma la retablística placentina, una vez más conectada con modelos salmantinos, hacia mediados de la centuria que nos ocupa.

³⁷ J. J. GARCÍA ARRANZ y J. M.^a MARTÍNEZ DÍAZ, "El escultor y entallador Valentín Romero", en *Boletín de la Real Academia de Extremadura, de las Letras y las Artes*, T.º VII (1996), pp. 187-214.

³⁸ T. MARTÍN GIL, "El arte en Extremadura: Una excursión a Monroy", en *Revista de Estudios Extremeños*, T.º VI, n.º 1 (1932), pp. 41-56. VV.AA., *Retablo mayor de la Iglesia de Sta. Catalina de Monroy* (Badajoz, 1987), pp. 24-36.

³⁹ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Acebo", en *Alcántara*, n.º 195 (Cáceres, 1979), pp. 6-8.

⁴⁰ J. M.^a MARTÍNEZ DÍAZ, "Nuevas aportaciones sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres)", en *Norba-Arte*, T.º XII (1992), p. 154.

⁴¹ Sobre el retablo de la Catedral véanse las notas 15 y 16.

LOS PROLEGÓMENOS Y EL RETABLO BARROCO (C. 1670-1750)

La ciudad de Plasencia, que durante el siglo XVI y primera mitad del seiscientos contó con amplio foco artístico localizado sobre todo en el sector occidental de la urbe, ve tremendamente reducida su labor escultórica durante la segunda mitad del siglo XVII y, en general, y salvo casos aislados, durante el siglo XVIII, adscribiéndose de este modo a la tendencia que prima en la Alta Extremadura. Los encargos tendrán dos puntos de mira fundamentales: Madrid y Salamanca.

Desde mediados del siglo XVII, la escuela Madrileña venía introduciendo una serie de innovaciones en el retablo operadas por el arquitecto-ensamblador *Pedro de la Torre* y *Sebastián Herrera Barnuevo*, tendentes a la unificación de un conjunto concebido en orden gigante y salomónico, de lujuriosa decoración⁴², que en nuestro ámbito de estudio operó la introducción del retablo de tipo baldaquino a partir de la obra que el sobrino del primero, *Francisco de la Torre*, realizó para el convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla (1699-1701)⁴³. Hasta este momento la retablística barroca había comenzado su desarrollo a partir de la introducción del orden salomónico, la carnosidad de la decoración vegetalista y la reducción iconográfica en ejemplares que aún mantienen la linealidad en planta: retablos de Cabezuela del Valle (1681-1683) y Tornavacas, el primero de ellos documentado como obra del entallador de Barco de Ávila —otro de los centros artísticos a tener en cuenta en la retablística placentina— *Juan de Arenas*, con cuyo taller también se vincula el segundo⁴⁴, o los colaterales del convento del Cristo de la Victoria, documentados como obra de los entalla-

dores vecinos de Cuerva (Burgos), *Juan de la Rosa* y *José Vélez de Pomar*.

Respecto al ámbito salmantino, las relaciones se establecen fundamentalmente con el taller de los *Churriguera* y el retablo mayor del convento de San Esteban, con cuyo planteamiento estilístico mantienen tantos débitos numerosas obras y artistas de nuestra zona. Su incidencia se hace sobre todo evidente a partir del retablo de la Virgen del Tránsito, de la Catedral de Plasencia, cuya traza diseñó en 1724 *Joaquín de Churriguera* y ejecutó, ante el fallecimiento de éste (1724) y de *José Benito* (1725), *Alberto de Churriguera*, que lo dio por terminado en 1726⁴⁵. Viene esto a poner de manifiesto la escasa relevancia de la ciudad de Plasencia en materia artística, en la que sin embargo destacan autores de la talla de *Carlos Simón*, *Gerónimo López* o *Francisco Gómez de Aguilar*. De forma paralela, la comarca verata mantiene, igualmente, una nutrida plantilla de artistas entre los que reseñamos la familia de los *Inzera Velasco*: *José*, su hermano *Ventura* y *Francisco Antonio*, probable hermano o hijo menor de los anteriores, que comparten actividad artística con maestros como *Pedro de la Roza*, vecino de la Calzada de Oropesa, responsable del retablo mayor de Aldeanueva de la Vera, contratado el 5 de julio de 1723; esta obra sería dorada posteriormente por *Bernardo Rodríguez*, maestro de dorador y estofador de la ciudad de Plasencia, que ajustó la policromía del retablo por la cantidad de 7.200 reales vellón el día 27 de marzo de 1727⁴⁶.

No menos importante es la actividad desempañada en la provincia de Cáceres por el tallista y maestro de arquitectura *Bartolomé Jerez*, que durante la primera mitad del siglo XVIII cuenta con taller abierto en la ciudad de Trujillo. A su gubia se deben obras tan bellas como los retablos de las parroquiales de Santa María, de Brozas, o Ntra. Sra. de la Asunción, en Serradilla (1734-1735)⁴⁷. El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista, en Hervás, con profusión en el em-

⁴² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*, T.º I, op. cit., pp. 58, 63 y 68. *Idem*, *Escultura Barroca en España. 1660-1770*, op. cit., pp. 268-269. *Vid., etiam*, del mismo autor, "Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte del Dpt.º de H.ª del Arte Diego Velázquez (Madrid, 1991), p. 322.

⁴³ E. CANTERA, *Historia del Santísimo Cristo de la Victoria* (Plasencia, 1970), p. 65. *Vid., etiam*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Francisco de la Torre y el Retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla", en *I Congreso del C.E.H.A.* (Trujillo, 1977).

⁴⁴ F. FLORES DEL MANZANO, "Arte religioso en el Valle del Jerte", en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*. *Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1900), pp. 587-588.

⁴⁵ J. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 305-307.

⁴⁶ AHPCC. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Juan Francisco Garrido. Leg. 883, fols. 166-167.

⁴⁷ V. MÉNDEZ HERNÁN, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Serradilla (Cáceres). Una obra del tallista y maestro de arquitectura Bartolomé Jerez", en *Nomba-Arte*, T.º XVI (1996) (En prensa).

pleo del estípite y paroxismo decorativo, constituye un extraordinario ejemplar barroco de mediados del siglo XVIII.

EL RETABLO ROCOCÓ (C. 1750-1785) Y NEOCLÁSICO (C. ÚLTIMO ¼ S. XVIII)

Con ejemplares de reconocida entidad artística como el retablo mayor de la parroquial de San Nicolás de Bari, en Arroyomolinos de la Vera (c. 1770), o los de la iglesia de Cuacos, lo cierto es que el Rococó, tan denostado por los neoclásicos y hasta *prohibido* en 1777 a través de los decretos y *Circular a los Prelados eclesiásticos del Reino*, va a tener una amplia vigencia cronológica en nuestro ámbito de estudio, debido fundamentalmente a una mentalidad popular apegada en exceso a los estilos decorativos prodigados durante el setecientos. Tan es así, que aún los parroquianos de Solana de Cabañas contratan el 31 de julio de 1785 el retablo de Santa Lucía con el entallador y escultor portugués *Antonio José Proenza*, cuya filiación de origen tiene como consecuencia la in-

troducción de los espejos, típicos del Rococó, dentro de una zona que no había demostrado una excesiva filiación a este elemento decorativo. El contrato de la obra nos dejó, además, una de las más bellas trazas de la retablística placentina⁴⁸.

Escasa incidencia tuvieron los nobles materiales de los que hablaban los documentos suscritos por Carlos III, pues el mejor ejemplo de retablo neoclásico elevado en el territorio diocesano fue construido a base de maderas y con técnicas tradicionales, dentro, eso sí, de una estética que enlazaba, en clara trasposición de modelo, con la *máquina* del monasterio de Yuste: el retablo de la iglesia parroquial de Cuacos de Yuste, cuya inscripción en el banco del Evangelio nos fecha la policromía en 1800, por lo que su hechura no es anterior a la última década del setecientos.

⁴⁸ Archivo Parroquial de Solana de Cabañas. Escritura de obligación, traza y condiciones otorgada por el entallador portugués *Antonio José Proenza* para tallar el retablo de Santa Lucía, 31 de julio de 1785.



Fig. 1. Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Madrigalejo. Retablo mayor.



Fig. 2. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, Escorial. Retablo mayor.



Fig. 3. Iglesia parroquial de San Andrés, Navalmoral de la Mata. Retablo mayor.



Fig. 4. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, Serradilla. Retablo mayor.



Fig. 5. Parroquia de San Miguel Arcángel, Solana de Cabañas. Traza del retablo de Santa Lucía. Antonio José Proenza, 1785.

El monumento a Manuel Orueta en Gijón

ELSA PRESA DE LA VEGA

Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

La tesis doctoral que estamos realizando bajo el título de “Escultura pública y monumentos conmemorativos en Asturias”, dirigida por la profesora M.^a Soledad Álvarez Martínez, tiene como objetivo el estudio de la evolución de la escultura monumental en su proyección pública y conmemorativa dentro de la geografía asturiana, es decir, los monumentos conmemorativos y las esculturas emplazadas en los espacios públicos, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Este amplio período incluye etapas históricas muy diversas cuyas características especiales se pretenden examinar a través de sus realizaciones monumentales.

Su gran importancia reside en que este comportamiento artístico desborda el mundo de la escultura para proporcionarnos una documentación esencial sobre los distintos períodos históricos, ya que es reflejo y consecuencia de los cambios ideológicos, sociales, económicos y políticos que han caracterizado a nuestra región.

En nuestra región, frente a la copiosa investigación llevada a cabo sobre la pintura y las aportaciones al conocimiento de la arquitectura, la escultura constituye el campo de mayor olvido¹. Sobre la escultura asturiana no

existen estudios de conjunto y son escasas e incompletas las monografías dedicadas a escultores destacados², por lo que este trabajo complementará en una parte muy importante el estudio de la escultura asturiana contemporánea³.

Queremos acercarnos a esta parte del patrimonio artístico de nuestra provincia analizando todos los factores que intervienen en su desarrollo para después adentrarnos en la historia de cada «monumento» en particular. Para abordar este análisis se está realizando una catalogación previa de todas las obras para después emprender un estudio evolutivo, tomando en cuenta distintos factores sobre los que establecer comparaciones: fecha, dedicación o temática, promotor, autor, tipología y materiales. A partir de estos factores se reflexionará sobre los mecanismos de financiación, promoción, adjudicación, historia de la gestión, repercusiones sociales, comunicación y recepción por parte del espectador, análisis del programa iconográfico, del significado de la obra,

² Las únicas aproximaciones al tema con rigor científico, han surgido en el seno de esta Universidad, en los que la escultura queda englobada en aspectos más amplios del arte asturiano, como los de M.^a Cruz Morales de *El Modernismo en Asturias. Arquitectura, escultura y artes decorativas* (1989) y *Arquitectura de indios en Asturias* (1987), y la tesis doctoral de Carmen Bermejo de *Arte funerario en la Cornisa Cantábrica* (1995).

³ La investigación sobre la escultura asturiana contemporánea fue iniciada hace veinte años por la directora de esta tesis, y se ha ido ampliando con los trabajos realizados por ella a lo que hay que sumar las memorias de doctorado y tesis bajo su dirección.

¹ El único antecedente relacionado con este tema es una obra muy antigua que se limita a la mera catalogación, con criterios muy desfasados, de una parte de estas obras, *La estatuaría en Asturias* (1966).

del emplazamiento del monumento y su vida posterior. Como consecuencia se llevará a cabo una investigación que además de considerar los aspectos iconográficos, estilísticos y formales, atenderá a cuestiones urbanísticas y sociales para interpretar la funcionalidad y cometido de estas obras abarcando un período cronológico que, por su amplitud, permitirá analizar los planteamientos diferenciados que en cada momento histórico originan la necesidad de la creación monumental.

Se ha establecido una metodología acorde con las exigencias del objeto de estudio. La recogida de documentación se está llevando a cabo en varias fases: trabajo de campo, investigación en archivos (municipales, provinciales,...), información hemerográfica, testimonios orales y consulta bibliográfica. Al ser obras distribuidas por toda la región su localización y compilación está siendo de gran laboriosidad dada su dispersión.

Tras la recogida de todos los materiales documentales se procederá a una ordenación y valoración de los mismos para emprender el estudio de conjunto y posteriormente el evolutivo de las obras atendiendo a los factores que se han señalado anteriormente. Para ello se establecerán períodos cronológicos y estilísticos definidos y en cada uno de ellos se estudiarán los monumentos y esculturas por tipologías teniendo en cuenta su distribución espacial en la geografía regional.

A través de la visión de conjunto ofrecida por este análisis de la escultura monumental pretendemos definir los criterios que rigen la política monumental en nuestra región.

MONUMENTO A MANUEL ORUETA

Dentro de esta investigación, hemos escogido el Monumento a Manuel Orueta, erigido en 1927 en la ciudad de Gijón, por su propia concepción original como monumento, por las novedades que aporta y por ser un ejemplo significativo de cómo una obra conmemorativa pierde parte de su significado al ser descontextualizada de su emplazamiento originario para el que había sido concebida.

Pretendemos a través de esta comunicación abordar el primer análisis que se realiza sobre esta obra siguiendo las pautas que hemos defi-

nido para abarcar el estudio de la escultura pública y los monumentos conmemorativos asturianos. Intentamos presentar un monumento que es además el primero en esta ciudad y en nuestra región, que no utiliza la efígie del conmemorado sino que recurre a la simbología con objeto de perpetuar los valores humanos ligados a un acontecimiento reciente y no a un personaje ilustre de la historia local como se había hecho hasta la fecha⁴, en «un pueblo acostumbrado a perpetuar la memoria de sus hombres o de sus hechos notables, en representaciones de un realismo ridículo o de un simbolismo teatral»⁵.

Hay que tener presente que Asturias vivió durante las primeras décadas del siglo XX una de las épocas más fecundas y florecientes, lo que trascendió al campo escultórico, en la construcción de monumentos conmemorativos. Así, es en este período cuando los escultores españoles de mayor renombre del momento acuden a nuestra región para realizar encargos ocasionales, dejándonos muestras de su arte. Artistas representativos del Modernismo como Agustín Querol, el escultor español más famoso a principios del XX, Lorenzo Coullaut Valera o Aniceto Marinas entre otros, dejan obras en nuestra región que son representativas del desarrollo de la escultura en el resto de España⁶. Otras aportaciones interesantes de escultores de fuera de la región son las de Jerónimo Suñol, Mariano Benlliure en la línea del regionalismo, las de Manuel García y también la contribución de José Clará dentro del Noucentismo, y como transición al Art Decó, Victorio Macho junto con Emiliano Barral, representantes del realismo castellano⁷. También nos encontramos con escultores locales

⁴ Hasta ese momento, la ciudad sólo contaba con tres monumentos. Dos estatuas: Monumento al Rey Pelayo (1891), obra de José María López Rodríguez (Ribadeo, Lugo, 1844 - Gijón, 1913) y Monumento a Jovellanos (1891), obra de Manuel Fuxá y Leal (Barcelona, 1850 - Barcelona, 1927); y un busto: Monumento a Evaristo San Miguel (1922), que aprovecha un busto de José Piquer y Duart (Valencia, 1806 - Madrid, 1871).

⁵ «El monumento a Orueta», *El Noroeste*, Gijón, 8-10-1927.

⁶ MORALES SARO, M.⁸ Cruz: «El Modernismo en Asturias», en *Historia General de Asturias*, vol. 4, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1991, pág. 764.

⁷ Exceptuando a Benlliure que realiza varias obras, la mayoría acudieron para encargos ocasionales, y cuentan solamente con una obra destacada en la región. MORALES SARO, M.⁸ Cruz: *El Modernismo en Asturias. Arquitectura, escultura y artes decorativas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Oviedo, 1989, pág. 105.

que trabajan y se formaron en Asturias, como Cipriano Folgueras y Arturo Sordo.

El suceso merecedor de este monumento conmemorativo ocurrió el día 25 de julio de 1926 en Punta del Olivo, Oles (Villaviciosa)⁸. Manuel Orueta, un ingeniero de minas, natural de Gijón, se encontraba pescando con dos amigos y obreros de su fábrica⁹, Lorenzo Martínez y su hijo, Luis Martínez. Al quedar aislados en una calada muy peligrosa, una ola arrastró a sus compañeros, y Orueta al verles en peligro se lanzó al mar para tratar de salvarles, pereciendo con ellos. El sentimiento que produjo la tragedia llevó a los miembros del Ateneo Obrero del Llano¹⁰, del cual los tres eran socios, a perpetuar el gesto heroico del joven ingeniero¹¹, con un monumento que sirviese «de ejemplo a la generación presente y a las futuras y que sea perenne testimonio de unos corazones heroicos y generosos»¹², un monumento que simbolizase la abnegación y el supremo sacrificio.

Para ello se abrió una suscripción popular¹³ entre los vecinos del barrio del Llano a la que

se fueron sumando numerosas personas e instituciones (Ayuntamiento de Gijón, Federación Patronal de Gijón, Real Compañía Asturiana, Asociación de Ingenieros de Minas del Noroeste, Mútua Asturiana de Accidentes, Círculo Melquiadista,...) que permaneció abierta hasta el mismo día de la inauguración con una recaudación total cercana a las trece mil pesetas¹⁴. Mientras se recaudaban los fondos necesarios para su realización¹⁵, se pide consejo al académico de Bellas Artes Ricardo Orueta para la elección del escultor, que «no vaciló en señalar a Emiliano Barral»¹⁶ como el más idóneo para plasmar la idea que se trataba de perpetuar¹⁷. No debemos olvidar que durante el primer tercio de nuestro siglo los encargos públicos en España estaban copados por Agustín Querol, Mariano Benlliure y Aniceto Marinas, francos herederos del siglo XIX, por lo que es un hecho destacable para la ciudad el que se haya encargado la obra a un artista renovador de la escultura española, siendo además la única con que de este autor contamos en la región.

Fue escogido por su «virtud enorme de arrancarle a la piedra el sentimiento y la manifestación de una idealidad»¹⁸, por su convicción del monumento como «una obra de intención contenida, en la que por analogía de sugerencias duerme el recuerdo del hecho que perdura»¹⁹ pero especialmente porque cuando se le encomendó la tarea, acababa de

⁸ PARAJA, José Manuel: *La estatuaría en Asturias*, Stella, Gijón, 1966, pág. 67. A pesar del título de la obra, únicamente aporta datos referentes al suceso. BONET, Joaquín A.: *Biografía de la villa y puerto de Gijón*, V. II, La Industria, Gijón, 1968, pág. 162. Voz «Orueta, Manuel», VV.AA.: *Gran Enciclopedia Asturiana*, Silverio Cañada, Gijón, vol. XVII, 1981, pág. 76.

⁹ Suponemos que los tres trabajaban en la «Fábrica Orueta de hierros forjados y estampados», situada en el Llano de Arriba y fundada en 1892 por Domingo Orueta. Junto a ella existía un pequeño núcleo de habitación obrera. La familia también tenía otra empresa en el Natahoyo, la firma «Sociedad Española de Construcciones Metálicas» creada por José Orueta en 1901. ALVARGONZÁLEZ, Ramón María: *Gijón: industrialización y crecimiento urbano*, Ed. Ayalga, Salinas, 1977, págs. 31 y 34, y del mismo autor «Geografía y Urbanismo», en VV.AA.: *El Libro de Gijón*, Editorial Naranco, Gijón, 1978, págs. 114 y 122.

¹⁰ Segunda sucursal del Ateneo Obrero de Gijón. Fue creado con plena autonomía a principios de siglo. Su principal actividad era la organización de clases para niños y adultos con el fin de cubrir las necesidades educativas que escapaban a la labor del Estado. Sus socios participaban en los actos del Ateneo Obrero, institución cultural gijonesa, fundada en 1881 y desaparecida en 1937. Como sucursales autónomas del Ateneo, existieron además de éste, los Ateneos de La Calzada, La Arena y «Cultura e Higiene» de Cimadevilla. Voz «Ateneo Casino Obrero», VV.AA.: *Gran Enciclopedia...*, vol. II, 1970, págs. 143-146. Voz «Ateneo Obrero del Llano», VV.AA.: *Gran Enciclopedia...*, vol. XVIII, 1993, pág. 110.

¹¹ Sabemos que era «joven» en el momento de su fallecimiento, pero desconocemos la edad que tenía.

¹² «El simpático acto de mañana», *El Comercio*, Gijón, 8-10-1927.

¹³ Las listas de los suscriptores fueron publicadas en la prensa local. Vid. *El Comercio*, 28-9-1927, 9-10-1927 y *El Noroeste*, 8-10-1927, 9-10-1927 y 11-10-1927.

¹⁴ La recaudación obtenida el día de la inauguración ascendía a más de 12.500 pesetas.

¹⁵ Los donativos eran recogidos en la redacción de los periódicos locales, la tienda de tejidos de la Sra. Viuda de don Manuel Lozana, situada en la calle Pi y Margall n.º 37, y en el Ateneo Obrero del Llano.

¹⁶ «El monumento...», 8-10-1927.

¹⁷ Ricardo Orueta había coincidido con Barral, cuando éste acudió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926, en la que formaba parte del Jurado de admisión. Pantorba, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes Celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama J., Madrid, 1980, pág. 266. Barral presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes Garza de luz y Gran pingüino, a la sección de Artes Decorativas y Busto de mujer y Desnudo en piedra para fuente o jardín, denominada también Regocijo de volúmenes, a la de Escultura. SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Emiliano Barral*, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, Salamanca, 1986, págs. 33-34.

¹⁸ PRIETO, César y CASO, Manuel: «Una carta», *El Comercio*, Gijón, 28-9-1927.

¹⁹ «El monumento...», 8-10-1927. SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Emiliano...*, pág. 55.

presentar su proyecto para Mausoleo de Pablo Iglesias, situado en el Cementerio Civil de Madrid²⁰, y ya hacía unos años que había hecho un Retrato de Antonio Machado por el que éste le había dedicado un poema;²¹ hechos que le ocasionaron cierta fama en determinados círculos culturales de nuestro país.

Emiliano Barral, nacido en Sepúlveda (Segovia) en 1896 en el seno de una familia de canteros y fallecido en Madrid en 1936, fue un «decidido impulsor del realismo castellano y promotor de la nueva escultura»²². Escultor de formación autodidacta, comenzó trabajando como cantero y en su búsqueda de nuevas formas de expresión, rompiendo con los cánones establecidos, llegó a ser uno de los máximos representantes de lo que se ha llamado realismo de vanguardia²³. Durante su juventud viaja a París y posteriormente trabaja en Madrid en el taller de Juan Cristóbal. En 1924 es becado por la Diputación Provincial de Segovia para ampliar sus conocimientos de escultura en Italia, «y mezclado todo con su espíritu castellano dio como resultado una escultura recia, austera, de escaso movimiento, pero honda expresividad»²⁴. En 1927 se instala definitivamente en Madrid. Militante del Partido Socialista, durante la Segunda República su actividad se intensifica. Realiza su obra más significativa en este período y firma junto a otros artistas el conocido «Manifiesto dirigido a la opinión y a los poderes pú-

blicos»²⁵. Muere en el frente en 1936, año en el que se había inaugurado su obra más conocida, el desaparecido Monumento a Pablo Iglesias,²⁶ monumento más novedoso hasta el momento en nuestro país.

El Monumento a Manuel Orueta fue inaugurado el domingo 9 de octubre de 1927. La comisión organizadora del homenaje quiso darle todo el realce que merecía por lo que invitaron a una representación del Ayuntamiento, las directivas de los Ateneos, representantes del Cuerpo de Ingenieros de Minas y diversas autoridades e instituciones al acto oficial de su descubrimiento,²⁷ entre los que se encontraba el propio Emiliano Barral, que había terminado la obra dos días antes. El hijo del fallecido ingeniero, Manuel de Orueta y Díaz, de tan sólo seis años, testigo del accidente, fue el encargado de descubrir el monumento, cubierto con un paño negro, mientras la Banda de música de Gijón interpretaba una marcha fúnebre. Con un emotivo discurso, un representante del Ateneo Obrero, entregó al alcalde, en nombre de la ciudad, el monumento, y a continuación el hijo de Orueta pronunció unas sentidas palabras²⁸.

²⁰ Obra inaugurada en 1930 y realizada en colaboración con el arquitecto cordobés Francisco Azorín.

²¹ El poema dedicado por Antonio Machado a Emiliano Barral, es el siguiente: «Al escultor Emiliano Barral / ... Y tu cincel me esculpía / en una piedra rosada / que lleva una aurora fría / eternamente encantada. / Y la agria melancolía de una soñada grandeza / que es lo español, fantasía / con que adobar la pereza / fue surgiendo de esa roca, / que es mi espejo / línea a línea y plano a plano, / y una boca de sed poca / y, so el arco de mi cejo, / dos ojos de un ver lejano, / que yo quisiera tener como están en tu escultura / cavados en piedra dura / en piedra, para no ver. / Sepúlveda, Agosto de 1922.» SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Emiliano...*, pág. 121. GAYA NUÑO, J. A.: «Arte del siglo XX», *Ars Hispaniae*, vol. 22, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1977, pág. 192.

²² SAMBRICIO, C.; PORTELA SANDOVAL, F.; TORRALBA SORIANO, F.: «El siglo XX», *Historia del Arte Hispánico*, vol. VI, Editorial Alhambra, Madrid, 1980, pág. 146.

²³ ALIX TRUEBA, Josefina: «Escultura española 1900-1936», en *Catálogo Exposición: Escultura Española 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985, págs. 154-157.

²⁴ SAMBRICIO, C.; ..., pág. 146.

²⁵ Apareció en la prensa de Madrid el 29 de abril de 1931. MARÍN-MEDINA, José: *La escultura española contemporánea (1800 - 1978). Historia y evaluación crítica*, Edarcón, Madrid, 1978, pág. 113. BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1900-1939*, tomo I, Espasa Calpe, Madrid, 1995, págs. 529-530.

²⁶ Fue proyectado por un equipo formado por el arquitecto Esteban de la Mora, el pintor Luis Quintanilla y Emiliano Barral, que realizaron algo completamente distinto a todo lo que se había hecho en España dentro del monumento conmemorativo. Santamaría, Juan Manuel: *Emiliano...*, pág. 43. Díaz Rivero, Elena: *La escultura al encuentro de la ciudad. Memoria de la escultura urbana en Madrid 1920-40*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Repografía, Madrid, 1992, págs. 405-414.

²⁷ «La inauguración del monumento a Orueta», *El Noroeste*, Gijón, 9-10-1927. «Se inaugura el monumento dedicado a don Manuel Orueta y a los dos obreros que con él perecieron», *El Comercio*, Gijón, 10-10-1927.

²⁸ «Señores: La voz de un niño como yo, no ha de sonar ahora alegre como un jardín, sino débil y triste ante ese mar que arrebató a mi padre y a los buenos obreros a quienes quiso salvar la vida. La vida, que no es nada sino se consagra a la amistad y al sacrificio. Que lo es todo, cuando se hace eternidad en el recuerdo hecho piedra. Pero si el dolor vela mi voz, el corazón grita gratitud a los obreros iniciadores de esta ofrenda, y a cuantos los secundaron como compañeros, amigos y ciudadanos. / El hijo del patrono lleva hoy la voz de los suyos mezclada con la de todos los deudos de los obreros muertos en aquella tragedia, y sólo sabe repetir esta palabra del alma a todos los presentes: ¡gracias!... ¡gracias!... ¡gracias!...». «Se inaugura...», 10-10-1927. «La inauguración del monumento a Manuel de Orueta, Lorenzo y Luis Martínez», *El Noroeste*, Gijón, 11-10-1927.

El monumento se encuentra actualmente emplazado en la zona noroeste del Parque de Isabel la Católica. Primer espacio verde en extensión, antigüedad e importancia de la ciudad, fue construido en la década de los 40 sobre una zona pantanosa, en la charca del río Piles²⁹. A lo largo de su historia, se ha ido adornando con elementos escultóricos, hasta alcanzar la veintena de monumentos y esculturas, convirtiéndose en un museo entre los árboles. Aunque en su día el monumento fue calificado de «estilo superclásico» y «sencillo»³⁰, es una obra que rebasa el concepto tradicional de monumento público al concebirse como un monolito-fuente con un gran contenido simbólico y alejado de la grandilocuencia, anecdotismo y dramatismo decimonónicos, que habían dominado dentro de la escultura conmemorativa regional.

Tallado en piedra rosada, es de pequeñas dimensiones y arranca directamente del suelo. El monolito (2,50 m. x 1 m. x 1,30 m.) se levanta en el centro de una pequeña piscina (3,50 m. x 2,85 m.). Distinguimos en él una estructura tripartita. La parte central, eje de la composición, destaca por ser el núcleo conceptual del monumento y por su tamaño frente a los elementos laterales, iguales en su disposición y estructura, que la flanquean a modo de pilares adosados a la que en cambio superan en profundidad sobresaliendo en la parte posterior. El monolito presenta en su parte inferior una estructura poligonal de escasa altura (0,23 m.) a modo de base. La piscina, delimitada por un zócalo, adopta en planta una forma semejante a esta base.

En la zona inferior, en forma de quilla, lleva incisa la dedicatoria. Partiendo del vértice, con una curiosa grafía leemos: “A”, a un lado: “MANUEL”, y al otro: “ORUETA”, manteniendo la disposición angular. Debajo, de forma paralela a la base, a la derecha: “LORENZO MARTINEZ”, y a la izquierda: “LUIS MARTINEZ”. Barral también nos dejó su firma tallada en la piedra y en la parte posterior a la derecha encontramos con letras más pequeñas: “E. BARRAL / MCMXXVII”. De esta zona in-

ferior surge como impulsada la desdibujada y alargada figura de un personaje femenino desnudo que sobresale en el frente del monumento. Su brazo izquierdo está estirado fundiéndose su mano con las cadenas que nacen de la parte superior del monolito y la rodean por ambos costados. Su brazo derecho, semicubierto por su lacia melena, aparece ligeramente inclinado, descansando su mano sobre el otro mientras sirve de apoyo a la cabeza que nos ofrece su perfil izquierdo, con el ojo cerrado. El monolito está recorrido además por grafismos e incisiones a modo de elementos decorativos que confieren a la piedra una textura singular, que alterna las zonas ásperas, sin trabajar, con partes suaves y pulidas; calidades que Barral sabía dar a sus obras trabajando directamente la materia definitiva. De los pilares laterales y de la parte central posterior surge el agua en un leve murmullo, canalizada por unos pequeños surcos lineales, que cae a la piscina, acariciando la piedra del monolito.

En una primera aproximación al monumento, la obra nos trasmite una sensación de tristeza y ausencia acentuadas por el símbolo del agua, que resbalando suavemente, como si fuera las lágrimas de un llanto perpetuo por aquellas tres vidas que el mar arrebató, la convierte en una insuperable alegoría del dolor.

Atendiendo a su representación formal, dentro de los monumentos conmemorativos asturianos, encontramos semejanzas con la imagen femenina de la victoria que emerge del fondo pétreo del pedestal del Monumento a José Francisco Uría y Riego en Cangas del Narcea (1919), de gran similitud con ángeles y figuras funerarias³¹. Encontramos las cadenas, en el Monumento a Alfonso XII del Parque de El Retiro, Madrid (1902-1922), en una alegoría de la Libertad, que rompe las cadenas que esclavizan a los hombres,³² simbolizando la doble liberación del cuerpo y del espíritu³³. Pero ambas figuras se representan vestidas y son aladas.

²⁹ Obra del escultor asturiano Arturo Sordo. MORALES SARO, M.^a Cruz: *El Modernismo...*, pág. 125.

³² Obra de Aniceto Marinas. DÍAZ RIVERO, Elena: *La escultura...*, págs. 37-38.

³¹ SALVADOR PRIETO, M.^a del Socorro: *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875 - 1936)*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Re-

²⁹ Vid. ARBESÚ, Daniel: *Parque de Isabel la Católica*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1968.

³⁰ “Se inaugura...”, 10-10-1927.

Teniendo en cuenta que Barral comienza sus encargos públicos haciendo sepulcros y panteones,³⁴ hemos intentado analizar su simbología estableciendo como base la comparación formal con las figuras y símbolos que se utilizan en la iconografía funeraria de la época. Tomando como base la iconografía de «Ángel y Calvario»³⁵ que aparece en los cementerios asturianos, representaría un monte con una cruz arbórea, imitando en la talla de la piedra la corteza y tronco del árbol, delante de la que se sitúa de perfil un ángel sin alas, englobado entre dos pilares. Por su estructura también recuerda a un sepulcro, a las «tumbas que imitan árboles sin descortezar, formando una especie de lecho o caja arbórea»³⁶. El árbol, esculpido en piedra a través de unas incisiones similares a las de nuestro monumento, lo había utilizado Barral con carácter de símbolo en el Monumento a Daniel Zuloaga de Segovia (1924)³⁷.

Por la forma de quilla de su base, evocando una barca sobre el agua, se podría interpretar como el viaje del alma hacia la eternidad rompiendo los eslabones de la pesada cadena del ancla de la vida³⁸. Relacionándolo con la mitología clásica, el acto heroico de Manuel Orueña, símbolo del supremo sacrificio, sería el tributo que entrega a «Caronte», por transportarle al lugar donde los buenos son compensados y los malos castigados.

Por otra parte, teniendo en cuenta los comentarios que hace la prensa,³⁹ el frente del monumento simbolizaría la vida, representada en forma de piedra angular, de la que difuminada se eleva la abnegación, rompiendo los grandes eslabones de una cadena, que es la de las pasiones humanas, que sólo se rompe en el

momento en que el alma se sobrepone a las pasiones que nos atan a la vida. Interpretación que nos parece la más adecuada. Con este significado vemos, que la obra también es novedosa en su representación iconográfica, dentro de los monumentos conmemorativos públicos.

Su planta también presenta una forma extraña y compleja, tanto la del monolito como la de la piscina. Su antecedente más inmediato lo encontramos en el pórtico, rematado por un geometrizado frontón, que se encuentra dentro del Mausoleo de Pablo Iglesias, formando una estructura que recuerda a los sepulcros clásicos y que acoge en su interior el Retrato de Pablo Iglesias.

En la obra podemos apreciar muchas de las influencias que Barral recibió durante su etapa formativa. En París había conocido la obra de Meunier y de los modernistas, y en sus primeros trabajos parece seguir esta corriente, con una tendencia a la ensoñación, la línea sinuosa, las formas fundidas y al añadido caprichoso como demuestra en este monumento en el que se sitúa en una estética modernista cercana al Art Decó, pero sin olvidar a Rodin de quién aprendió los contrastes de superficies pulimentadas con otras apenas desbastadas, el encanto de lo inacabado, la confusión de la figura con la piedra y el sentido del movimiento. Durante su estancia en el taller del andaluz Juan Cristóbal, se reafirma su vocación como escultor y a través de su Monumento a Ganivet conoce un nuevo concepto de monumento público, concebido como monumento-fuente que arranca directamente del terreno y plenamente identificado con el paisaje⁴⁰.

El monumento fue ideado para un emplazamiento concreto, un lugar específico, que completaba su simbolismo, y que nada tiene que ver con el lugar que ocupa en la actualidad. Fue concebido para unos jardines de la Avenida de Rufo Rendueles,⁴¹ en el Paseo del

pografía, Madrid, 1988, pág. 540, y de la misma autora, «La mujer en el monumento público madrileño», en *Actas VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, 1997, págs. 411-419.

³⁴ Para ver el análisis de varias obras funerarias de Barral, DÍAZ RIVERO, Elena: *La escultura...*

³⁵ MORALES SARO, M.ª Cruz: *El Modernismo...*, pág. 114.

³⁶ MORALES SARO, M.ª Cruz: *El Modernismo...*, pág. 117.

³⁷ SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Emiliano...*, págs. 30-31.

³⁸ REVILLA, Federico: *Diccionario de Iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 80.

³⁹ «El monumento...», 8-10-1927; PRIETO, César y CASO, Manuel: «Una...», 28-9-1927; «Se inaugura...», 10-10-1927.

⁴⁰ Emplazado en la Alhambra de Granada, trabaja en él desde 1917, momento que coincide con la estancia de Barral en su taller. Fue inaugurado en 1922. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El monumento conmemorativo en España 1875 - 1975*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996, pág. 150.

⁴¹ Las obras de construcción de esta Avenida finalizaron en 1914. CEINOS, J. M.: «El muro que nos lleva», Gijón en el recuerdo, *La Nueva España*, Gijón, 14-4-1996. PONCELA, N.: «El Muro

Muro. Llamados «Los Jardines de Veronda»⁴², por estar situados frente a la manzana de Casas de la Viuda de Veronda, en uno de cuyos portales estaba el edificio del Ateneo Obrero. Ocupaba el lugar que durante unos años la ciudad había reservado para erigir un Monumento a Rufo García Rendueles,⁴³ por lo que el Monumento a Orueta ha sido erróneamente identificado como «el monolito sobre el que estaba previsto colocar un busto de Rufo García Rendueles»⁴⁴.

El monumento estaba emplazado mirando hacia al mar, frente al bravo Cantábrico que había arrebatado las vidas de los tres compañeros, con lo que de nuevo se volvía a introducir el agua con valor de símbolo, pero en este caso el agua del mar. El grupo escultórico se completaba con un banco⁴⁵ situado en la parte posterior del monumento, en el que aparecían tallados elementos decorativos a base de grafismos e incisiones como los del monumento, y que servía para contemplar el mar. En este sentido tenemos en el Monumento a Orueta un claro ejemplo del concepto de Barral de «intentar siempre unir a lo agradable lo útil»⁴⁶ que posteriormente repetiría en el

Monumento a Núñez de Arce de Valladolid (1932) y en el Monumento a Pablo Iglesias de Madrid (1936), al igual que el agua cae a una piscina canalizado de manera semejante a la de nuestro monolito-fuente, en el Monumento a Diego Arias de Miranda de Aranda de Duero (1936). Es por lo tanto en los monumentos conmemorativos donde Barral mejor pudo poner de manifiesto la concepción que tenía de la escultura entendida como sugerencia e integrada en unos espacios determinados, para crear lo que podemos denominar un arte de los espacios públicos en una fecha muy temprana.

No hemos podido verificar con exactitud la fecha del traslado del monumento al Parque de Isabel la Católica, pero pensamos que ocurrió hacia 1945-1946. Es en esta fecha cuando se llevan a cabo en la ciudad varias reformas urbanísticas⁴⁷ tendentes a su modernización y embellecimiento, entre las que se encuentra el ensanche de la Avenida de Rufo Rendueles⁴⁸ que amplía su calzada, tomando para ello parte del espacio dedicado a paseo, por lo que la presencia del monumento entorpecería estas obras dando posiblemente origen a su traslado.

En la importancia de este monumento también se encuentra la influencia que tiene en otra obra conmemorativa: el desaparecido Monumento a los Caídos de la IV División Navarra. Erigido en 1945 es emplazado en la entrada principal del Parque de Isabel la Católica, en un lugar cercano al que actualmente ocupa el Monumento a Orueta. La idea de levantar este monumento surge en junio de 1944, a petición del General de las Brigadas Navarras, Camilo Alonso Vega, para perpetuar a las «heróicas e invictas Brigadas Navarras» que «liberaron» la ciudad el 21 de octubre de

de los noventa", *La Nueva España*, Gijón, 8-12-1996. Las obras tendentes a hermosear el paseo fueron iniciadas en 1924 siendo una de las primeras actuaciones la plantación de árboles. Se eligieron los pies de tamarindo, que en esta zona fueron colocados formando una especie de parque de contorno triangular, a la altura de las calles Ezcurdia, Caridad y La Playa. La pavimentación del paseo no culmina hasta 1927. SENDÍN GARCÍA, Miguel Angel: *Las transformaciones en el paisaje urbano de Gijón (1834-1936)*, RIDEA, 1995, págs. 284-285. BONET, Joaquín A.: *Pequeñas Historias de Gijón* (Del archivo de un periodista), Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1969, pág. 115.

⁴² CUESTA, Janel: "Calle de Ezcurdia (I)", Gijón, *Sus Calles, El Comercio*, Gijón, 31-1-1998.

⁴³ El 10 de mayo 1918 la Corporación Municipal acordó abrir una suscripción popular para erigir un monumento conmemorativo a Rufo García Rendueles (fallecido el 2-5-1918), en reconocimiento a su contribución a la ciudad como Subdirector General de Obras Públicas. Para ello se preveía convocar un concurso de proyectos de estatua según las bases encargadas al Arquitecto Municipal, Miguel García de la Cruz. Se solicitó al Estado el bronce necesario y al no ser concedido el proyecto quedó paralizado. El 11 de septiembre de 1924, la Corporación Municipal acordó abrir una nueva suscripción, esta vez para realizar un busto, que tampoco llegó a ejecutarse. Archivo Municipal de Gijón: Exp. n.º 310 de 1918, "Erección de una estatua de D. Rufo G. Rendueles".

⁴⁴ CEINOS, J. M.: "El muro...", 14-4-1996.

⁴⁵ Conocemos este dato por fotografías del Paseo del Muro en los años 30. A.M.G.: Archivo de Imágenes, Colección Municipal.

⁴⁶ SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Emiliano...*, pág. 43.

⁴⁷ Estas reformas fueron proyectadas por José Avelino Díaz Omaña (Oviedo, 1889 - Gijón, 1964), Arquitecto Municipal de Gijón entre 1932 y 1958.

⁴⁸ A.M.G.: Exp. n.º 560 de 1945, "Proyecto de Ensanche de la Avenida de Rufo Rendueles". Sobre otras reformas, pueden consultarse los Expedientes siguientes: n.º 522 de 1945, "Ampliación de la Plaza del Seis de Agosto y reforma y traslado del monumento a Jovellanos"; n.º 516 de 1945, "Proyecto de pavimentación de la Plaza de San Miguel"; n.º 724 de 1946, "Plan General de Extensión y Ordenación de la Villa de Gijón"; n.º 50 de 1946, "Relación de los proyectos de obras y trabajos que se están realizando por este Ayuntamiento".

1937⁴⁹. Considerando que el monolito del Monumento a Orueta era un fiel reflejo de los valores que inmortalizaba, la abnegación y el sacrificio, para construir el dedicado a las Brigadas Navarras, que también tenía como objetivo el de inmortalizar unos valores humanos ligados a un acontecimiento «heroico», se replica su estructura tripartita con un eje central más elevado y una base inferior sobresaliente, al que se añade el simbolismo propio del momento, en vez de una alegoría.

Para concluir, vamos a ocuparnos brevemente de la comunicación que se establece entre esta obra y el espectador. A pesar de que fuera tomado como fuente de inspiración, su contenido alegórico en consonancia con su finalidad didáctica, está concebido, como pudimos comprobar al hablar de su simbolismo,

con un lenguaje en clave muy complejo cuyo significado es ajeno con el paso de los años al conocimiento general, incomprensible sin una explicación y por lo tanto restringido en su capacidad de conexión con el ciudadano. Solamente las inscripciones permiten conocer a quien se dedica el monumento, pero si el espectador va más allá, y quiere descubrir otras respuestas, no las encuentra, por lo que monumento no es capaz de cumplir el fin para el que nació, y queda reducido a un simple elemento ornamental, una hermosa fuente, que se integra perfectamente con el espacio en el que se encuentra, convirtiéndose en uno de los elementos definidores de la parte del Parque en que se encuentra, estableciéndose una simbiosis entre la vegetación y el monumento.

Después de este análisis debemos considerar al Monumento a Manuel Orueta, un hito dentro de la escultura conmemorativa asturiana por su singularidad y por todas las novedades que aporta.

⁴⁹ A.M.G.: Exp. n.º 50 de 1944, "Escrito del Alto Estado Mayor, respecto a la instalación de un monumento para perpetuar la memoria de los que murieron durante la guerra de liberación".



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

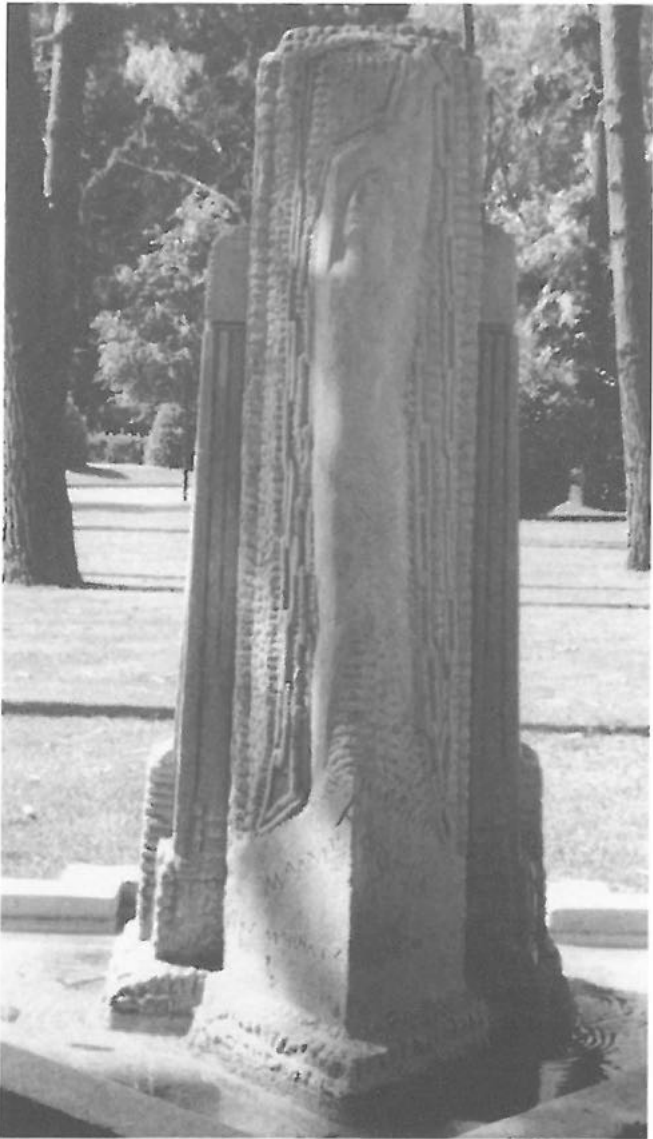


Fig. 5.

*Consideraciones en torno a la pintura del Renacimiento en Guadalajara y Sigüenza.
Reflexiones metodológicas y estado de la cuestión*

F. JAVIER RAMOS GÓMEZ
Universidad Autónoma de Madrid

El objetivo de esta comunicación consiste en exponer a grandes rasgos lo que lleva siendo mi tema de Tesis Doctoral durante varios años. No pretende ser un 'aperitivo' del trabajo definitivo, sino una presentación de las principales líneas metodológicas y de investigación, y de los avances más importantes realizados hasta el momento.

En primer lugar quiero constatar que mi tema de tesis inicial fue dividido en dos partes, dado que la pintura y los pintores del siglo XVI en la actual provincia de Guadalajara presentaban una cierta dualidad geográfica entre los localizados dentro del obispado de Sigüenza y los del arzobispado toledano. Teniendo en cuenta que la clientela eclesiástica era la predominante en el Renacimiento español, mi tutor y yo decidimos acotar un primer proyecto encaminado a realizar una Tesis de Licenciatura en torno a la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción territorial durante el siglo XVI. Este espacio perteneció al dominio religioso del arzobispado Toledo hasta el siglo XIX. Nos reservamos así, para la futura Tesis Doctoral, el ámbito geográfico marcado por el antiguo obispado de Sigüenza, donde pretendemos demostrar que se estableció un grupo de pintores con cierta autonomía estilística respecto a los más señalados centros artísticos de su entorno.

Esta investigación comenzó en el año 1994, dentro del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de

la U.A.M., bajo la dirección de don J. Rogelio Buendía Muñoz, Catedrático de dicho departamento, quien ya ha dirigido varias tesis de este tipo. Durante los dos primeros cursos conté con el apoyo económico de la U.A.M., a través de una de las becas de doctorado que concede anualmente.

En mi opinión el objetivo de la Historia del Arte, como una más entre las disciplinas de las ciencias sociales, consiste en el conocimiento del hombre en sus diversas dimensiones y expresiones. Siendo el arte una de las manifestaciones más complejas y enriquecedoras que ha producido el ser humano, supone un campo idóneo para el intento de acceder a una mayor comprensión de la realidad antropológica, lo cual no parece una tarea sencilla de abordar en un momento como el actual, caracterizado por el relativismo, la fragmentación y los criterios de productividad materialista. A ello se une el hecho de que mi tesis se centra en la investigación de un período histórico plenamente *Humanista*, es decir, que reubica al hombre en el centro de la naturaleza; por todo ello nuestro enfoque no debe quedarse en el mero estudio estilístico, descriptivo o catalogador, sino que intentaremos ofrecer una visión lo más amplia e integradora posible dentro del ámbito del estudio del hombre y de la sociedad.

Actualmente parece descabellado y anacrónico abordar una tesis histórico-artística siguiendo uno sólo de los numerosos métodos

clásicos de interpretación de la obra de arte (filológico, formal, iconográfico, sociológico, psicológico, estructural, etc.)¹. Siguiendo la tendencia ecléctica y alejada de los *Absolutos* en que vive el pensamiento actual, en la cual todo autor se ve deslegitimado en parte por el permanente estado de crisis de valores en que vivimos, y teniendo en cuenta nuestro interés por usar un enfoque integrador², como ya señalamos anteriormente, hemos optado por el uso ecléctico aunque jerarquizado de las diversas metodologías –previo análisis de sus vicios y virtudes–, en función de los intereses y necesidades concretos de cada momento. Con ello, también se establece en parte, un paralelismo con otra época de crisis y replanteamiento cultural, como lo fue el siglo XVI. Quizá una comprensión más profunda y detallada de este momento histórico pueda ayudarnos en la búsqueda intelectual y moral de nuevos valores, lo que es indudablemente, la necesidad más acuciante de este *fin-de-siglo*.

En otro orden de cosas y desde un punto de vista más práctico, no podemos olvidar que el fin de toda tesis es avanzar el conocimiento que se posee del asunto elegido³. Pero si, como ocurre en este caso, el tema se encuentra prácticamente inédito⁴, debemos ofrecer una visión coherente y totalizadora, siguiendo los postulados anteriores.

Por cuestiones de rigor académico, de limitación temporal, y porqué no decirlo, de comodidad, nos hemos obligado a delimitar geográfica y cronológicamente nuestra investigación a la Diócesis de Sigüenza durante el siglo XVI. La selección de dicho ámbito espacio-

temporal es a un tiempo justificable y arbitraria, ya que en la historia todo es fruto y consecuencia de un movimiento continuo, y por tanto, todo corte cronológico es parcialmente caprichoso. Estos cortes cronológicos no sólo se establecerán como principio y el fin de la tesis, sino que a través de criterios de periodización más restringidos, pretendemos estructurar el trabajo en varias partes coincidentes con las distintas fases de desarrollo del Renacimiento en España. Cada uno de estos subperíodos se presentará a sí mismo mediante una introducción, en la que se expondrán y justificarán los elementos esenciales y secundarios que le definen, así como una síntesis integradora de su contenido y vinculación con el momento histórico-cultural.

Por lo que a la vertiente archivística se refiere, las posibilidades de investigación han sido muchas, ya que los estudios anteriores sobre este tema han sido muy limitados en sus aportaciones documentales, ya sea por su carácter demasiado general o por su concreción en determinadas obras o artistas. Por ello hemos otorgado gran importancia a este aspecto, adentrándonos inicialmente en los protocolos notariales del siglo XVI ubicados en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara⁵. Si bien la cantidad de protocolos es ingente, los resultados fueron de sumo interés para desvelar la figura de Hernando Rincón de Figueroa y de otros pintores menores que vivían en Guadalajara. No obstante, tras varios meses de trabajo, fuimos conscientes de la limitación de los resultados en lo que a la localización de contratos y referencias a obras importantes se refiere, por lo que iniciamos una búsqueda metódica en los libros de fábrica parroquiales, en su mayoría reunidos en el Archivo Diocesano de Sigüenza, en los cuales la localización y atribución de obras, tanto existentes como desaparecidas, fue mucho más fructífera y detallada. Pero desgraciadamente no se conservan sino una pequeña parte de los libros de cuentas del siglo XVI, por lo que no todas las obras

¹ MARÍAS, F., *Teoría del Arte II*, Madrid, 1996.

² PÄCHT, O., *Historia del arte y metodología*, Madrid, 1986.

³ RAMÍREZ, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, 1996, pp. 84.

⁴ ÁVILA, A. y BUENDÍA, J. R., "La intervención de Juan de Villoldo en la provincia de Guadalajara: el retablo de Renera", *B.S.A.A.*, 1982, t. 48, pp. 233-241; ÁVILA, A., "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra", *Goya*, 4º trimestre 1979, p. 136-145; "Juan Soreda y no Juan de Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *Archivo Español de Arte*, 1979, pp. 405-424; GARCÍA LÓPEZ, J. C., *Catálogo Monumental de la Provincia de Guadalajara*, Manuscrito en la Biblioteca de Investigadores de la Diputación de Guadalajara, 2 vols., 1906; CORTÉS CAMPOAMOR, S., "El retablo de Fuentelaencina y sus autores (1557): Documentos inéditos", *Wad-al-Hayara*, 1989, pp. 345-356; CAMÓN AZNAR, J., *La pintura del Renacimiento. Summa Artis*, Madrid, 1970, t. 24; POST, R. C., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), 1966, tomo IX.

⁵ Tras la muerte de Rincón se produce una crisis en la pintura local que reduce el nivel de sus pintores, por lo que la investigación de los protocolos notariales de la segunda mitad del siglo XVI no ha sido tan exhaustivo: Vid. RAMOS GÓMEZ, F. J., *La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*, Guadalajara, 1998, (en prensa).

existentes van a poder ser documentadas con seguridad. Será necesario realizar una ardua labor de comparación estilística para diferenciar las obras de los numerosos artistas, si bien hay que tener en cuenta que la participación del taller y la colaboración de varios maestros en grandes retablos, dificultan enormemente esta labor. Cuando haya contradicción entre el documento y la obra de arte, no debemos dar validez absoluta al documento, como haría un historiador, sino que habría que buscar hipótesis alternativas que lograran aunar ambas perspectivas. En último caso, si persiste la incoherencia, la propia naturaleza de nuestra disciplina nos obliga, según Gonzalo Borrás⁶, a mantener la preponderancia de los datos extraídos correctamente del objeto artístico por encima de cualquier otra fuente de información.

Antes de entrar de lleno en el ámbito del antiguo obispado de Sigüenza, vamos a detenernos brevemente en la pintura renacentista de la ciudad de Guadalajara. En ella, se puede distinguir una primera generación protorenacentista (1500-1535) formada por Hernando Rincón de Figueroa, Frutos Flores, Diego de Ribera, Pedro de Zamora, Manuel Andrés, el alcalaíno Cristóbal de Cerecedo o el itinerante Pedro de Egas, quien se pueden situar en la órbita de Juan de Borgoña. Entre ellos, destaca sobremanera la figura de Hernando Rincón de Figueroa, en quien nos detendremos más adelante. Durante la parte central del siglo hay una escasez de documentos referentes a pintores locales, lo que unido a la existencia de obras documentadas de los pintores alcalaínos Bartolomé de Escudera y Juan de Cerecedo⁷ y de ciertas obras atribuibles al vallisoletano Maestro de Ventosilla⁸, hacen pensar en una crisis de la pintura local durante el Pleno Renacimiento. Esta crisis no se supera hasta el último tercio del siglo XVI con los hermanos Juan, Diego y Pedro López de la

Parra, Francisco de Herbiás, Gabriel Girandés y Felipe Bosque. Ya en una época en que podemos hablar de un Renacimiento muy condicionado por la Contrarreforma Católica.

No obstante, este esquema general presenta el gran problema de que no han sobrevivido las obras documentadas y no se han podido documentar, pese a los esfuerzos realizados, las pinturas conservadas. De este modo surge una problemática que se explica con la simple relación de los retablos contratados y no conservados: Santa María de Hita, Colegiata de Medinaceli, Albalate de Zorita y Fuentes de la Alcarria (todos ellos de Hernando Rincón de Figueroa), San Blas de Villaviciosa (Diego de Ribera y Hernando Rincón), Centenera (Juan Ortiz), Veguillas (Juan Ortiz y Francisco de la Herrera), Moratilla de los Meleros y Pastrana (de Lope de Villena en colaboración con Juan de Borgoña), Yebes (Pedro de Egas), La Celada (Cristóbal de Cerecedo), Lupiana (Luis de Velasco), Yunquera (Juan de Cerecedo), Santiago de Guadalajara (Pedro de Andrade), Pioz (Bartolomé de Escudera), Renera (de Juan de Villoldo)⁹, y otros retablos encargados por particulares.

Ya hemos comentado que entre todos los pintores locales del siglo XVI sobresale Hernando Rincón de Figueroa¹⁰, quien ha sido tradicionalmente ignorado desde el siglo XVII en beneficio del 'mítico' Antonio del Rincón, por los tratadistas Juan de Butrón, Francisco Pacheco y Gutiérrez de los Ríos. Más adelante, fueron Palomino, Ceán Bermúdez¹¹ y la historiografía decimonónica, quienes contribuyeron a exaltar la personalidad de un Antonio del Rincón, que supuestamente había pintado el retablo de Robledo de Chavela, diversos retratos reales, que viajó a Roma y que llegó a

⁶ BORRÁS GUALÍS, G., *Teoría del Arte I*, Madrid, 1996, pp. 35-37.

⁷ CRUZ VALDOVINOS, "Miguel de Urrea, entallador de Alcalá de Henares y traductor de Vitruvio", *Anuario del Inst. de Estudios Madrileños*, 1980, pp. 67-72.

⁸ DÍAZ PADRÓN, M., "Un retablo del Maestro de Ventosilla en los depósitos del Museo del Prado", *Bol. del Mº del Prado*, n.º 13, 1984, pp. 57-63; "El Maestro de Ventosilla: nuevas obras", *Archivo Español de Arte*, n.º 224, 1983, pp. 355-376.

⁹ ÁVILA, A. y BUENDÍA, J. R., "La intervención de Juan de Villoldo en la provincia de Guadalajara: el retablo de Renera", *B.S.A.A.*, 1982, t. 48, pp. 233-241.

¹⁰ TORMO, E., "El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos y la colección de tablas de Doña Isabel la Católica.", *Bol. Soc. Castellana de Excursiones*, 1904. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos", *Las Ciencias*, Año I, n.º 1, 1934, pp. 136-144. ANDRÉS, G. DE, "Diez pinturas de Mateo Serrano en el retablo hispano-flamenco de la iglesia de Robledo de Chavela (Madrid)", *Goya*, 1997, n.º 258, pp. 374-6

¹¹ Todas las referencias están recogidas en: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1929.

ser Ayuda Real de Cámara y Cabellero de la Orden de Santiago; todo ello a través de una serie de noticias escasamente contrastadas y de tradiciones orales desconocidas. Por todo ello le acaban considerando el iniciador de nuestra pintura del Renacimiento.

Toda esta construcción acrítica comienza a tambalearse a principios de nuestro siglo con las aportaciones historiográficas de Tormo y de Sánchez Cantón, que ponen de relieve la mitificación de Antonio del Rincón, al mismo tiempo que va perfilándose la figura de Hernando Rincón de Figueroa a través de una serie de documentos publicados fragmentariamente por Martí Monsó, Serrano Sanz y Juan C. García¹². Nuestra aportación continuó en esta dirección, ya que solamente hemos encontrado documentación relativa a Hernando, no así de Antonio, del cual no existen más que citas literarias posteriores al siglo XVI. Por ello pensamos, que mientras no aparezcan datos constatables sobre la vida o la obra de Antonio del Rincón –lo que consideramos improbable–, hay que dudar de su mera existencia, como ya apuntó Sánchez Cantón¹³. Lo más lógico es que se produjera una temprana confusión patronímica entre ambos artistas, quizás ya en el perdido tratado de Hernando de Ávila, y se unieran datos tomados de Hernando como la vecindad en Guadalajara y la relación con la monarquía, exagerándose o inventándose otros muchos a lo largo de los siglos.

Hernando Rincón de Figueroa tuvo una vida bastante agitada, sobre todo en su juventud. Parece que nació en la localidad conquinense de Huete, lo que conocemos gracias a un documento que se redacta en 1516 con motivo de su visita a la villa como examinador de pintores¹⁴. Una policromadora llamada Mari Gutiérrez presenta una demanda ante el corregidor a causa de la negativa de Rincón a

examinarla como pintora, lo que constituye un ejemplo sobre la situación laboral de la mujer en el siglo XVI, más que sobre el talento personal de nuestro pintor. En 1491 se trasladó a Zaragoza para firmar un contrato de asociación con el prolífico pintor zaragozano Martín Bernat, aunque no debió residir en la ciudad del Ebro. Por esos mismos años se casó con Catalina Vázquez, hija del arquitecto áulico de los Mendoza, Lorenzo Vázquez de Segovia, creador del colegio de Santa Cruz de Valladolid, del convento de San Antonio de Mondéjar y del palacio de Cogolludo. En 1494 aparece ya en Toledo, quizá por mediación del cardenal Mendoza, pintando uno de los tramos del claustro de la catedral metropolitana junto a Pedro Berruguete. Ello hace suponer que dominara la técnica del fresco. También participará en la policromía del retablo mayor de la catedral junto a Juan de Borgoña, Francisco de Amberes y Frutos Flores (1499-1503).

Entre 1503 y 1513 atraviesa una fase caracterizada por su dedicación a la pintura de retablos de zonas rurales. El monopolio que estableció Juan de Borgoña en Toledo debió persuadirle de que era mejor establecerse en Guadalajara y en todos estos años ya no dejará de ser uno de sus vecinos. Trabajó en los retablos mayores de Santa María de Hita –localidad dependiente de los Mendoza– (1504-1505), de la iglesia parroquial de Albalade de Zorita (c.1506), de Santa María de Medinaceli (1503-1507) –seguramente encargado por o a través de los duques de Medinaceli–, y el del monasterio de San Blas de Villaviciosa, cerca de Brihuega (1509). Todos ellos han desaparecido.

Jamás abandonará su faceta de pintor religioso. Entre 1516 y 1519 realiza junto al entallador Cristóbal de Ayllón el retablo mayor de la iglesia de Fuentes de la Alcarria, que consiguió mantenerse hasta la guerra civil para ser destruido durante ella.

Sus contactos con la monarquía hispana de los Reyes Católicos, recientemente unificada datan de antes de 1514, ya que en esa fecha se le otorga el rango de pintor del Rey. Poco después recibe el nombramiento de examinador y veedor de pintores. Ambos cargos le permitirán en primer lugar estar al tanto de lo que se

¹² GARCÍA LÓPEZ, J. C., *Catálogo Monumental de la Provincia de Guadalajara*, Manuscrito en la Biblioteca de Investigadores de la Diputación de Guadalajara, 2 vols., 1906. SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la corona de Aragón durante el siglo XV", *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1914, t. 31, pp. 454-455. MARTÍ MONSÓ, J., "Retratos de Isabel la Católica", *Bol. Soc. Castellana de Excursiones*, 1904, pp. 505.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1934, pp. 136-144.

¹⁴ REPRESA, A., "Una policromadora desconocida del siglo XVI", *B.S.A.A.*, t. XII, 1945-46, pp. 161-2.

realiza en todo el ámbito español, y en segundo lugar entrar en contacto con la corte, donde pudo ver la colección de la Reina y poner de manifiesto su faceta de retratista, por la que ha pasado a la historia del arte español. En este punto se nos plantea la incógnita de cómo pudo llegar a conseguir una relación tan directa con la monarquía. Particularmente, pienso que no se puede entender esta faceta de Rincón sin tener en cuenta su relación con los Mendoza a través de su vecindad en Guadalajara y del parentesco con Lorenzo Vázquez de Segovia, quien por esos años trabajaba en unas obras reales de la ciudad de Granada.

Resulta curioso que las dos únicas obras conocidas de Hernando Rincón sean dos retratos de los que no tenemos documentación directa, pese a la gran cantidad de datos conocidos respecto a su obra religiosa. El primero de estos retratos es el de don Francisco Fernández de Córdoba (Fig. 1), gobernador del Arzobispado de Toledo y obispo de Oviedo y de Zamora, expuesto en el Museo del Prado. En la inscripción que le rodea se basa la atribución a nuestro pintor.

Su segundo y último retrato conservado es el de fray Francisco Ruiz¹⁵, hombre de confianza del cardenal Cisneros que llegó a obispo de Ciudad Rodrigo y de Ávila. También se tienen noticias antiguas de que pintó un retrato de Elio Antonio de Nebrija y que policromó el relieve que hizo Felipe Bigarny del cardenal Cisneros; es decir que representó a varios de los promotores y artífices de la Biblia Políglota de Alcalá de Henares¹⁶.

Por diversas razones cabe datar ambos retratos en torno a 1520, apreciándose en ellos la impronta del retrato flamenco del siglo XV con su captación naturalista de la fisonomía, dulcificado por un tratamiento de la luz de influjo italiano.

Sin más dilación, pasamos ya directamente al foco seguntino de pintura renacentista. Si-

güenza y su obispado se sitúan en una zona estratégica para las comunicaciones entre las dos mesetas y entre Castilla y Aragón. Es una región elevada, fría y bastante inhóspita —que abarca localidades como Atienza, Medinaceli, Molina de Aragón, Berlanga de Duero o Almazán—, por lo que su importancia en el siglo XVI sólo puede entenderse en virtud de una abundante actividad ganadera y comercial. Esta ciudad será sede obispal para prelados tan importantes como el cardenal Mendoza, don Fadrique de Portugal, el cardenal López de Carvajal, Fernando de Valdés, Pedro Pacheco o Diego de Espinosa¹⁷, durante su época de esplendor en el siglo XVI. En esta época de bonanza para la ciudad se creará, o tal vez ya existiera, un interesante grupo de pintores, más numeroso y de mayor categoría que el de la propia ciudad de Guadalajara. Durante la primera mitad del siglo XV, ya trabajó en la catedral el llamado Maestro de Sigüenza, quizá Juan de Sevilla¹⁸, dentro del estilo internacional castellano. Pero sin duda es en el siglo XVI cuando se multiplican el número de retablos y de pintores en toda la diócesis. En esta comunicación vamos a tratar de algunos de los más interesantes, entre ellos Juan Soreda¹⁹ y Diego de Madrid²⁰.

Como ya adelantamos en nuestra memoria de licenciatura, los nuevos datos permiten anticipar la cronología profesional de Juan Soreda desde 1520 en que fue situada por Ana Ávila, hasta 1506²¹, cuando se le cita en relación al retablo de la pequeña localidad de Sienes. Su muerte cabe datarla poco antes de 1537, cuando era ya vecino de El Burgo de

¹⁷ MINGUELLA Y ARNEO, *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, Madrid, tomo II, 1912.

¹⁸ GUDIOL RICART, J., "La pinura gótica". *Ars Hispania*, tomo IX, Madrid, 1955; "Juan de Sevilla-Juan de Peralta", *Goya*, n.º 5, 1955, pp. 260-261.

¹⁹ ÁVILA, A., "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra", *Goya*, 4º trimestre 1979, p. 136-145; "Juan Soreda y no Juan de Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *Archivo Español de Arte*, 1979, pp. 405-424.

²⁰ MARCO MARTÍNEZ, J. A., *El retablo barroco en la antiguo Obispado de Sigüenza*, Guadalajara, 1977, pp. 20-32. CÓZAR DEL AMO, J. M. y GARCÍA LÓPEZ, A., "El pintor seguntino Diego de Madrid. Noticias documentales sobre su obra artística en la segunda mitad del siglo XVI", *Anales Seguntinos*, 1993, pp. 101-109.

²¹ Arch. Diocesano de Sigüenza, *Libro de cuentas y aniversarios*, Sienes, 1506, fol. 8: "...se haga un gentil retablo... E la pintura se haga en Sigüenza por Soreda, pintor, o Rincón o Frutos pintores en Guadalajara...".

¹⁵ Conservado en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

¹⁶ Para todos estos datos ver: RAMOS GÓMEZ, F. J., *La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*, Guadalajara, Excma. Diputación de Guadalajara, (próxima publicación).

Osma²² (Soria). Entre ambas fechas realizó diversas obras de pintura y policromía, la mayoría de ellas en la catedral de Sigüenza. También hubo de trabajar en el monasterio de Santa María de Huerta, perteneciente al obispado de Sigüenza, en Soria y en El Burgo de Osma. Estos datos biográficos revelan la existencia de dos etapas en Soreda, una primera en Sigüenza, donde trabaja al menos hasta 1528, en que se documenta su último pago por el retablo de Santa Librada, y otra posterior en El Burgo de Osma, que se prolonga hasta su muerte en torno a 1537. Ante estas coordenadas cronológicas y biográficas se impone una revisión de las numerosas obras atribuidas a Juan Soreda y un nuevo planteamiento en relación a su papel en el desarrollo de la pintura castellana de la primera mitad del siglo XVI, ya que es un estricto contemporáneo de Juan de Borgoña, de Vicente Maçip, de Hernando Yáñez de la Almedina y de su compañero Hernando de los Llanos. Su influencia estilística y conceptual debió de ser mayor de lo que han supuesto algunos autores. Todo ello, unido a la carga mitológica y a la riqueza iconográfica de sus obras, estudiadas en profundidad por Diego Angulo y Ana Ávila, hacen de Soreda uno de los pintores más interesantes de la época en España.

Su estilo se inserta dentro del Pleno Renacimiento español, más por lo estilístico y conceptual que por su cronología, ya que convive con pintores protorrenacentistas como los seguidores de Juan de Borgoña, el Maestro de Becerril, Pedro de Aponte, etc. Es un pintor que se sale de lo habitual en el contexto pictórico hispano del primer tercio del siglo XVI, como les ocurre también a los Hernandos, a Vicente Maçip, a Machuca o a Alonso Berruguete. Su estilo se caracteriza por el sentido italianizante de sus figuras, de los fondos arquitectónicos y de sus escasos paisajes. En sus obras está presente la preocupación por la perspectiva y por la representación proporcionada del hombre en el espacio, aunque no siempre consigue una correcta adecuación. En lo que se refiere al canon de la figura humana, Soreda demuestra haber superado las

estilizaciones hispanoflamencas y el achaparramiento propio de los pintores castizos de su época. El interés por la luz y por el paisaje aparece en sus escenas, cuando las condiciones impuestas por la clientela lo permiten, plenos de modernidad y de carácter.

Su conocimiento de la pintura italiana de finales del siglo XV y principios del XVI, hacen pensar en un posible viaje a Italia. Algunos autores lo han apuntado como una posibilidad ante el elemento de duda que introduce el generalizado uso de grabados, y otros lo han negado con argumentos poco sólidos²³. No obstante hay algunos datos a favor de una estancia en Italia como ciertas influencias de la pintura toscana y norteitaliana (Rafael, Perugino, Signorelli, Leonardo, Filippino Lippi, el Bergognone o Cosme Tura); y la relación que mantiene con el cardenal Bernardino López de Carvajal, quien fue obispo de Sigüenza entre los años 1495 y 1511, durante los que siguió residiendo en Roma²⁴. Antes de 1506 y entre 1512 y 1517 hay dos vacíos documentales en los que pudo visitar la vecina península. Si negamos un viaje de aprendizaje por Italia, me parece forzoso vincular el estilo de Soreda con la etapa valenciana de los Hernandos, o de un modo más improbable con Pedro Machuca.

Juan Soreda es el autor documentado del Bancal de los Apóstoles²⁵, recientemente restaurado (Fig. 2), y del retablo de Santa Librada, ambos en la catedral de Sigüenza. El resto de su obra no se ha conservado o es atribuida.

De entre sus obras atribuidas hay que eliminar, en primer lugar todas aquéllas que se han datado más allá de 1537, fecha de su muerte. En segundo lugar deberíamos considerar con dudosas aquellas tablas que se atribuyen a par-

²² PADRÓN MÉRIDA, A., "Pintura del siglo XVI en 'El Contrapunto y su Morada'. Nuevas atribuciones y valoraciones", *Antiquaria*, 1994, nº 117, pp. 76-77.

²⁴ MINGUELLA Y ARNEDEO, *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, Madrid, tomo II, 1912, pp. 197.

²⁵ No pretendo dudar de la asignación a Soreda de este espléndido bancal, para mí su mejor obra, pero creo que el documento aportado por Ana Ávila al respecto no es lo suficientemente explícito como para estar seguros de que se refiera a esta obra: "Que dio a Juan Soreda y Verdugo pintores, por lo que pintaron y doraron en los apóstoles del trascoro y las ymágenes de Sant Gregorio y Sant Sebastián y por un frontal para la capilla de Sant Pedro Mártir, quatro mill e çiento e veynte e quatro mill maravedís". Arch. Catedral de Sigüenza, Libro de Fábrica, 1521, s.f.

²³ NAVARRO TALEGÓN, I., *Catálogo de la Exposición 'Pintura en Toro'*, Zamora, 1985, pp. 15.

tir de otras obras ya atribuidas por medios estilístico-formales²⁶. Personalmente opino que son obras asignables a Juan Soreda la Virgen con el Niño, atribuida por algunos a Yáñez de la Almedina²⁷, la Presentación y la Virgen de la silla de San Pedro de Soria, la Virgen con el Niño del Museo de Dijon y quizá las tres tablas del monasterio de Santa María de Huerta. El resto, merecen un estudio detallado para el cual no disponemos de espacio.

Estrechamente relacionado con Juan Soreda está el llamado Maestro de Olivares de Duero²⁸, figura controvertida de nuestra pintura en la franja central del siglo XVI, que ha visto engrosar y disminuir su producción, siempre en relación a la figura de Juan Soreda. Muchas de las obras que se atribuyen a la etapa 'miguelangelesca' de Soreda, podrían pertenecer a este maestro.

Por otro lado, en Sigüenza y en otros lugares existieron varios seguidores más o menos directos de Soreda²⁹. Pero el pintor que hereda además del estilo y la calidad, el liderazgo de la escuela seguntina durante el tercio central del siglo XVI, parece ser Diego de Madrid.

Diego de Madrid fue el pintor más prolífico de su época en Sigüenza. A juzgar por la documentación, debió poseer un amplio y bien organizado taller para hacer frente a encargos en numerosas localidades (Sigüenza, Auñón, Fuentelaencina, Imón, Atienza, Budia, Palazuelos y Caltójar)³⁰. Trabaja entre 1531 y 1571, año en el que ya es sustituido por

su hijo homónimo Diego de Madrid "el Joven". Estilísticamente nos encontramos ante un pintor que evoluciona hacia unos rasgos formales de carácter manierista: dramatismo en los rostros, cuerpos que giran sobre sí mismos, sensación de tensión, modelos humanos miguelangelescos, gusto por la línea sinuosa, constreñimiento espacial, etc. El colorido presenta unos tonos más terrosos y sombríos siguiendo esa tendencia hacia el dramatismo. Todo esto se puede apreciar en la escena de la Presentación en el templo, que realizó en el retablo de Fuentelaencina en 1557 (Fig. 3).

Por último quiero citar a otros pintores de los que conservamos obras documentadas en la actualidad. Juan de la Puente, discípulo y colaborador de Soreda y miembro de una amplia familia de pintores de origen aragonés³¹. Se traslada a Molina de Aragón, desde donde se dedicará a recibir encargos de este amplio señorío y arciprestazgo en los años treinta y cuarenta.

Pedro de Andrade es contemporáneo de Diego de Madrid, y sin duda su gran competidor, lo que no les impide contratar juntos algunas obras de segunda importancia. Su estilo es muy diferente al de Diego de Madrid, mucho más delicado, de figuras estilizadas, dinámicas e incluso afeminadas (Fig. 4). El canon que utiliza es muy alargado, al estilo de los escultores seguntinos más importante: Martín de Vandoma y Pierres de la Chapela. Parece desdeñar el miguelangelismo reinante en la pintura castellana de su época.

Juan de Illana es un maestro de segunda fila, pero muy interesante para ver como se popularizaban los modelos de los principales maestros locales. Como meros nombres todavía, podemos citar a Francisco de Pelegrina, Antonio de Contreras, Bernabé de Andrade, Francisco Verdugo, Juan y Luis de Usarte, Pedro de Villanueva o Andrés de Rojas, que forman el grueso de la escuela seguntina del siglo XVI.

²⁶ Este es el caso de la mayor parte de las que se atribuyen en PADRÓN MÉRIDA, A., "Una predela de Juan Soreda en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1993, pp. 355-359; "El retablo de Bolea y sus autores", *Goya*, 1994, pp. 22-31; "Pintura del siglo XVI en 'El Contrapunto y su Morada'. Nuevas atribuciones y valoraciones", *Antiquaria*, 1994, n.º 117, pp. 76-77.

²⁷ POST, R. C., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953, t. XI, pp. 262-5.

²⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero", *B.S.A.A.*, 1953-53, pp. 34-35. GUDIO RICART, J., "Un pintor manierista. Juan Pereda", *El Vasari*, 1963, pp. 21.

²⁹ Baste recordar el caso del pintor zamorano Luis del Castillo, que heredó los dibujos, estampas, medallas y yesos de Juan Soreda, lo que hace suponer que fuera su discípulo: NAVARRO TALEGÓN, I., 1985, pp. 16-20.

³⁰ PÉREZ VILLAMIL, M., *La catedral de Sigüenza, Madrid*, 1899, pp. 171, 281 y 470-471. CÓZAR, J. M. y GARCÍA, A., "El pintor seguntino Diego de Madrid. Noticias sobre su obra artística en la segunda mitad del Siglo XVI", *Anales Seguntinos*, n.º 9, 1993, pp. 101-109. MARCO MARTÍNEZ, J. A., "Nueva obra documentada de

Martín de Vandoma y Diego de Madrid", *Ábside*, n.º 24, (1995), pp. 13-16.17. CORTÉS CAMPOAMOR, S., "El retablo de Fuentelaencina y sus autores (1557): Documentos inéditos", *Wad-al-Hayara*, 1989, pp. 345-356.

³¹ CAMÓN AZNAR, J., *La pintura del Renacimiento*, Madrid, 1970, t. 24, pp. 293.



Fig. 1. Retrato de D. Francisco Fernández de Córdoba, Museo del Prado. C. 1520. Hernando Rincón de Figueroa.



Fig. 2. San Andrés, Catedral de Sigüenza. Juan Soreda.



Fig. 3. Presentación de Jesús en el Templo, retablo mayor de Fuentelaencina (Guadalajara). Diego de Madrid, 1557.



Fig. 4. Presentación de María en el Templo. Retablo de la Virgen (S. Juan del Mercado, Atienza, Guadalajara), 1554.
Pedro de Andrade.

Alfredo Sada (1949-1992): un proyecto escultórico por recuperar

JUAN CRUZ RESANO

Las ponencias que en este foro van a ser expuestas se incluyen en el apartado correspondiente a las tesis que están en curso. Por ello, aunque haya incluido una pequeña memoria del trabajo obtenido tras varios meses de investigación, explicaré de forma breve y concisa la metodología que he ido empleando, la bibliografía, el porqué de mi elección, etc. Entre dichas actividades considero oportuno establecer ciertas diferenciaciones o jerarquizaciones que agrupen y faciliten la comprensión de la labor llevada a cabo. También me gustaría recalcar la peculiaridad investigadora propia de las monografías, caracterizada por la profundización en la biografía del personaje a estudiar así como el seguimiento y catalogación de la obra del artista, el escultor Alfredo Sada en este caso. Obviamente, todo ello debe hacerse sin perder de vista el contexto que rodeó su época, tanto el más próximo y cercano a él (tratado en un apartado de su biografía), como el más general subdividido en diferentes campos: el histórico, en su vertiente socio-política, y el artístico, centrado especialmente en el devenir de la escultura en las últimas décadas.

Pero antes de proseguir, veo oportuno hacer un poco de memoria para exponer los motivos que me llevaron a la elección del escultor Alfredo Sada como protagonista de mi tesis. La primera noticia que tuve de su existencia fue, desafortunadamente, un pequeño apunte periodístico que se hacía eco de su fallecimiento. Esto ocurría a mediados de sep-

tiembre de 1992, momento en el que yo había realizado mi segundo curso de Bellas Artes y me encontraba disfrutando de las vacaciones en Andosilla, localidad navarra en la que está mi hogar paterno y visito cuando mis actividades en Bilbao me lo permiten. Insisto en este dato porque aunque a priori pueda parecer insignificante, en cierta medida ha sido determinante de cara a la investigación. El hecho de que Sada naciese y muriese en Falces, localidad también navarra y no muy distante de mi pueblo, hizo que recapacitase sobre el desconocimiento que tantas veces tenemos de lo más cercano. Imbuido en la facultad de Bellas Artes tanto por las últimas tendencias del momento como por el seguimiento de la Historia del Arte, decidí que no estaría de más seguir el trabajo de artistas del entorno vasco-navarro, especialmente el de aquellos que con una trayectoria considerable no siempre llegaban a trascender en los medios de difusión. Pero esa inquietud fue traducándose en un interés especial por Alfredo Sada, puesto que a medida que iba conociendo su obra más consideraba que debía ser descubierta.

Con el tiempo y una vez que ya me había decantado por mi especialización en Audiovisuales, pensé que sería interesante realizar un documental sobre Sada, pero también debo decir que la Escultura me atraía cada vez más, y más concretamente la de las últimas décadas, especialmente la de los 80. Todo ello contribuyó a que finalmente realizase los cursos de Doctorado en el Departamento de Escultura

de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde además de realizar un extenso número de créditos con el escultor Angel Bados, contacté con Angel Garraza Salanueva, profesor titular del Departamento de Escultura que desde los cursos de Doctorado es mi tutor y director de tesis. Por suerte, también he de señalar que estoy realizando mi tesis con la gran ayuda que supone la beca para formación de investigadores del Gobierno Vasco a través de su Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

Una vez realizada esta introducción, considero acertado abordar lo que constituye la reconstrucción del perfil humano de nuestro artista. Es absolutamente necesario acercarse a las personas que mejor y más íntimamente le conocieron, aunque no por ello haya que obviar a otras personas que tuvieron un contacto menos íntimo pero que a su vez pueden darnos un diferente punto de vista sobre la figura de Alfredo Sada. Por ejemplo, contamos con artistas como José Ramón Anda o el valenciano Miquel Navarro, por citar algunos, que sin llegar a mantener un estrecho vínculo con él al menos en determinados momentos compartieron taller, exposiciones, vivencias, etc. Pero ateniéndonos al grupo de personas que mejor le conocieron, hay que señalar especialmente a los hermanos mayores de Alfredo Sada, Jesús y Resurrección, ambos en la actualidad de edad avanzada pero con la ilusión de ver reconocido el enorme, y a la vez anónimo, esfuerzo realizado por el menor de los hermanos. Además, la fortuna parece ponerse de cara si tenemos en cuenta la gran aportación que nos ofrece el sobrino de Sada, Isidro, licenciado en Historia y gran amante del arte, al haber mantenido una fuerte ligazón con su tío, tanto por el vínculo familiar como por su interés hacia la escultura.

En este momento convendría hacer un especial hincapié para recalcar la trascendencia que tiene el poder contar con la colaboración del mencionado sobrino. Hecho clave por dos motivos fundamentales; primero por ser parte misma de la biografía de Sada, de su vida y de su quehacer creativo, y segundo, algo fundamental, por haber sido el auténtico velador de parte del legado de Sada así como de una importante fuente de datos y documentos referentes al devenir del escultor.

Como se desprenderá fácilmente de todo ello, las visitas a la localidad navarra de Falces (pueblo que vio nacer a Sada y en el que a su vez reposan los restos del artista), se convierten en parte obligada del trabajo investigador pues allí tienen el domicilio dichos familiares. Estos viajes se amplían también a la capital navarra, Pamplona, ya que Isidro, el mencionado sobrino, reside en dicha ciudad. De todas formas, este hecho no supone un gran inconveniente puesto que allí se concentran también parte de las huellas dejadas por Sada, tanto a nivel de obra como en el plano personal.

Tras este pequeño pero necesario apunte, podemos abrir el radio de investigación a otro grupo de personas que en diferente ámbito estuvieron cerca del escultor navarro. Precisamente serán navarros y también artistas las personas que nos ocupen en este apartado. Para no extenderme en presentaciones y protocolos expondré directamente los nombres de las personas que, en gran medida, más pueden aproximarnos a la idiosincrasia del desaparecido escultor: Juan José Aquerreeta y Pedro Salaberri.

Estos dos pintores, ligados generacional y geográficamente a Sada, ambos de sobra conocidos y con una trayectoria más que asentada, compartieron con Sada muchos momentos y vivencias que hoy quedan guardadas en sus memorias como pistas de capital importancia para llevar a buen término la labor investigadora aquí iniciada. Además del personal trato con Sada, hecho que también irá configurando su biografía, estos dos artistas han contribuido en mayor o menor medida a perpetuar la huella dejada por Alfredo Sada. No olvidemos que Salaberri comisarió la exposición del entonces ya fallecido Alfredo Sada, llevada a cabo en Pamplona el año 1994 en la sala "García Castañón", Caja Municipal de Pamplona, y que sin llegar a ser una antológica reunió una considerable muestra de la escultura sadiana además de servir como homenaje póstumo a nuestro artista. Por su parte, Aquerreeta apadrinó una asociación artística que se denominó "Alfredo Sada" y que casualmente este año ha celebrado su quinto aniversario realizando una exposición en la sala "Descalzos 72" del Ayuntamiento de Pamplona.

Además de ello, en más de una ocasión colaboraron conjuntamente en el campo artístico, bien confeccionando algún mural con Salaberrí o ayudando a Aquerreta en la fundición de algunas piezas. Pero este y otros puntos ya irán siendo estudiados y analizados en profundidad en el desarrollo de la tesis doctoral.

Una vez desglosado el núcleo ligado al conocimiento más cercano a la personalidad de Sada, podemos abarcar otro grupo de personas que también pueden aportarnos diferentes datos para ir definiendo la "geografía", como diría Borges, que Sada componía. Aquí me limitaré a citar algunos nombres que, aunque en diferente grado conocieron y contactaron con nuestro artista, deben componer una lista de personajes inseparable de su biografía: Isabel Baquedano, el desaparecido Mariano Royo, Emilio Navarro, Olivia Balda, los citados escultores J. R. Anda y M. Navarro, el fotógrafo Patxi Paris, etc., etc. Como se apreciará, este mosaico formado por galeristas, artistas, fotógrafos... ayuda a dibujar el escenario por el que Sada hubo de representar el papel que la vida le deparó.

Como ya señalaba anteriormente, los desplazamientos para contactar con esta serie de personas han sido necesarios, y aunque la mayor parte de ellas se han concentrado en Pamplona, el proceso de recopilación de datos lleva un ritmo propio que hace el trabajo de campo todavía deba ampliarse con periódicas visitas. También he mantenido contacto telefónico con Xabier Balda, hermano de la citada Olivia, residente en la vecina capital guipuzcoana, y con el escultor valenciano Miquel Navarro, por lo que estoy esperando a tener una cita personal con ambos artistas.

En un plano diferente, más relacionado con la catalogación de la obra, ha sido necesaria la visita a diferentes museos, salas y colecciones privadas, incluidos coleccionistas que prefieren permanecer en el anonimato. Por desgracia, no en todos los lugares he tenido la misma acogida o muestra de colaboración, ya sea por la lentitud de los procesos protocolarios y burocráticos o por el propio interés de permanecer al margen dicho estudio. Por ejemplo, la Fundación March, poseedora de varias piezas de Sada, no está proporcionando las facilidades que se presupo-

nían, aunque quizá sólo sea fruto del lento engranaje que conllevan estas operaciones. Por el lado contrario, encontramos un enorme apoyo en otras instituciones, como pudiera ser el Museo de Navarra, especialmente en la figura de su técnico superior, D. Francisco Javier Zubiaur Carreño. Precisamente gracias a la colaboración de esta institución se ha podido perfilar un poco más la catalogación de la obra de Sada, pues aparte de las dos piezas que el museo navarro poseía, recientemente ha adquirido una nueva escultura, concretamente "Palmera egipcia", de dimensiones mayores a las habituales y perteneciente a su última época.

Para realizar un análisis aproximativo a la obra de Sada se hace imprescindible una revisión historicista del arte, revisión que nos sitúa en el punto adecuado para definir tanto las fuentes que inspiraron la creatividad del escultor como para determinar su personal aportación al arte. Ha de tenerse en cuenta que nos referimos en términos de aproximación porque la catalogación todavía está en proceso, aunque ello no impide que tengamos suficientes datos como para trazar un croquis de su trayectoria. Al analizar sus primeros trabajos se observan ciertas influencias o aproximaciones a la obra de J. Oteiza y H. Moore, y de una forma más concreta se perciben las huellas de ciertos planteamientos escultóricos de Brancusi. También se encontrarán claras referencias a elementos arquitectónicos (capiteles, gárgolas y alféizares), o a antiguas culturas y civilizaciones (egipcios, iberos, etruscos...). Pero todo ello filtrado por el quehacer de Sada, por su personal estilo y peculiar concepción de la escultura. Además, no debe olvidarse que Sada tuvo su punto álgido en los 80, década a la que fue permeable e influyó a la hora de configurar su estilo, especialmente por el carácter ecléctico e irónico de la época, elementos que podrían encajar con postulados de la Transvanguardia italiana y/o de la Posmodernidad. Para recomponer este puzzle que nos ayude a tener una acertada lectura de Sada hay que profundizar en la relación entre su obra y el acontecer artístico del momento, pero sin perder de vista los referentes naturales a su escultura. Esto requiere un arduo proceso de documentación y verificación que a su

vez está supeditado al descubrimiento de la obra del artista navarro. Por ello, aunque el centro de la investigación es lograr una rigurosa catalogación, poco a poco va siguiéndose un análisis orientativo de la misma, como se comprobará en el breve apéndice bibliográfico de esta memoria.

Obviamente, también resulta imprescindible analizar los acontecimientos más importantes que sucedieron en los años en que Alfredo Sada estuvo entre nosotros, especialmente los acontecimientos que pudieron resultarle más próximos, independientemente de su índole. Sirvan como ejemplo los Encuentros de Pamplona de 1972, que además de tener una significación más que artística tuvieron lugar en la misma ciudad en la que Sada vivía. Pero este y otros temas han de ir desglosándose en una labor de más tiempo y con un requerimiento mayor del que hasta este momento se ha precisado.

A la hora de dar una reseña bibliográfica me gustaría especificar que resulta conveniente realizar ciertas divisiones que agrupen los textos estudiados según su índole o temática. Por ello, me gustaría aclarar que dentro de lo que consideraríamos una bibliografía general, extensible a cualquier estudio de la escultura con un mínimo de rigor, no será expuesta aquí dadas las características de esta ponencia, lo cual no quiere decir que no se esté trabajando sin apoyarse en textos imprescindibles de autores como Wittkower, Albrecht, Maderuelo, Krauss, Calvo Serraller, Marchán, etc., etc. Pero en un apartado de mayor aproximación al verdadero eje central de la investigación hay que indagar en una bibliografía específica sobre Sada, para lo cual se antoja imprescindible recuperar todo el material editado referente a él y a su obra. Así pues, en cuanto al material de documentación publicado en medios de gran difusión diferenciaría entre prensa, ya sea regional o estatal, (caso de Diario de Navarra, Deia, ABC...) y publicaciones especializadas, como "Lápiz", "RNA" (ya desaparecida), "El Punto de las Artes"...

Por último, daré un listado de los catálogos más relevantes que se han manejado a la hora de confeccionar una bibliografía específica de Alfredo Sada:

- Exposición individual en la Galería "Monet", Pamplona, 1985.
- Exposición individual en la Sala "García Castañón", Pamplona, 1986.
- Exposición colectiva "Propuesta 89", Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1989.
- Exposición individual en el Museo de La Rioja, Logroño, 1990.
- Exposición individual en la Galería "Emilio Navarro", Madrid, 1990.
- Catálogo "ARCO 1991".
- Exposición individual conmemorativa en la Sala "García Castañón", Pamplona, 1994.
- Exposición colectiva "75 Años de Pintura y Escultura en Navarra. 1921-1996", centro de cultura Castillo de Maya, Pamplona, 1997.

A continuación mostraré el índice temático que, aunque no tiene por que ser el definitivo, ayuda en gran medida a tener una visión más clara y precisa de cuales van a ser los puntos a seguir en la elaboración de la tesis.

ÍNDICE TEMÁTICO

- I. Trabajo de investigación (apéndice documental).
- II. Álbum fotográfico del artista.
- III. Catalogación de la obra.
- IV. Análisis de la figura y obra de Alfredo Sada.
 1. *Introducción.*
 - 1.1. Acotaciones: temática y temporal
 - 1.2. Objetivos
 - 1.3. Metodología
 - 1.4. Estado de la cuestión
 2. *Motivos personales para una elección.*
 - 2.1. Un hallazgo casual
 - 2.2. El compromiso con un proyecto
 3. *Cronología biográfica.*
 - 3.1. Primeros años: el entorno rural
 - 3.2. Pamplona: artes y oficios
 - 3.3. Primeras exposiciones
 - 3.4. Madrid, el reconocimiento definitivo
 - 3.5. 1992, el adiós de Sada

4. *El marco histórico*

- 4.1. Últimos años de Posguerra
- 4.2. Años de Aperturismo: los Encuentros de Pamplona del 72
- 4.3. De la Transición hacia los ochenta
- 4.4. Eclecticismo y conmemoraciones

5. *El artista y su obra.*

- 5.1. Las tres etapas de Sada
 - 5.1.1. Fase inicial
 - 5.1.2. La piedra
 - 5.1.3. El plomo
- 5.2. Aspectos iconográficos
 - 5.2.1. Formas simples y geométricas
 - 5.2.2. La arquitectura y la arqueología
- 5.3. Aspectos técnicos
- 5.4. Aspectos estilísticos

6. *Conclusiones.*

7. *Bibliografía.*

- 7.8. Bibliografía específica
- 7.9. Bibliografía general

En el siguiente apartado aparece un breve artículo que redacté con ocasión del quinto aniversario del fallecimiento de Alfredo Sada. Dicho texto amplía un poco más el conocimiento sobre su vida y trayectoria, además de complementar las directrices anteriormente expuestas.

A PROPÓSITO DE ALFREDO SADA (1949-1992) EN EL QUINTO ANIVERSARIO DE SU MUERTE

“¡Vivir, tener tanta ambición, sufrir, llorar, combatir... y al fin el olvido! Como si yo nunca hubiera existido”. Estas elocuentes palabras escritas en el diario de M. Bashkirsteff¹ nos llevan al sentimiento que tantas veces acompaña al artista, a ese artista que trabaja solo, en silencio, pero con la firmeza que da la propia convicción en uno mismo. Puede que luego venga el olvido, pero por suerte, también puede que toda esa labor realizada a lo largo de una vida despierte el interés en un futuro posterior. De ello depende, y mucho, que una vez hallada la veta se canalice correctamente su difusión.

Algo parecido sucede con la obra de Alfredo Sada, poseedor de una escultura de indudable calidad pero escondida en las ruinas de nuestra memoria colectiva. Por ello, los que hemos tenido la gran suerte de acceder al conocimiento de la misma, quedamos invadidos por el deseo de acercar a un público más general el valiosísimo legado dejado por este escultor tan nuestro y tan desconocido a la vez.

Creo que nos encontramos en el momento oportuno para iniciar un justo “redescubrimiento”, ahora que se cumple el quinto aniversario de la muerte del escultor falcesino. Un lustro con la inevitable duda de averiguar cuales habrían sido los derroteros seguidos por un artista que nos dejó en su mejor momento de madurez y definición. Pero acerquémonos a Sada y a su obra.

Alfredo Jaime Sada Laguardia nació un 22 de Diciembre de 1949 en Falces, Navarra, tercer y último vástago de José e Isabel. Anecdóticamente, el benjamín de la familia nació cuando sus hermanos, Jesús y Resurrección, ya eran unos adolescentes de 19 y 16 años respectivamente, dato éste que sin pretender una mayor trascendencia sí puede apuntar a una especial lectura de matices psicológicos en su estudio biográfico. Aquí, cabe reseñar la curiosidad de lo que, apuntado por algunos amigos como coquetería, supone el hecho de que Sada decidiese autoincluirse como nacido en el año 1950, como puede corroborarse con la lectura del curriculum vitae que aparece en sus catálogos. Las razones que le empujaron a ello parecen desembocar en el propósito de pertenecer a una nueva década que por escasos días le había situado en otra más gris, la de los cuarenta, tan marcada por la posguerra y por una generación que no era la suya. Y no parecía ir desencaminado, pues en la reciente historia del arte ya se marcan cotas y diferencias entre los nacidos en ambas décadas.

Para el historiador F. J. Zubiaur Carreño la escultura navarra cuenta con tres grupos o generaciones en el siglo XX, partiendo de los nacidos entre 1893 y 1910, seguidos por los del período comprendido entre los años 1922 y 1950, para terminar con la última hornada de los nacidos en los años 50 y 60².

¹ CARLOS CATALÁN, MARTÍN-CARO. Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. Pamplona, 1994, pág. 46.

² F. J. ZUBIAUR CARREÑO, “El arte en Navarra”, fascículo 39 “Escultores contemporáneos”. *Diario de Navarra*. Pamplona, 1994, pág. 611.

Desde mi punto de vista, el segundo grupo puede resultar excesivamente amplio e incluir a Ulibarrena (Peralta, 1924), con, por ejemplo, J. R. Anda (Bakaiku, 1949) puede entrañar algún que otro riesgo, pero considerando que toda revisión histórica encaminada a delimitar cronológicamente etapas o grupos nunca está exenta de un alto grado de contingencia, podemos servirnos de dicha referencia. Eso sí, podríamos considerar un subgrupo de artistas nacidos entre los últimos 40 y primeros 50 entre los que se hallarían nombres como Faustino Aizkorbe, el citado José Ramón Anda, Angel Garraza, Josetxo Santos, etc, etc. Aquí si podríamos situar con más acierto a Alfredo Sada, pero respetando la individualidad de cada uno y sin pretender crear nexos ó semejanzas entre dicho "grupo" de escultores, salvo su condición de navarros. Insisto en este punto porque el propio Sada siempre huyó de encasillamientos, de agrupamientos, haciendo gala de un espíritu individual frente a posibles colectivizaciones. Aún así, pese a que sea frecuente en nuestra época, nadie puede por ello sustraerse a su momento histórico, ni siquiera los grandes artistas con una obra que no se puede clasificar en los estilos históricos. Recuerdo aquí las palabras del historiador y sociólogo alemán Klaus Honnef: "*Ni siquiera aquellos artistas que en virtud de sus obras ya se han perfilado como solitarios y marginados trabajan en un entorno vacío y sin historia. Normalmente están más enraizados que otros en la tradición artística, sin que por ello su obra sea menos actual*"³.

Siguiendo el recorrido biográfico de Sada, podemos señalar que su infancia transcurrió en su pueblo natal, Falces, una localidad situada a 60 kms. al sudoeste de Pamplona. Además del entorno rural que se da en los pueblos de dicha zona, el contexto familiar es el típico de una familia dedicada a la actividad agrícola. Por lo demás, no parece que exista nada especialmente reseñable en su niñez. Posteriormente, cuando se analicen los múltiples aspectos que conlleva el estudio de la obra de Sada, podremos encontrar respuesta a la fascinación del escultor falcesino por las culturas mediterráneas en detrimento de la

gran tradición escultórica vasca, posiblemente debido entre otras causas, a una mayor vivencia de la Navarra meridional.

Inciendiando en sus primeras tomas de contacto con la actividad creativa, indagamos en sus primeros años en Falces.

PRIMER CONTACTO CON LOS MATERIALES

La vocación de Sada surge en la infancia, al igual que en tantos otros artistas a lo largo de la historia. Sin embargo la realidad del contexto familiar y social (propio de un entorno rural) pronto demostró que no estaba en el lugar más idóneo para cultivar su vocación, si por aquel entonces podía así denominarse su gusto por modelar el barro o la arcilla. En una entrevista concedida a J. J. Azpiroz, ya en las postrimerías de su ocaso, recordaba: "*En mi pueblo había una cueva en la que se formaba una arcilla amarilla, y a la que solíamos ir los niños del pueblo a hacer figuras, a jugar*". También añadiría que acudía con mayor frecuencia que los demás niños a modelar, y que incluso proseguía "*a escondidas*" en casa. De todo ello deducimos un interés especial por modelar superior al de sus compañeros ya en la niñez. También queda abierta la interpretación que pueda darse al posterior gusto de Sada por la arqueología, una vez que sus horas de entretenimiento transcurrieran entre las ruinas de lo que fueron otras culturas en su localidad, caso de las cuevas de origen árabe en las que jugaba. Anécdotas aparte, hay que reseñar su primer contacto con la arcilla natural de modo casual, que a la postre nos dará una de sus claves: su gusto y necesidad por regirse como autodidacta.

Ese afán por formarse y vivir el arte de una manera más próxima, le hará tomar la decisión de marchar a la capital navarra. Quizá sea un tanto aventurado pensar que el joven Sada ya era consecuente, de forma madura, de lo que aquello suponía; pero seguro que, subconscientemente, ese dejarse llevar por un deseo casi instintivo (propio de muchos y grandes artistas) encerraba una lectura mucho más profunda de lo que en principio pueda parecer: el ansia de libertad y de realizarse como individuo. Hecho que no siempre resulta fácil pero que se antoja vital. Escisión neces-

³ K. HONNEF, *Arte contemporáneo*. Taschen. Colonia, 1991, pág. 197.

ria para el desarrollo personal muy bien descrita por A. Gurrutxaga Abad: *"La pérdida de la comunidad tradicional, a pesar de ser vista con nostalgia, es la condición para la libertad y sólo la modernidad, pese a sus paradojas, asegura que el hombre la ejerza"*⁴.

Con apenas dieciséis años se traslada a Pamplona, donde por diferentes motivos acabará trabajando como chapista, lo cual, si no le aportó mucho artísticamente, le permitió ir curtiéndose y poder seguir en la capital navarra.

PAMPLONA: PUNTO DE PARTIDA

Una vez instalado en Pamplona, puede decirse que allí mismo inició su etapa de mayor sacrificio y entrega. Proveniente del entorno rural, tuvo que trabajar duro para, una vez realizada su jornada laboral, poder asistir a la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de la ciudad. Es a raíz del contacto con este centro donde Sada irá tomando un conocimiento más amplio y serio del arte. Por un lado, a nivel técnico (aunque su verdadera escuela fue su paso por diversos oficios) y por otro, a nivel teórico. De ello se da buena cuenta en sus primeras influencias oteizianas, no tanto por una declarada admiración como por el propio contexto socio cultural, que hacía extender los planteamientos del genio guipuzcoano en la órbita vasco-navarra (casi, casi como el artista de moda en el que muchos jóvenes artistas encontraban un punto esencial de referencia).

En esa primera etapa en Pamplona, donde ya asiste como puede a la Escuela de Artes y Oficios, irá aprendiendo a modelar la arcilla y a hacer vaciados con yeso. No se guardan apenas testimonios de esta época, pero como el propio Sada afirmaba al hablar de sus inicios, sólo se trataba de ejercicios, por lo que tampoco se ha perdido una parte determinante de su legado. Curiosamente, tras consultar el expediente académico de Sada, nos encontramos con la sorpresa de averiguar que en asignaturas como el Dibujo o la Pintura aparecen

las máximas calificaciones. Este hecho demuestra las buenas dotes del escultor para enfrentarse a la actividad artística bidimensionalmente, lo cual viene a ratificar que muchos escultores, a pesar de su especialización más matérica, no tienen por qué estar reñidos con el buen hacer sobre el lienzo o papel. Valga recordar los magníficos ejemplos que encontramos en la obra gráfica de escultores como Eduardo Chillida o el británico Henry Moore. De todos modos, y por desgracia, resulta casi imposible localizar los dibujos y pinturas de Sada, por lo que habremos de servirnos del testimonio de personas conocedoras de esta faceta de nuestro escultor y por el mencionado curriculum académico.

Antes de proseguir, me gustaría hacer un pequeño paréntesis para recalcar la importancia que tiene en este tipo de estudios el seguimiento biográfico del artista. Aún es más, incluso sería deseable la posibilidad de poder contar con documentos escritos por el propio Sada; pequeñas anotaciones, un diario, cartas, etc. Digo esto en voz alta, con la certeza de saber que dicho material encierra un valor más que literario, alcanzando en ocasiones incluso lo filosófico, como corrobora el catedrático de Filosofía José Luis Abellán afirmando que el género del memorialismo ha permitido *"conocer trayectorias y experiencias que trascienden la anécdota de una vida para convertirse en categorías"*⁵.

LA PIEDRA COMO BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PLÁSTICO

Pero sigamos el acontecer cronológico. Con el paso del tiempo Sada va adaptándose al ritmo de vida de la capital navarra con un sacrificado esfuerzo por compaginar el difícil arte de sobrevivir con la verdadera actividad creativa. Entre los diferentes trabajos que desarrolló, el oficio de chapista fue su primer empleo, como ya se ha señalado. Posteriormente conseguiría trabajar de cantero realizando monumentos funerarios, adentrándose también en una fundición que le reportaba, además de una ayuda económica, el conoci-

⁴ A. GURRUTXAGA ABAD, *La perplejidad sociológica*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco/EHU. Bilbao, 1996, pág. 43.

⁵ M.A.V., "Siempre hay una base de filosofía en la literatura". *El País*, La Cultura, Miércoles 6 de Agosto de 1997. Madrid, pág. 22.

miento técnico que ansiaba tener. Son éstos unos datos que vienen a recoger uno de los rasgos más característicos de Alfredo Sada: su afán por ir formándose. Este aspecto de la personalidad del escultor falcesino era tan inherente a su persona que uno de los artistas y amigos que mejor le conoció pronto quedó cautivado por ese espíritu tan inquieto. Me estoy refiriendo al pintor pamplonés Pedro Salaberri, el cual, en el catálogo de la exposición dedicada a Sada que el mismo comisarió (Sala García Castañón, del 10 de Febrero al 6 de Marzo de 1994), narra lo siguiente: *"Un aspecto de la personalidad de Alfredo (...) es lo profundamente que tenía arraigada su condición de escultor (...) todos los trabajos que emprendió tenían como finalidad última el ir nutriendolo de los conocimientos técnicos que le permitieran posteriormente aplicarlos en lo que sin duda constituyó su esfuerzo primordial, la escultura"*.

En esos primeros 80, una vez dejada atrás la fase de experimentación y aprendizaje, Sada va a dar sus primeras obras realmente ya válidas. Apartadas quedan las referencias figurativas (piezas como el "Acordeonista", "Ángel con arpa" –inspirado en los apóstoles oteizianos del friso de Aránzazu– o el mundo animal, "Toro", "Paloma", etc., etc.) En la piedra se irán plasmando unas ideas ya maduras que configurarán una escultura más personal, propia de una primera fase de mayor relevancia.

En puertas de los 80, de esa vibrante década para el arte, Sada irá preparando su primera prueba de fuego en público. Ello ocurrirá en 1981 con dos exposiciones colectivas, una en la Galería Nudo y otra dentro del marco de la Semana Cultural Vasca, celebrada en la Ciudadela de Pamplona. Será la primera mitad de los 80 la que conozca un prolífico período de creación de Alfredo Sada. Los anteriores ejercicios darán paso a obras más definidas, más concretas, que marcarán el camino por el que transcurrirá el discurso plástico del escultor. Aún así la segunda mitad de la década será la que conozca el más emblemático y personal estilo del artista falcesino. El plomo se incorporará como testimonio inconfundible y aparecerá ya definitivamente, pero no adelantemos acontecimientos.

En este primer período, Sada trabaja la piedra, a la cual irá impregnado de un estilo pro-

prio, dejando notar la mano del artista a través de las incisiones que mezclan la rugosidad con la superficie más pulida. Las formas anteriores, más figurativas, relacionadas en cierta medida con Oteiza o Henry Moore entre otros, se irán alejando de Alfredo Sada para pasar a otras en las que la ocupación del espacio va a primar sobre lo representado. Lo geométrico entra como referencia esencial en este período, quizá por las múltiples posibilidades combinatorias que ofrece (sin olvidar por ello la veta emocional y narrativa del escultor, que le impide quedarse en lo puramente formal). Sus esculturas de piedra son sensuales y amables, además de por su acabado, por su tamaño. Se trata de piezas que *"no pretenden imponerse, sino acompañar, y piden una tranquila complicidad"*, como dice P. Salaberri en un catálogo sobre el artista.

Durante este período trabaja también sobre motivos arquitectónicos, como son los capiteles, fustes y gárgolas, pero hay que entender que, por ejemplo, ni las gárgolas arrojan agua, ni los capiteles tienen por qué sustentar algo, fruto quizá de esa búsqueda de lo esencial en su estructura, en querer mostrar lo necesario. Tampoco ha de obviarse esa componente irónica propia de los sutiles juegos semánticos de la década. Klaus Honnef lo expresa así: *"Es esta ambigüedad irónica la que se extiende como una nota constante a lo largo del arte de la postvanguardia (...) Bajo la luz de la ironía se clarifica además la intrincada relación entre la vanguardia y la postvanguardia"*⁶.

Quizás no nos equivoquemos si en esos guños a la arquitectura Sada ya auguraba esa relación entre unas disciplinas que tan bien iban a armonizar en esa década. Ciertamente es que Sada evoca elementos de la arquitectura clásica dentro de sus peculiares características personales, pero si ampliamos nuestra visión al contexto artístico del momento, resulta cuando menos curioso comprobar como, (sin haber pasado todavía por el taller con Miquel Navarro), ya iba a tocar uno de los elementos clave del arte en nuestra época: la fascinación por la arquitectura. Dicha fascinación es corroborada en el relevante libro de Javier Maderuelo *El espacio raptado* como *"una pasión*

⁶ K. HONNEF, *Arte Contemporáneo. Op. cit.*, pág. 105.

moderna, una enfermedad del siglo que todos sufrimos como el espacio de un destino colectivo que no sabemos esquivar"⁷.

Una de las características del trabajo en piedra es que muchas de las obras carecen de título, y las que lo tienen vienen a evidenciar lo que son (siempre dentro del juego metafórico que encierra el arte). Aún así, como es lógico, siempre surgen excepciones, pero será en su posterior y más definitoria etapa del plomo cuando el título cobre mayor significación (como ocurrirá con su exitosa pieza *"Del incesante empuje de las olas"*).

De esta época hemos encontrado una referencia escrita en la crítica de Martín Cruz para el Diario de Navarra un 18 de Septiembre de 1986, de la que destacaremos estos fragmentos: *"La obra está trabajada con rigor y humildad y a lo que yo añadiría que silenciosamente y huyendo de la grandilocuencia (...) Sada va madurando un trabajo seriamente planteado, donde tanto la calidad de oficio como la inteligencia motriz tratan de armonizar con el propio lenguaje de los materiales utilizados y las enormes posibilidades estéticas que los mismos encierran (...) Piedra de Alicante, de Calatorao, de Capri, de Ontoria, de Novelda, mármol de Deva"*.

No hay que olvidar el empleo de otros materiales, como el poliéster o como el alabastro, fruto esto último de su trabajo como cantero. En los años en que la piedra era su material por excelencia, Sada irá investigando y buscando un estilo en el que sentirse a gusto, y es también una época en la que, entre los 30 y 35 años irá haciendo diversas exposiciones, principalmente colectivas (coincidiendo con el inicio de esa *esplendorosa* década de los 80 quizás no tan consistente como en un principio aparentaba). No olvidemos tampoco que a pesar de ser Alfredo Sada todavía un artista relativamente joven, le tocó convivir con una auténtica eclosión del arte joven, caracterizado por el rápido éxito de creadores que no llegaban a los treinta años y que ya se habían consagrado, caso de Jean-Michel Basquiat o Miquel Barceló. Pero sin apuntar tan alto, basta reseñar el gran empuje dado (por y para) los jóvenes, hecho refrendado en la proliferación

de exposiciones, ayudas, etc. encaminadas a lanzar el Arte Joven. Ello se convirtió más en un handicap que en una ventaja para Sada, pues por su edad quedaba un poco al margen de ese fenómeno que se traducía en ayudas y una mayor promoción, aunque siendo justos hay que reconocer, por otro lado, que vivió en un período de verdadero auge de la Escultura. Basta con revisar las crónicas de aquellos días no tan lejanos para encontrar textos y comentarios de este tipo: *"El inusitado auge que la escultura ha experimentado a mediados de la década de los 80 no sólo es un fenómeno que en España (...) haya adquirido un éxito sin precedentes, sino que su notable influencia se ha producido también en la escena internacional"*⁸.

Pero dejando este aspecto, señalemos que fue un período en el cual ya se puede considerar a Sada como un escultor serio y maduro, que a través de la piedra, de unos motivos y temas peculiares, llegará a un momento de máxima rotundidad; momento que se inicia con el plomo.

UN LENGUAJE DEFINITIVO: EL PLOMO

El plomo. Después de la piedra, el metal. Una evolución llena de ironía que nos lleva a una obra ya definida. Sada encuentra su lenguaje. La articulación del lenguaje, metafóricamente, se traslada al carácter maleable del plomo. Ese metal que, paradójicamente, se adapta sin romper, rodea más que atraviesa. Ahí está la anécdota de un material que luego también se oculta tras la máscara de su correspondiente patinado. Que sin mostrarse no deja de estar presente. Es obvio que Sada no deja de ser moderno aún adoptando como fuentes de inspiración lo mítico y la antigua estatuaria, entre otros elementos. Las formas de sus obras están dominadas por una simetría que ayuda a construir un lenguaje solemne, casi religioso, siendo luego cubiertas por una lámina de plomo logrando un *trompe l'oeil* que envejece formas nuevas, trasladando un tiempo clásico a una posmodernidad latente; intento poético de encerrar lejanas épocas entre cercanos paréntesis. Con ello podemos

⁷ JAVIER MADERUELO, *El espacio raptado*. Mondadori, Madrid, 1995, pág. 259.

⁸ *El arte del siglo XX*, Salvat Editores. Barcelona, 1990, pág. 506.

aceptar que Sada logra perfilar su propio lenguaje, alcanzando la difícil meta de particularizarse en el amplio universo artístico por encima de gustos y corrientes. El reconocido crítico Valeriano Bozal sabe describir perfectamente este concepto: *"El 'clasicismo' es propio de aquellos artistas que, en posesión de un lenguaje definido y personal —figura respecto de un horizonte— continúan desarrollándolo sin repetirlo, mostrando su virtualidad, su flexibilidad y su vigencia"*⁹.

Volviendo al orden cronológico que se está siguiendo, encontramos a un Alfredo Sada que poco a poco va consolidándose, tanto en el plano personal como en el plano artístico. Hay que reseñar también que aunque va siguiendo una línea temática y estética, consiguiendo una obra coherente, tampoco desecha investigar por su cuenta y abrirse a cualquier novedad o conocimiento inexplorado por él. Fruto de ello, de esa mente y esa imaginación incansable que casi subcientemente va elaborando y proyectando ideas, vendrá el plomo a incorporarse a la escultura "sadiana".

En su paso por la piedra (asociado a su profesión de cantero, lógicamente) el handicap del tamaño al que debía someterse, y el excesivo peso de la misma, le llevaron a intentar el trabajo con la madera como material. Y fue un capricho del azar el que le puso el plomo en las manos. Entre los múltiples encargos (nunca rehuyó siquiera el ayudar a un amigo en un remiendo casero), hubo de enfrentarse a la confección de un relieve, para lo que se sirvió del plomo. Pero inesperadamente, los clientes se echaron atrás, y como el propio Sada describe, esos metros cuadrados de plomo que le quedaban sueltos fueron el punto de partida para recubrir esas esculturas en madera que habían surgido ya como premonición de lo que sería un cambio decisivo. En un principio surgieron problemas con la manera de soldarlo, pero el chispazo ya había encendido en Sada la inspiración (que como casi siempre surge del trabajo continuo) y ello le llevará a configurar su auténtico y singular léxico.

Una vez más el azar se confunde con la genialidad, bien como pura casualidad, o bien como una forma de premiar ese esfuerzo ina-

gotable y sacrificado. El hecho ahí está, y lo que ahora importa es descifrar, y también disfrutar, el legado de Sada.

Ya he descrito anteriormente como el artista falcésino sabía trabajar el plomo de forma irrepetible, qué temas o alusiones solían mostrar sus obras, pero no me gustaría pasar por alto uno de los matices más propios de la escultura de Sada, que no es otro que la gran influencia del creador rumano Brancusi. Obviamente Sada supo dar a su obra un estilo personal, propio de su tiempo y sus circunstancias, pero del maestro rumano Sada tomó formas, temas y hasta parte de la filosofía o modo de entender la escultura. El mundo animal, los torsos, las columnas, etc., cobran especial importancia en ambos artistas (siempre guardando las distancias y poniendo a cada uno en su lugar). Más arriesgado resulta intentar asociar el aspecto humano de ambos, pero curiosamente los dos procedían de un entorno rural, se decantaron por la escultura y supieron elegir la sencillez a la ostentación. Ello nos lleva más bien a entrar en un plano de mayor contenido analítico, en ese gusto por la sencillez en las formas. El propio Brancusi expresó: *"La simplicidad no es un objetivo en el arte. No obstante, se llega a ella, a pesar de uno mismo, con el acercamiento al sentido real de las cosas"*¹⁰.

Como es lógico, un pormenorizado estudio de la escultura de Sada nos conduciría a un mayor número de referencias temáticas, pero tras hacer un pequeño apunte sobre el más significativo de los artistas influyentes en Sada y para no extendernos en demasía, analicemos a grandes rasgos las peculiaridades de la obra sadiana.

Uno de los valores que más brillan en su escultura es el de la **"singularidad"**, entendida esta como metáfora de la individualidad de la persona. La unicidad de la escultura es análoga a la singularidad del autor, de ese ser creador que da presencia física a la obra. Esta idea se plasma en Sada por la propia peculiaridad del material, por el tratamiento dado (no olvidemos que esa labor casi artesanal de Sada, sin intermediarios, se complementa a veces con una presentación propia de la industriali-

⁹ V. BOZAL, *Arte español del siglo XX*. Espasa. Madrid, 1991, pág. 453.

¹⁰ *El arte del siglo XX. Op. cit.*, pág. 87.

zación, por la perfección del acabado y la exquisita homogeneidad mostrada). Por supuesto, las formas que constituyen la obra también apoyan la singularidad. Esas formas que además de articular los rasgos estilísticos se van configurando dentro de unas temáticas definidas, reforzando aún más las cotas que marcan el hecho diferencial.

También es reseñable la **"simplificación"** que caracteriza las esculturas del artista navarro, como se nota en esa tendencia a esquematizar lo que nos presenta, una escultura limpia, cuidada, pulcra y grave. No obstante, más de un crítico encontró referencias al Minimalismo y no sin cierta razón. Es evidente esa tendencia reduccionista basada en estructuras primarias, aunque quizá el aspecto referente al tamaño, al formato, no encaja en ese posicionamiento que conlleva el empleo de unas más que considerables dimensiones. Siempre quedará el enigma de saber si con el tiempo, al lograr un mayor reconocimiento y contar con mayores recursos económicos, Sada hubiese incidido en un Minimalismo más rabioso y evidente. De todas formas, hay que enumerar los aspectos que componen los adjetivos innatos a la escultura de Sada:

- * economía de la forma
- * tendencia a la abstracción
- * simplicidad
- * claridad de factura
- * alto grado de acabado

Temáticamente, hay que recalcar el carácter universalista a la hora de encarar su tarea creativa. Sada trasciende el espacio para navegar en la historia del hombre y sus culturas dejando a un lado las fronteras más recientes.

Este espíritu fue claramente entendido en su momento, y para evidenciarlo transcribo las palabras de Román Jubera, comisario de la exposición de Sada en el Museo de La Rioja (Logroño, 1990): *"Y si últimamente parece condición obligada recobrar cada cual sus propias raíces dentro de decretadas fronteras regionales o autonómicas, éste las sobrevuela para declararse un apasionado del Arte Ibérico, Etrusco o de la Grecia Arcaica"*.

No parece que se trate de un querer olvidar las raíces, de deshacerse de la noción de pertenencia o del empleo de los gentilicios. Más bien se trata de algo más interior, quizás relacionado con la nostalgia de algo o la creación de una salvadora torre de marfil.

Concluamos el recorrido biográfico anotando que fue un 19 de Septiembre de 1992, en la misma localidad que le vio nacer, dónde Alfredo Sada nos daría su último adiós a la edad de 42 años. Sada nos dejó una huella que para algunos será difícil de olvidar. Ojalá que con el tiempo dicha huella no sólo se mantenga, sino que vaya haciéndose más presente entre todos nosotros, al menos entre los amantes de la escultura y del arte en general. Para finalizar, tomaré prestada una sentencia del crítico F. Calvo Serraller, quien dice: *"Quien logre 'mover el espacio' y 'llenar el tiempo', ese será auténticamente el radical artista moderno"*¹¹. Por esta vez dejemos de lado el debate sobre la tan manida modernidad para recalcar especialmente que, por suerte, Sada sí supo "llenar el tiempo", y no sólo el suyo, sino el de muchos de nosotros.

¹¹ F. CALVO SERRALLER, *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*. Fundación Lugar. Madrid, 1992, página 19.

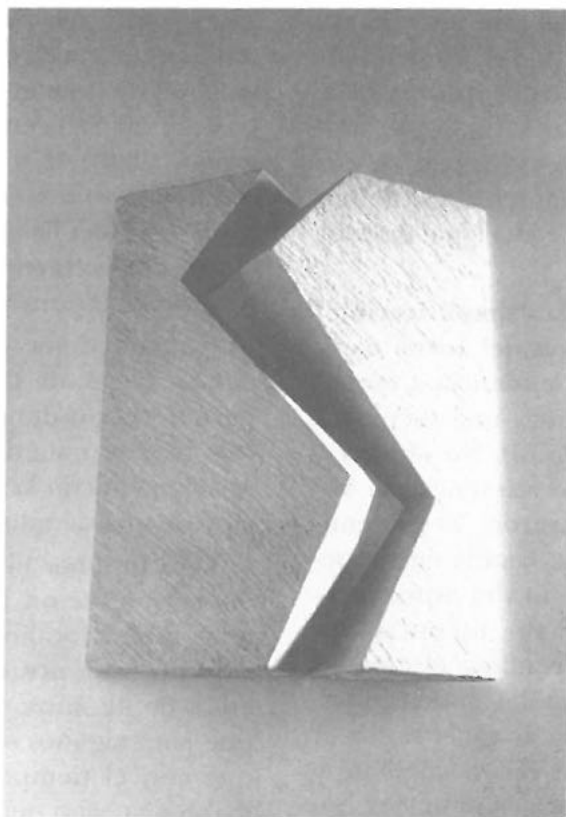


Fig. 1. *Reencuentro*, 1984. Piedra de Alicante.
60 x 40 x 30 cm. Colección privada.

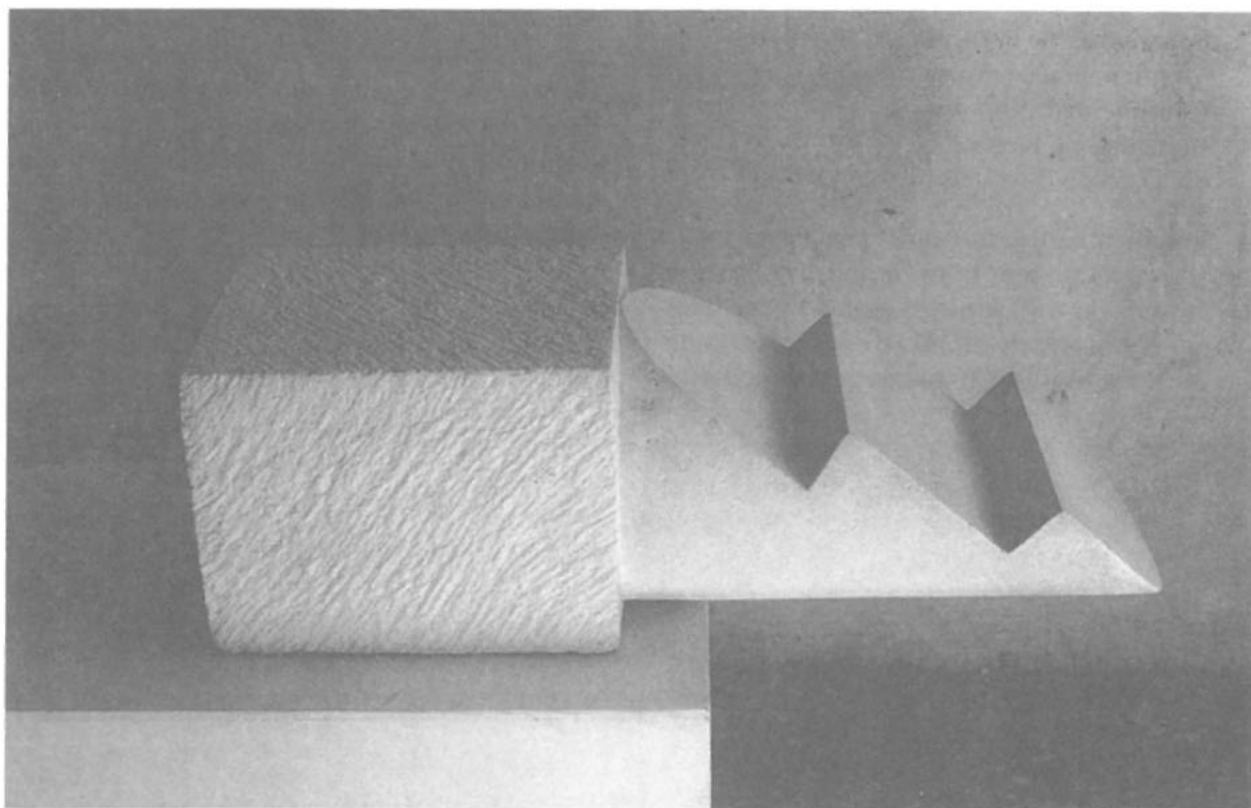


Fig. 2. *Gárgola*, 1984. Piedra de Ontoria. 25 x 80 x 25 cm. Propiedad de la familia. Falces (Navarra).

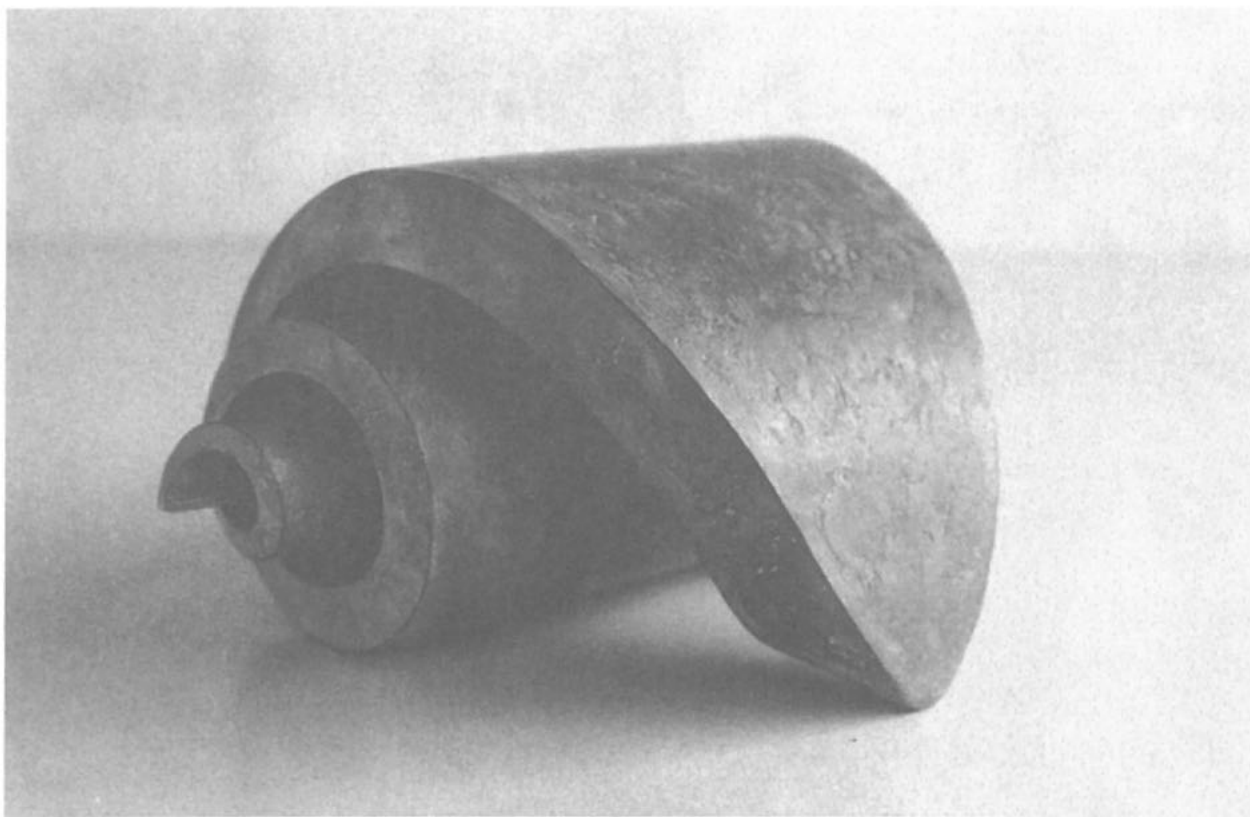


Fig. 3. *Cabeza de carnero*, 1988. Plomo sobre poliéster. 30 x 50 x 35 cm. Colección privada. Madrid.



Fig. 4. *Exvoto*, 1990. Plomo sobre yeso. 60 x 60 x 15 cm. Museo de Navarra. Pamplona.



Fig. 5. Sada en su estudio.

Arquitectura medieval en el espacio oriental de Asturias: siglos XI-XV

ISABEL RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ

El título de la tesis doctoral en la que estoy trabajando es *Arquitectura medieval en el espacio oriental de Asturias: siglos XI-XV*, investigación que llevo a cabo como becaria de Formación del Profesorado Universitario en el departamento de Hª del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo desde enero de 1997¹, bajo la dirección compartida de las doctoras Dña Juana M.ª Gil López, profesora titular de Hª del Arte Medieval de la Universidad de Oviedo y Dña Etelvina Fernández González, Catedrática de Hª del Arte Medieval de la Universidad de León.

– Cuestionario:²

1.- Coordinadas históricas.

2.- Arquitectura eclesiástica:

- a) El Románico rural.
- b) Las nuevas corrientes artísticas bajo-medievales: implantación del Gótico y sus conexiones interregionales.

3.- Arquitectura civil:

- a) Construcciones con función defensiva (fortificaciones y torres).
- b) Puentes.

c) Otras construcciones civiles.

4.- La arquitectura perdida: vestigios constructivos, referencias documentales y testimonios gráficos.

5.- Conclusiones.

– Metodología y fuentes:

La impostación metodológica de la tarea a realizar está determinada, básicamente, por las siguientes condiciones:

- a) La propia concepción de la obra arquitectónica.
- b) Las propuestas sugeridas por la bibliografía afín pertinente, la documentación histórica de todo tipo disponible y los mismos ejemplos arquitectónicos objeto de tratamiento.
- c) Los objetivos finales perseguidos.

Se parte de la concepción de la obra arquitectónica como expresión cultural de una concreta realidad social: en este caso la definida por las coordenadas geográficas del espacio oriental de Asturias, que englobaría, en una delimitación fluida, el territorio extendido entre los ríos Sella y Deva, como límite Este-Oeste, y la franja litoral y la Cordillera Cantábrica, como delimitación Norte-Sur, y las cronológicas, cuyos términos inicial y final se sitúan, dentro de la Edad Media, entre los siglos XI y XV, con eventuales referencias a las épocas anterior y posterior, y a las tierras comarcanas, periféricas de aquel espacio.

¹ Dicha beca predoctoral se concede para un período máximo de cuatro años, siempre y cuando los informes presentados anualmente sean satisfactorios y permitan así ir obteniendo las renovaciones anuales de la beca.

² Entiendo que todo índice propuesto para la realización de una labor investigadora a largo plazo, como lo es una tesis doctoral, tiene siempre un cierto carácter provisional, siendo susceptible de matizaciones, resultado de la marcha del trabajo.

En esta línea, y al margen de las pertinentes obras de referencia de carácter general (valga como ejemplo la reciente obra colectiva *Tecnología y sociedad: las grandes obras públicas en la Europa medieval*, Pamplona, 1996, con exhaustivo apéndice bibliográfico), en el punto de partida del planteamiento metodológico de nuestra tarea se sitúan las propuestas contenidas en una serie de estudios referidos al horizonte artístico del ámbito asturiano medieval. A destacar la innovadora monografía de E. Fernández González sobre el Románico en la zona de Villaviciosa (1983), a la que hay que sumar otras aportaciones recientes de V. de la Madrid, R. Alonso Álvarez, P. García Cuetos, J.^a M.^a Gil López, S. Álvarez Martínez, F. de Caso, J. L. Avello, etc.

De obligada consulta son también los estudios afines para ámbitos periféricos del asturiano: entre otros, los de I. Bango Torviso, J. Caamaño Martínez, R. Izquierdo Perrín o C. Manso Porto, para Galicia; W. Merino Rubio, M. C. Cosmen Alonso, M. Valdés Fernández o E. Fernández González, para León; y M. A. García Guinea, M. A. Aramburu Zabala o E. Campuzano Ruiz, para Cantabria y Palencia.

A partir de las propuestas precedentes, la labor de exploración documental de todo tipo de fuentes (antiguas y modernas, publicadas e inéditas) constituye otro aspecto fundamental de la investigación para la contextualización histórica de los ejemplos estudiados, acompañando a su análisis formal, y para el establecimiento de relaciones en un marco de referencias artísticas de ámbito suprarregional y, eventualmente, internacional³.

En esta línea, y además de la exploración sistemática de fondos de archivo regionales y nacionales (oficiales, eclesiásticos y particulares) se partirá del examen de las colecciones documentales publicadas: entre otras, las de M. J. Sanz Fuentes y J. I. Ruiz de la Peña Solar, por ejemplo, para la Catedral de Oviedo y monasterios de San Salvador de Celorio y San Pedro de Villanueva de Cangas de Onís, así como las disponibles para Liébana, Santillana, Sahagún, Catedral de León, etc.

La actividad investigadora se plantea en el marco general del interés creciente por el estudio, conservación y difusión del patrimonio documental e histórico-artístico asturiano y se orienta en la dirección marcada por sus objetivos finales: la formación del *Corpus* o inventario completo y documentado de las manifestaciones de la arquitectura medieval, eclesiástica y civil, de la comarca oriental de Asturias, bien definida en sus perfiles geográficos e histórico-culturales⁴. La descripción y estudio de las mismas se hará diacrónicamente, en el contexto histórico (social, económico, institucional, ideológico), en el marco geográfico en que tales manifestaciones se producen y en conexión con las corrientes artísticas foráneas en las que se implican.

– Plan general de trabajo:

a) Una primera etapa se dedicará a los estudios preparatorios de información bibliográfica y exploración documental, paralela al pertinente trabajo de campo. En dicha fase se procederá a una completa labor de búsqueda de documentos sobre los ejemplos arquitectónicos que serán objeto de estudio. Dicha labor se centrará, como he señalado antes, además de en las fuentes publicadas, en los fondos de la Catedral de Oviedo, Archivo Histórico Diocesano de Oviedo, Archivo Histórico Nacional, Real Academia de la Historia, Archivo General de Simancas y otros fondos regionales y nacionales.

Dicha labor se orienta, como quedó indicado en el apartado anterior, a la contextualización histórica del estudio proyectado, y es fundamental para la fijación de aspectos tales como la cronología de los ejemplos estudiados, tratamiento gráfico de los mismos, análisis de su evolución en el tiempo con las sucesivas modificaciones que ha sufrido su fábrica, así como la financiación y función de las obras.

Resumiendo, se trataría de reflejar el protagonismo histórico del *corpus* de las manifestaciones de la arquitectura medieval del espacio considerado, cuya formación constituye, como ya quedó indicado, el objetivo final de la investigación propuesta.

³ Se trataría de las relaciones históricas y artísticas de la arquitectura regional asturiana con la del arco atlántico europeo.

⁴ Sobre este tema vid. J. I. Ruiz de la Peña: *El Espacio Oriental de Asturias en la Edad Media*. Llanes, 1989.

b) En una fase posterior se desarrollaría la labor de elaboración de resultados de la investigación de base realizada en la primera etapa y conducente a la definitiva elaboración de la tesis doctoral.

– *Estado actual en el desarrollo de mi investigación:*

He dedicado el primer tramo de mi actividad investigadora a los siguientes ámbitos de trabajo:

a) Completar mi currículum académico con el preceptivo seguimiento de los créditos de los cursos de doctorado en la Universidad de Oviedo, encontrándome en estos momentos redactando el correspondiente trabajo de investigación sobre el tema, que lleva por título *Dos ejemplos de arquitectura religiosa en el oriente de Asturias: Santa Eulalia de Onís y San Acisclo de Pendueles*.

b) Estudios preparatorios de información bibliográfica, tanto de carácter general como para el concreto ámbito asturiano que centra mi investigación y para los espacios periféricos relacionados con aquel. Dicha labor se ha materializado en la formación de un primer *corpus* bibliográfico de carácter instrumental, ampliable en las sucesivas etapas del trabajo y confeccionada partir de los fondos de la biblioteca especializada del propio centro investigador (Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo) y de los precedentes de otras bibliotecas de ámbito regional o nacional. En este apartado de actividades ha sido especialmente fructífera al objeto de mi investigación el trabajo de información bibliográfica realizado en las bibliotecas especializadas de las universidades de Tours y Poitiers.

(C.E.S.C.M.), en las que he realizado una estancia corta durante los meses de Septiembre y Octubre de 1997, bajo la tutela de las catedráticas Marie Claude Gerbet y Mme. Camus⁵. Esta última me acogerá también en mi próxima estancia (Octubre-Noviembre de 1998).

c) Labor de exploración heurística conducente a la formación del *corpus* documental que ha de servir para la elaboración del obligado soporte histórico de los ejemplos arquitectónicos que serán objeto de estudio. En esta primera etapa dicha labor se ha centrado en el acarreo de fondos regionales, publicados e inéditos. En el Archivo de la Catedral de Oviedo he revisado todos los fondos medievales pertenecientes al ámbito y época de mi investigación. Por otra parte, de gran ayuda para la fijación de las etapas constructivas y reformas en la fábrica de las dos iglesias elegidas en mi trabajo de investigación, ha sido la consulta de los libros de fábrica de sendos edificios, conservados desde el siglo XVII, en el Archivo Histórico Provincial de Asturias –en el caso de Pendueles–, y en la parroquia de Onís –en el de Benia–.

d) En el momento actual he completado un primer tramo de trabajo de campo en los concejos del extremo suroriental de Asturias (Cangas de Onís, Onís, Cabrales y las Peñameλλeras), así como en parte del concejo de Llanes.

Fruto de estas primeras investigaciones ha sido la elaboración de un inventario-catálogo de los ejemplos de arquitectura civil y religiosa medieval en los concejos de Cabrales y las Peñameλλeras. Asimismo, como indiqué ante-

culos como “*Remarques sur les relations artistiques entre la France du Sud-Ouest et le Nord de L’Espagne à l’époque romane*”, París, 1959, etc; de M. Thérèse Camus: *Sculpture Romane du Poitou. Les grands chantiers du XI. siècle*, París, 1992; de Alain Erlande-Brandenburg y A. Bénédicte Mérel Branderburg: *Histoire de l’architecture française. Du Moyen Age à la Renaissance. IV s.-début XVI. s.*, París, 1995; de varios autores: *Dictionnaire des Eglises de France*, 1966; la colección sobre arquitectura románica publicada en la revista *Zodiaque*, de Marcel Aubert: *Cathédrales et Abbayes Romanes de France*, París, 1965; de Charles Oursel: *L’Art Roman de Bourgogne*, Dijon, 1928; de Alain Erlande-Brandenburg: *L’Art Gothique*, París, 1983; de André Mussat: *Le style gothique de l’ouest de la France (XII-XIII s.)*, París, 1963; de Anne Courtill: *Auvergne et Bourbonnais gothiques. I. Les débuts*, 1990; de Dieter Kimpel y Robert Suckale: *L’Architecture gothique en France: 1130-1270*, París, 1990; la reciente colección de arquitectura gótica publicada por la editorial Picard, o, por último, las publicaciones periódicas en revistas especializadas como *Les Cahiers de Civilisation Médiévale de Poitiers*, *Bulletin Monumental*, o *Congrès Archeologique de France*. Creo que es importante para todo investigador tener la oportunidad de acceder a los fondos bibliográficos extranjeros como complemento de su formación, no sólo a nivel de conocimientos sobre la materia estudiada y establecimiento de eventuales relaciones histórico-artísticas, sino también como medio de acceso a las nuevas metodologías de investigación que se están desarrollando en las universidades europeas.

⁵ Durante estos dos meses he podido conocer importantes obras de referencia sobre diferentes aspectos del arte Románico y Gótico francés, como son, entre otras, las de René Crozet: *L’Art Roman en France*, París, 1965, *L’Architecture Monastique*, París, 1966, *L’Art roman en Saintogne*, París, 1971, intrerentes artí-

riormente, estoy a punto de concluir la monografía sobre las iglesias góticas de San Acisclo de Pendueles y Santa Eulalia de Onís, objeto de mi trabajo de investigación.

En la elaboración de las monografías particulares de los ejemplos arquitectónicos y de acuerdo con las indicaciones de mi directora, he seguido la siguiente propuesta metodológica:

- 1) Localización del monumento.
- 2) Historia del mismo, extendiéndose en las actuaciones posteriores a la época medieval, utilizando –siempre que se hayan conservado– las ricas informaciones contenidas en los libros de fábrica.
- 3) Descripción formal del edificio.
- 4) Análisis comparativo de sus elementos estructurales y decorativos con monumentos de otros espacios comarcales, regionales y extrarregionales, tendiendo al establecimiento de la existencia de talleres comunes, vías de comunicación artística, tipologías y fijación de precisiones cronológicas. En este punto se toman como referente informaciones de estudios ya existentes y que reseñábamos anteriormente, así como el trabajo directo de campo en la vecina zona de Cantabria, que se extenderá en el futuro al N. de León y Palencia, y eventualmente a la arquitectura medieval del arco atlántico francés.
- 5) Conclusiones sobre el monumento con una valoración del mismo: situación en que se encuentra, posibles actuaciones y demás consideraciones pertinentes.
- 6) Bibliografía y fuentes.

* * *

Como final del balance conclusivo de las actividades de investigación que he realizado

en el curso de 1997 y primer cuatrimestre del presente año de 1998, y fruto del trabajo de campo y labor de prospección bibliográfica, me queda añadir algunas consideraciones referidas, dentro del ámbito temático de la tesis propuesta, a la **arquitectura eclesiástica**.

He podido observar la convergencia, en el espacio que limita la investigación, de **dos corrientes artísticas**:

– La primera proveniente de la zona central y costera de Asturias, en la que se articularía el bien conocido “Románico de Villaviciosa” que se hace presente en los ejemplos románicos de los concejos más occidentales de nuestro territorio.

– La segunda corriente, con centro de irradiación en el norte de León y Palencia, penetraría a través de Cantabria en los concejos orientales de la comarca, revelándose en elementos estructurales y ornamentales de varias iglesias góticas, confirmándose así la hipótesis formulada recientemente en este sentido por la doctora R. Alonso Álvarez.

Una tercera teoría, pendiente de verificación a expensas de la continuidad de investigaciones en la zona atlántica francesa, permitiría en su caso establecer posibles influencias de esa procedencia, llegadas por vía marítima, al igual que se observa en otras manifestaciones artísticas de Asturias y regiones vecinas de la periferia cantábrica.

Creo, en definitiva, que la continuidad en la línea de trabajo que estoy siguiendo y de acuerdo con lo apuntado al principio de estas notas, puede aportar informaciones y brindar interpretaciones de positivo interés y novedad para un más completo y mejor conocimiento de las manifestaciones de nuestra arquitectura medieval en el espacio oriental de Asturias.



Fig. 1. Iglesia de Sta. Eulalia de Abamia (Cangas de Onís).
Portada meridional.



Fig. 2. Iglesia de Sta. M.ª de Llas (Cabrales). Ventana
de tracería gótica en la cabecera.

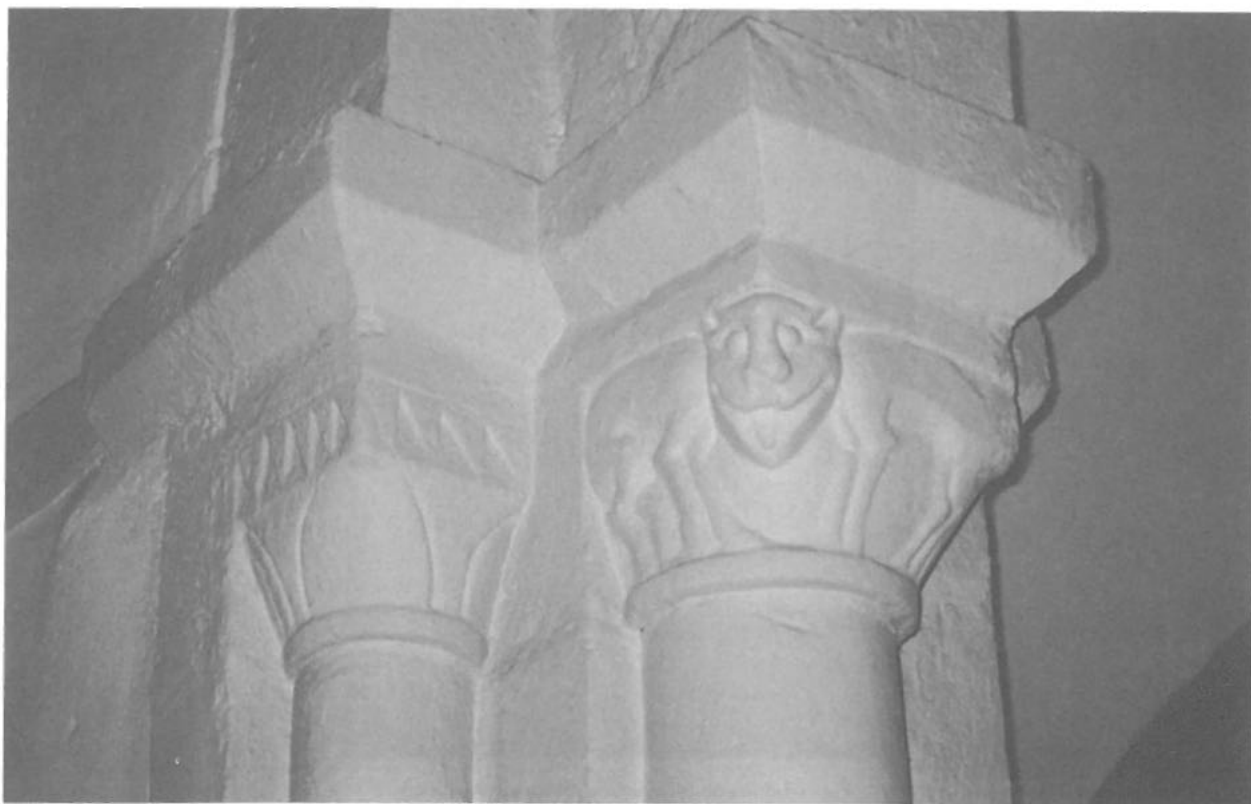


Fig. 3. Iglesia de San Miguel de Hontoria (Llanes). Capiteles de arco toral.

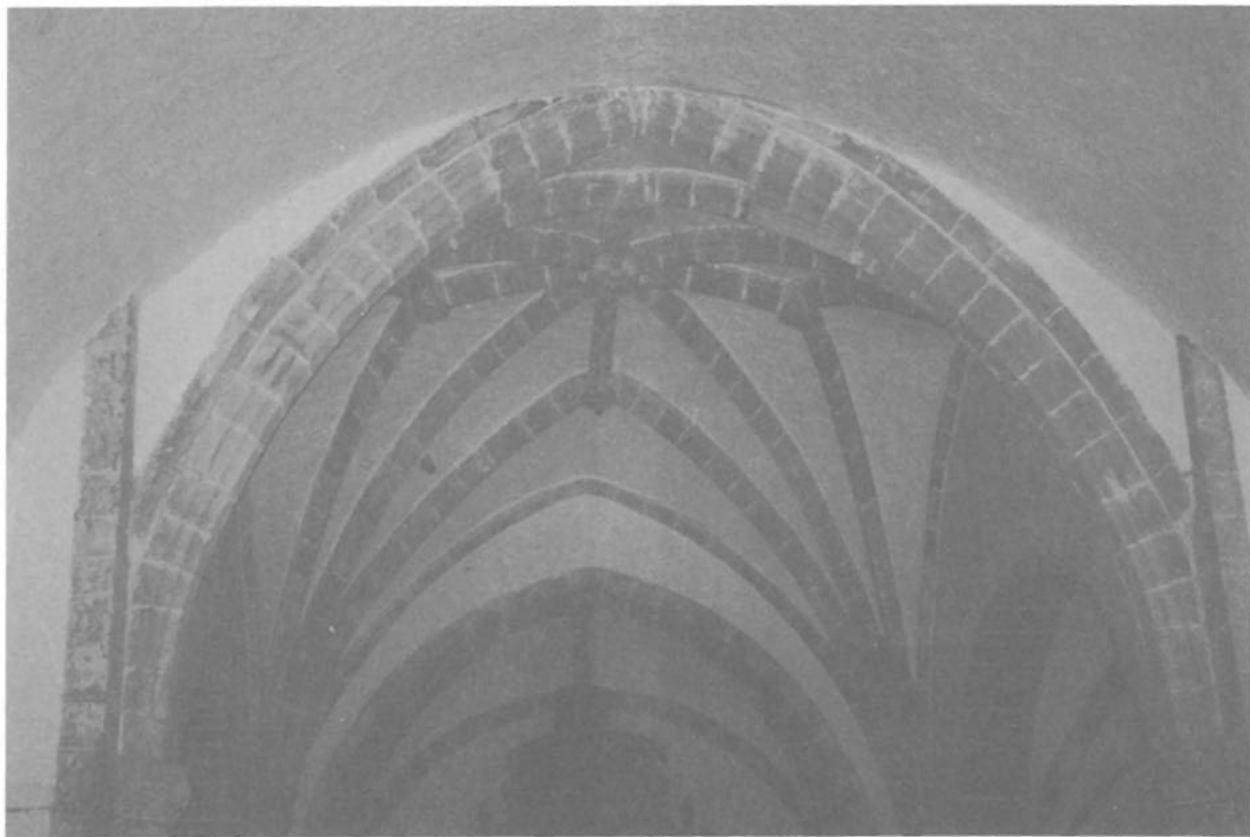


Fig. 4. Iglesia de Santa Eulalia de Onís. Bóveda tardogótica y arco triunfal de primitiva cabecera (actual crucero).



Fig. 5. Iglesia de San Vicente Mártir de Barniedo (Tierra de la Reina, León). Ventana de tracería gótica en la cabecera.

Difusión de los fondos en los museos de Asturias: el Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón

CARMEN MERCEDES SANZ DÍAZ

Es por todos sabido que una de las principales funciones del Museo, es la comunicativa y la educativa¹, por ser el lugar donde se conservan objetos, que por diversas razones, son valorados en tanto transmisores de una serie de datos o informaciones, que nos permiten aproximarnos al conocimiento de un determinado período cronológico de la historia del hombre.

Los Museos son, cada vez más, conscientes de la necesidad de comunicación con la sociedad en la que viven, porque es ella la que le procura los medios para su supervivencia: por un lado, es su propia razón de ser en tanto que han sido creados a su servicio y por otro, como fuente de financiación, vinculado al fenómeno de las Asociaciones de Amigos de los Museos y otras.

Esa es precisamente la finalidad que los Departamentos Pedagógicos de los Museos se han venido planteando desde sus orígenes, objetivo que además se ha venido transformando paralelamente a la sociedad, que es quien demanda los servicios culturales y educativos. A partir de 1980, cuando tuvo lugar la primera reunión de los responsables españoles de estos departamentos, en Barcelona, se han venido celebrando encuentros perió-

dicos, que han pasado a conocerse como Jornadas de los Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC), nombre con el que se acordó denominar a los departamentos pedagógicos de los Museos, a partir de las IV Jornadas, de acuerdo con los criterios del ICOM².

La concepción que la sociedad ha tenido y tiene del Museo ha ido cambiando paulatinamente, pasando a ser un instrumento más de la política educativa. Los propios centros educativos han considerado que la visita al Museo es una actividad a incluir en su proyecto curricular, porque estimula y desarrolla muchas de las capacidades de los niños y jóvenes.

Con el desarrollo de diferentes actividades y talleres pedagógicos, el Museo ha intentado superar aquella vieja imagen, como un lugar cerrado, poco aperturista, reservado a los estudiosos e intelectuales, transformándose en un lugar próximo y familiar a los niños, que de ser público infantil (público adulto potencial) pasará a ser público real del mañana —ambos términos han sido utilizados por Henri

¹ Véase definición del Museo, en los Estatutos del ICOM (Título 2º, Artículo 3º). Una definición muy similar a la emitida por el ICOM es la que se recoge en la Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español en su artículo 59.3.

² A modo de introducción a este asunto, puede consultarse: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología, Biblioteconomía y Documentación, Ciencias de la Información*, ed. Síntesis, Madrid, 1994 (pp. 263-ss.), así como las *Actas de las Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC)*, publicadas por el Ministerio de Cultura, y las publicaciones de Ángela GARCÍA BLANCO, *Didáctica del Museo*, Ed. de la Torre, Madrid, 1988 y de PASTOR HOMS, M.ª Inmaculada, *El museo y la educación en la comunidad*, ed. CEAC, Barcelona, 1992.

Rivière³—, siempre y cuando el Museo, una vez haya marcado sus objetivos, sepa elegir los medios para transmitir el mensaje que pretenda difundir y tenga éxito. De este modo, el Museo se procurará un futuro alentador.

En una región aislada, como es Asturias, no todos los museos o centros culturales han contado desde su fundación con un Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC), y algunos, todavía en la actualidad, carecen en su organigrama del mismo. En función del desarrollo de los DEAC podríamos establecer una clasificación o tipología de los mismos en tres grandes grupos:

1) sería el formado por los que no tienen un servicio pedagógico permanente, y organizan actividades eventuales, que bien pueden coincidir con una exposición concreta o se acogen, poco a poco, a programas de visitas promovidos por la propia Consejería de Cultura del Principado de Asturias o por otros organismos de los que dependen (Museo de la Iglesia; salas de exposiciones de algunas entidades bancarias, etc.)

2) un segundo grupo, los que tienen servicios pedagógicos, pero no un departamento preciso para esos menesteres; tal es el caso de los museos de titularidad municipal gijoneses (Museo Casa Natal de Jovellanos, Museo Nicánor Piñole, de las Termas romanas del Campo Valdés y del Parque Arqueológico de la Campa de Torres, entre otros), porque han pasado a depender, en cuanto a servicios pedagógicos y de divulgación de sus colecciones, de otros organismos de mayor proyección y escala, como es la Fundación Municipal de Cultura y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón, que a través de un Departamento de programas educativos gestiona estos servicios culturales, destinados al público infantil y juvenil, principalmente, y al público adulto, en menor medida;

3) finalmente, aquellos Museos que poseen un Departamento de Educación y Acción Cultural, sea o no desde el momento de su funda-

ción y tenga o no ese nombre: Museo de Bellas Artes de Asturias (DEAC); Centro de Escultura, Museo Antón de Candás (DEAC); y Fundación Museo Evaristo Valle (Laboratorio de las Artes y de la Naturaleza).

EL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL DEL CENTRO DE ESCULTURA, MUSEO ANTÓN DE CANDÁS

El argumento central de esta ponencia es un compendio de los datos aportados por el trabajo de campo, que ha sido planteado como el punto de partida para el desarrollo del tema de investigación que configurará mi Tesis doctoral, dirigida por la catedrática doña Julia Barroso Villar e inscrita en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, realizado en el Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) del Museo Antón de Candás, ya que en el momento actual disfruto de una beca, gracias al Convenio de Cooperación Educativa establecido entre la Universidad de Oviedo y dicho Museo, por un período inicial de seis meses (julio-diciembre 1997), que me ha sido prorrogada hasta el mes de mayo de este año. En dicho centro he desempeñado funciones propias del Archivo (actualización e informatización del inventario) y del Departamento de Educación y Acción Cultural.

El Centro de Escultura, Museo Antón de Candás fue inaugurado el 13 de julio de 1989. Se trata de un museo monográfico, pero no en el sentido estricto de la palabra, ya que acoge la obra del escultor candasín, Antonio Rodríguez García, Antón, y exposiciones de carácter temporal, que dan oportunidad al público de contemplar la producción artística contemporánea.

La sede del Museo es una antigua casona asturiana del siglo XVIII, que perteneció a la familia Estrada-Nora, edificio que debió de someterse a una serie de obras de transformación para adecuarse a su nueva función como museo. La estructura interna, al tener tres alturas, facilita la solución museográfica elegida para mostrar las obras de las diferentes exposiciones: en la inferior y en la superior, se da cabida a las muestras temporales, mientras que la intermedia se dedica permanentemente al

³ Henri Rivière en su obra *Le Musée, instrument d'éducation et de culture*, Cours de Museologie Contemporaine, París, 1974, distingue entre público real y potencial, y dentro del primero, entre público global (que visita el Museo por iniciativa propia) y el público especializado (en el que se establecen diferencias por causas naturales, culturales o condicionamientos físicos o psíquicos —handicaps—).

escultor Antón. El Centro de Escultura de Candás cuenta también con un estupendo parque escultórico, donde además de visitar un bello entorno, se puede realizar un recorrido por diferentes tendencias de la escultura contemporánea, dándose a conocer las obras de los becarios de Escultura del Museo⁴.

La idea de crear este Museo surgió con la de honrar la memoria de uno de los vecinos más ilustres de Carreño, Antonio Rodríguez García, Antón, cuya trayectoria vital se desarrolló entre su villa natal Candás (1911) y Madrid, donde realizó estudios de Bellas Artes, falleciendo a la temprana edad de veintiséis años en Asturias. De esta manera, su producción artística quedaba truncada en el momento en que empezaba a consolidarse como una de las promesas de la escultura española de los años treinta⁵.

Se gestiona a través de un Patronato Municipal⁶ y se gobierna por medio de una Junta Rectora, que se integra por los siguientes miembros: el Alcalde, como Presidente del Centro y de la Junta, o concejal en quien delegue tales atribuciones; nueve vocales designados por el Pleno de la Corporación, a propuesta de las organizaciones políticas representadas en el mismo, sin que deban ser concejales; tres representantes de la comunidad Escolar, propuestos por el Consejo Escolar de cada centro; un número indeterminado de personas, que en virtud de su relevancia cultural y por su conexión con los fines del Centro, sean propuestos por el Pleno de la Corporación, previo informe de la Comisión de Educación y Cultura; dos representantes de la familia del escultor Antón; el Secretario y Tesorero-Administrador, que asiste a las reuniones con voz pero sin voto; y el Director del Centro.

Las funciones son muy variadas, desde la aprobación de los presupuestos, autorizar los actos y contratos en el ámbito de su actuación y en la organización y funcionamiento de las instalaciones, aprobar la memoria de actividades programadas para cada año, etc.

Su financiación depende de las aportaciones económicas del Ayuntamiento (con un aporte del presupuesto Municipal, que supone un 0,012% del total), de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias⁷ y de otras entidades, como empresas privadas.

En su organigrama existen tres departamentos: el administrativo, el de archivo y conservación y el pedagógico, que nació ya bajo la denominación de Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC).

Desde su creación, el Museo Antón ha contado entre sus servicios con el último de éstos. En la actualidad, los/las becarios/as de la Universidad de Oviedo —uno proviene del Departamento de Historia del Arte y Musicología, y dos de la Facultad de Pedagogía—.

El DEAC tiene entre sus objetivos principales la potenciación y desarrollo de una serie de actividades relacionadas con el mundo artístico general, invitando a la participación en las mismas a la sociedad, no sólo del concejo de Carreño, sino de toda la región, y por extensión a todos los que se acerquen al centro, y fomentar el crecimiento de su nivel cultural. Es el departamento que, además de las funciones estrictamente pedagógicas y de relaciones públicas, se encarga de la difusión y atención a los medios de comunicación.

Con motivo de cada exposición celebrada en el museo, el DEAC se pone en contacto con todos ellos (prensa escrita, radio y televisión), a quienes se les envía una circular, con toda la documentación referente a la muestra, respondiendo así al momento actual, caracterizado por la estrecha vinculación entre la sociedad contemporánea y los *mass media*.

⁴ Anualmente el Centro de Escultura de Antón, Museo Antón, y como recuerdo de la relación de mecenazgo entre Antón y el industrial candasín Alfonso Albo, convoca una beca de Creación Escultórica, abierta a artistas noveles, que deben presentar un proyecto a valorar por una comisión, y con una dotación económica, variable en función de los presupuestos anuales del Museo. El Museo ofrece además la oportunidad de exponer en sus dependencias y la edición de un catálogo.

⁵ Si se desea conocer otros datos de la biografía y obra de Antón, puede consultarse el catálogo del Museo: VILLAMERIEL FERNÁNDEZ, Dolores, *Antón, 1911-1937, Esculturas*, Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, 1989.

⁶ Artículo 5º, capítulo IIº, *Estatutos del Patronato Museo Escultor Antón* (B.O.P.A. 30-V-97, pp. 5095-5098).

⁷ En una resolución de fecha del 7 de noviembre de 1990, la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, le otorga la calificación como Museo, tras la firma de un convenio de colaboración permanente para el sostenimiento del citado museo, para lo cual la concesión de la calificación es cualidad *sine qua non*. (B.O.P.A., 21 noviembre 1990).

Las actividades y talleres desarrollados por el DEAC han sido y son muy variados, y van más allá de la tradicional visita al Museo. Principalmente están destinados al público infantil y juvenil, por la necesidad de familiarizar a este sector del público para que vean en el Museo un referente de su formación personal y cultural, y captar su atención, de manera que, en el futuro, pasen a formar parte del público real del Museo, sin necesidad de que su nivel educativo u otros factores puedan incidir en la periodicidad de sus visitas al mismo, pero no por ello, se descuidan otros sectores del público, como los adultos o los discapacitados.

El sistema seguido por los responsables del DEAC ha sido el de enviar una carta a todos los centros educativos públicos de nuestra región, informándoles de las diferentes actividades y talleres organizados en función del calendario de exposiciones temporales. Este calendario ha sido previamente aprobado por la Junta Rectora del Museo⁸.

A continuación, deben ser los centros quienes, en el caso de querer participar, reserven un día, por vía telefónica. Una vez confirmada la asistencia, el DEAC envía documentación sobre el Museo: catálogo de la obra de Antón, biografía del artista (adaptada al público infantil) y el catálogo de la exposición temporal que coincida con la visita del grupo.

Así, se procura que la visita comience ya en el propio centro educativo, con la introducción de los escolares a la vida y obra de Antón, el conocimiento de las características del Museo, la preparación de las actividades, etc. de modo que, a su llegada al mismo, una serie de aspectos sean totalmente familiares para el grupo.

El Museo Antón cuenta con un horario de invierno y otro de verano, siendo el día de descanso el lunes. Durante el invierno, de martes a viernes, sólo abre al público por las tardes, reservando las mañanas de los días laborales para las visitas de grupos de estudiantes, con lo que la atención y dedicación de los responsables del DEAC es absoluta y se facilita el desarrollo de la visita, sin molestar al resto del público. Los fines de semana, como durante el verano, abre ma-

ñana y tarde. El umbral de apertura, en invierno, sólo es de dos horas, de acuerdo con un estudio sobre la afluencia del público hecho por la dirección. En verano, y debido al papel turístico de Candás, el horario es más amplio.

En marzo de 1997, se llevó a cabo una experiencia piloto, durante un sábado, para no coincidir con otros grupos, con niños deficientes visuales, en colaboración con la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE)⁹, en la que además de visitar el parque escultórico de San Antonio, se les introdujo en el tema del grabado, conocieron la obra de una artista -María Álvarez-, que en aquel momento exponía en el Museo, y al mundo creativo de Antón, a través del sentido del tacto. Ante el éxito de dicha experiencia, un grupo de adultos de la misma organización realizaron otra visita de similares características. La preparación de la visita se hizo teniendo en cuenta a qué tipo de público estaba destinada, qué tipo de conductas se adoptarían, etc., lo cual no dejó de resultar un gran esfuerzo para los responsables del DEAC (Fig. 1).

El DEAC del Museo Antón no cuenta aún con material pedagógico permanente¹⁰, adaptado a los diferentes tipos de público, pero en el momento actual está siendo elaborado por las Becarias de la Universidad de Oviedo. Se pretende, sobre todo, crear materiales relacionados con la figura y obra de Antón, al tratarse de la exposición permanente de la colección del Museo y destinados para los estudiantes de Educación Infantil y Primaria (E.I. y E.P.). Se ha realizado una adaptación de la biografía de Antón para el público infantil, a la que se añadirán ilustraciones.

Coincidiendo con el 60º aniversario del fallecimiento de Antón, celebrado el año pasado, se decidió producir un vídeo, en el que se incluyeron los principales aspectos de su vida y de su obra, cuidando el carácter didáctico del mismo, y enfocado al público adulto.

⁸ En el *Portafolio de las Fiestas del concejo de Carreño 1997*, editado por la Sociedad de Festejos de Candás, se incluye un artículo sobre esta visita (pp. 98 y 99). Sobre este tema puede consultarse M.ª A. GARCÍA LUCERGA, *El acceso de las personas deficientes visuales al mundo de los Museos*, ONCE, Madrid, 1993.

¹⁰ BUSTO HEVIA, G., "Materiales didácticos en la enseñanza de la Historia del Arte", *Aula Abierta*, núm. 56, I.C.E. de la Universidad de Oviedo, 1990 (pp. 165-178).

⁸ Se puede consultar en el departamento administrativo el expediente DEAC 1998, en el que se incluye dicha carta, así como otro tipo de documentación.

En relación con las exposiciones temporales, el Museo edita una postal, un cartel y, en ocasiones y según presupuesto, un catálogo. La primera se envía por correo a diferentes personas relacionadas con él, el segundo se distribuye por el propio Candás y se entrega a una empresa de servicios para que hagan lo mismo por Oviedo, Avilés y Gijón, y el catálogo se pone a la venta en el museo, y se distribuye por algunas librerías especializadas en Arte, para su difusión.

En función del tipo de visitas, y en relación con el calendario de exposiciones, se han previsto determinadas actividades y talleres, para los cuales se ha diseñado material pedagógico concreto.

Durante los meses de noviembre y diciembre, se celebró la actividad "Conozco un Museo, conozco a Antón", por la que pasaron más de cuatrocientos cincuenta escolares de la región¹¹. En esta ocasión, se intentó acercar a los niños al mundo del museo, dándoles a conocer su cara desconocida, visitando todas las dependencias (salas de exposición, almacenes, archivo, biblioteca, Dirección, etc.), desvelándoles cómo funcionan los sistemas de seguridad, la iluminación, qué proceso se sigue para el montaje de una pieza, etc.

Por citar otro ejemplo, nos remitimos a la exposición que bajo el título "La montaña en la pintura asturiana", conmemoraba el cincuentenario de la asociación de montaña Torrecerredo y que se celebró en los meses de enero y febrero de este año. Esta muestra ofrecía un recorrido cronológico por la pintura asturiana y su visión del género del paisaje de interior (Fig. 2).

Se diseñó una actividad, orientada al público infantil y juvenil y adaptada para cada nivel, en la que participaron tres centros educativos: el colegio Marcelo Gago (Avilés), con el quinto curso de Educación Primaria; el colegio San Félix (Candás), con los cursos de Educación Maternal e Infantil, que comprenden desde los dos hasta los cinco años; y el Instituto de Secundaria y Bachillerato de Candás, con alumnos de primer y cuarto curso de la E.S.O.

Para los más pequeños hubo que introducir el tema, con la narración de un cuento, en el que además de evaluar su idea sobre el mundo de la montaña, se les iniciaba, a modo de juego, en el mundo de los colores (primarios y secundarios)¹². Para los mayores, el ejercicio propuesto resultó mucho más sencillo: debían realizar una copia o interpretación de alguno de los cuadros vistos durante el recorrido (Fig. 3).

Podemos hacer una breve referencia al tipo de actividades, que, en función de los servicios demandados por los centros educativos, a grandes rasgos, clasificamos en los siguientes apartados¹³:

- a) visitas guiadas;
- b) "Conocer a tus artistas";
- c) talleres de sensibilización;
- d) "La aventura del color".

a) Las visitas guiadas: están orientadas para grupos acompañados por un monitor del museo, que realizan un itinerario expositivo, variable, según sea una muestra temporal o la permanente de Antón. Se pretende desarrollar la atención de los escolares y sensibilizarles ante el mundo de la creación artística, adaptándose la actividad a los diferentes niveles, diseñándose un amplio abanico de posibilidades.

En ocasiones, la exposición sirve de pretexto para montar un taller, relacionado con ella. Este curso, coincidiendo con la exposición fotográfica de la obra de José Ramón Cuervo-Arango, se realizó uno de fotogramas dirigido por un fotógrafo profesional, para lo que una de las salas del Museo se transformó en un cuarto oscuro, donde los niños pudieron conocer los pormenores de la técnica de la fotografía¹⁴ (Fig. 4).

¹² Toda la documentación, escrita y gráfica, relacionada con este tema, puede consultarse en el Museo Antón, expediente *La montaña en la pintura asturiana*, y en álbum titulado *DEAC 98*.

¹³ Esta clasificación de las actividades didácticas es recogida por LUIS GARCÍA en "Museo Antón, Museo Vivo", *Portafolio de las Fiestas del concejo de Carreño*, SOFECA, Candás, 1993 (pp. 49-51) y en "La vivencia artística del Museo", *Portafolio de las Fiestas del concejo de Carreño*, SOFECA, Candás, 1994 (pp. 93-97).

¹⁴ En relación con este tema puede consultarse el expediente de esta exposición y el del *DEAC 98*, disponibles en el departamento administrativo del Museo.

¹¹ Consultar *Memoria de Actividades*, 1997 (p. 27).

b) "Conocer a tus artistas": bajo este título, se realizan una serie de talleres, con los que se pretende aproximar el mundo del artista con la sociedad, de forma accesible y comprensible. Se fomenta la relación más humana entre los artistas y los niños, en un ambiente distendido. El artista es el encargado de guiarles por la exposición, y los escolares tienen total libertad para formularle preguntas, sobre todo aquello que les llame la atención o no comprendan.

Además de la visita guiada por el artista, hay otras posibilidades para materializar este tipo de actividad, como charlas, conferencias, talleres... Durante este curso académico, se realizarán dos actividades, bajo esta denominación: la primera será "Conozco a Carlos Acuña", coincidiendo con la exposición de este fotógrafo en el museo (28 de abril de 1998), con niños del Colegio de Bimenes, y "Conozco a Beatriz Corredoira" (mayo 1998), en la que se les acercará al mundo de la Serigrafía.

c) Talleres de sensibilización: este apartado da cabida a diferentes propuestas de trabajo, fruto de esa colaboración entre el Museo y la escuela, planteadas desde el primero para los centros educativos del concejo de Carreño. Son actividades específicas para cada centro, tanto en contenidos como en metodología. Se diferencian por su duración, porque son actividades que se prolongan durante más de un mes.

En la actualidad, se está desarrollando, en los colegios de Candás, y a propuesta suya, la actividad "Juego de patios: el Cascayu", que consta de tres fases: el concurso de ideas, el taller de cerámica y la instalación del juego en los patios de los colegios, que se pretende coincida con el Día Mundial del Museo, que se celebra cada 18 de mayo.

En la primera de ellas, se siguió un largo proceso que pasó por la elaboración de las bases del concurso; la explicación a los docentes de las mismas, para que supieran transmitir su contenido a los niños (por lo complejo de pasar las ideas infantiles, plasmadas en dibujos, a soporte cerámico); el diseño de las casillas (Fig. 5).

El taller de cerámica se celebra con la participación de trece niños de cada colegio, que están dirigidos por el artista ceramista Benja-

mín Menéndez, quien ha aprovechado la ocasión para introducirles en el tema de la cerámica, y su evolución histórica.

La última fase, que contará con la divulgación oportuna por los medios de comunicación, será la instalación definitiva en el respectivo colegio, para lo cual es necesaria la ayuda de los operarios del Ayuntamiento de Carreño.

d) La aventura del color: bajo este nombre, se agrupa una serie de actividades orientadas a los centros escolares del concejo, que no se encuentran en la propia capital, es decir, a las Escuelas Unitarias, de modo que la actividad se adapte a los contenidos curriculares específicos de cada nivel, lo cual resulta difícil, ya que estos centros tienen un alumnado con edades variadas, que impide una unidad en los mismos. En estas actividades el entorno natural de las escuelas y su transformación, a partir del desarrollo de la imaginación de los niños, es el objetivo principal.

Con todo lo hasta aquí expuesto, se puede comprobar que el DEAC del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón es un órgano vivo, que intenta adaptarse a las necesidades de su entorno, con un especial interés por su relación con la escuela y su participación en proyectos muy variados, vinculados a la formación de los niños y jóvenes, no sólo en aspectos técnicos y plásticos, sino también en el desarrollo de sus cualidades como personas, fomentando la libertad de expresión y el respeto por otras formas de pensar.

La problemática que entorno al mundo de los **Museos y su relación con el público**, en el ámbito de la región de Asturias, constituye el tema que pretendo abordar con la elaboración de mi Tesis Doctoral, recientemente inscrita en el Departamento de Historia del Arte y Musicología, de la Universidad de Oviedo, bajo el título "*Didáctica de los Museos en Asturias*". La dirección de dicho Trabajo de Investigación ha sido asumida por la catedrática doña Julia Barroso Villar.

La elección de este argumento viene determinada por una serie de factores, de tipo personal y académico. Mis primeros contactos con el mundo de la Museología comenzaron durante el curso 1993-94, en el que disfruté de una beca Erasmus en la *Università degli Stu-*

di di Pisa, donde se impartía, de un modo práctico y teórico, esta disciplina, aún no incluida en el programa de estudios de la Universidad de Oviedo en aquel entonces. Posteriormente, cuando se realizó una reforma en el plan académico de la especialidad de Historia del Arte, la docencia de la materia de Museología y Museografía fue asumida, entre otros, por la catedrática doña Julia Barroso Villar, quien descubrió algunos vacíos que, con respecto a la misma, existían en el campo de la investigación en nuestra región, por lo cual mi interés investigador se ha orientado hacia la solución de alguno de los mismos.

Por otro lado, desde que finalicé mi licenciatura en Historia del Arte, he trabajado colaborando con el Departamento de Programas Educativos de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón en el desarrollo de diferentes actividades y talleres para público infantil, y desde julio de 1997 hasta mayo de 1998, merced a una beca de formación, fruto de un convenio entre la Universidad de Oviedo y el Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, en el DEAC del segundo, lo que ha influido directamente sobre mi elección temática.

Gracias a este aspecto práctico de mi formación, he podido comprobar que en la relación Museos-público existe una serie de factores, que, directa o indirectamente, influyen sobre ella. Uno de los propósitos de mi investigación es descubrir cuáles son y su grado de influencia sobre dicho fenómeno, la relación entre ellos y la causalidad y efectos que se producen, analizar los medios de difusión que se están utilizando y aportar nuevas posibilidades, así como abordar la perspectiva de futuro, incluyendo un estudio comparativo con la situación en otras regiones españolas (Cataluña y Madrid) y europeas (Toscana-Italia). Recientemente he obtenido una beca de investigación de una fundación privada regional para realizar parte de la tarea investigadora en la *Università Internazionale dell'Arte* (U.I.A.) de Florencia, donde contaré con el asesoramiento de los profesores María Teresa Zanobini y

María Laura Testi Cristiani, y Roberto Carvalho, así como en la *Università degli Studi di Pisa*, bajo la responsabilidad del profesor Ettore Spalletti.

Entre dichos factores, podemos destacar, entre otros, la titularidad, el tipo de gestión y financiación y la política de difusión cultural, y variables de régimen interno de cada Museo, que se está realizando por parte de las autoridades competentes. Otro factor a evaluar sería el sociológico: cómo determinados comportamientos sociales pueden influir en la asistencia del público a una exposición o a un Museo (en esta variable ejercen un papel muy importante los medios de comunicación y la publicidad), y pasar a constituir una moda, más que una necesidad o un gusto personal. Existen campañas, puestas en práctica en otros países, como Italia, que con carácter experimental en nuestro país, pretenden ampliar el umbral horario para atraer al público, en la que es posible que participe alguno de los Museos de nuestra región (el de las Termas romanas de Gijón ya lo ha venido haciendo durante el invierno pasado).

Las fuentes que utilizaré son de naturaleza muy variada: las escritas, que incluyen monografías temáticas anglosajonas, francesas, italianas y españolas, publicaciones periódicas (revistas especializadas y prensa escrita), y documentación disponible en cada uno de los Museos, así como en la Consejería de Cultura (Sección de Museos); fotográficas y los datos aportados por el trabajo de campo, punto de partida de la investigación en cada uno de ellos.

Algunas de las conclusiones a las que pretendo llegar con el desarrollo de esta investigación, y que puedo adelantar en este momento inicial de mi trabajo, es que los programas de difusión dependen directamente de los ingresos que perciba cada Museo; que todavía hoy día, existen Museos que carecen de un DEAC en su organigrama interno y querría arrojar luz sobre las posibilidades que se les presenta para solventar estos problemas, y la influencia de los medios de comunicación en la difusión cultural.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

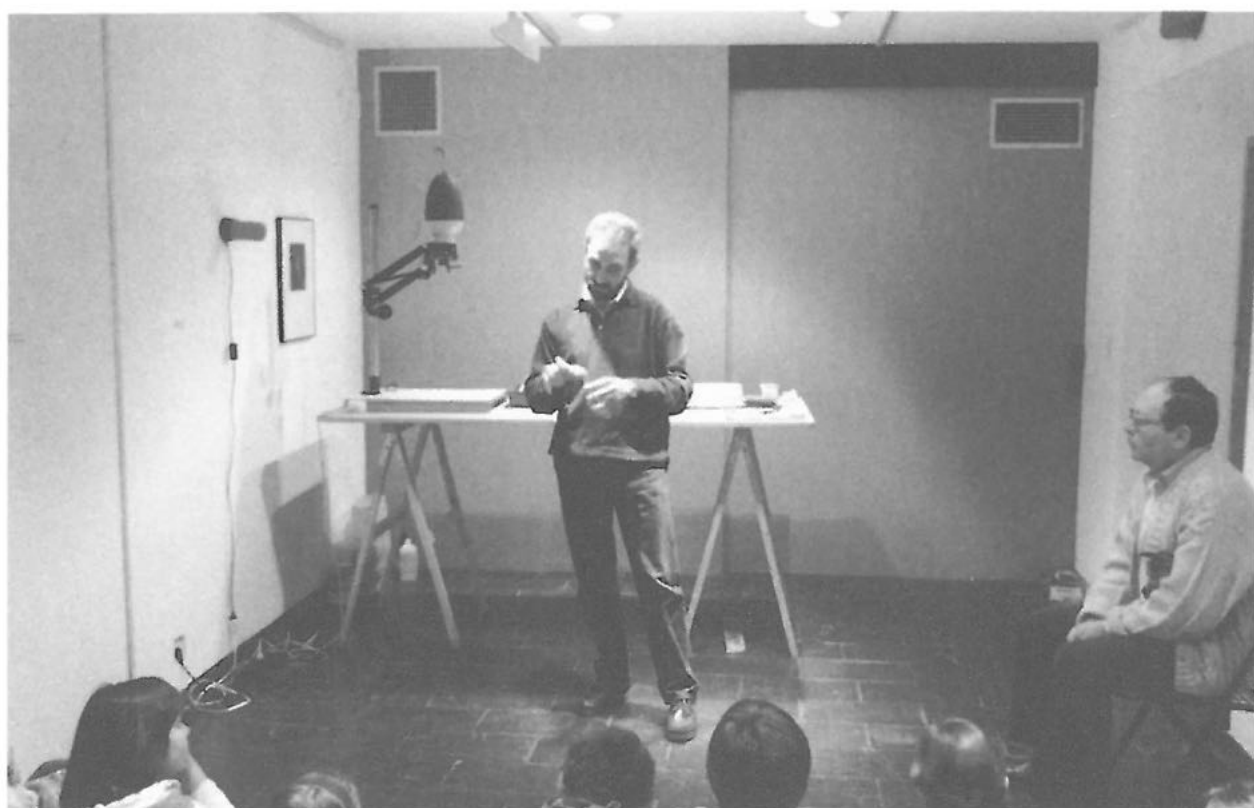


Fig. 4.



Fig. 5.

Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos

ISABEL TEJEDA MARTÍN

Existen pocos datos acerca de la educación y de la participación de las mujeres en la vida artística española de entre siglos. El trabajo *La mujer y la pintura del siglo XIX español* realizado por la profesora Estrella de Diego y publicado en 1987¹, supuso un importante avance a la hora de conocer y valorar con mayor objetividad la situación de las señoritas que se dedicaron profesionalmente a la creación plástica durante el siglo pasado.

Tal y como era de esperar, la investigación efectuada por la Doctora de Diego puso en evidencia que las posibilidades de entrar en el mercado artístico durante el siglo pasado no fueron iguales para los varones que para las mujeres. Las señoritas no tenían acceso a una educación artística plena; únicamente podían estudiar, por un lado, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado² y, por otro, en ciertas academias privadas. Tenían vetado el conocimiento y el estudio de la anatomía y del desnudo lo que, evidentemente, las constreñía técnicamente a unos géneros artísticos concretos —pintura de animales, flores, bodegones, etc.— que se calificaban bajo la doble consideración de femeninos y de menores.

La dependencia primero del padre y, más tarde, del marido, impedía que estas mujeres pudieran viajar solas a las capitales en las que se fraguaba la moda artística de aquel mo-

mento: París y Roma³. La conjunción de todos estos elementos que hemos descrito sucintamente y el mantenimiento de la leyenda sobre la diferente condición intelectual y artística femenina, convertía a estas creadoras en eternas diletantes tanto a ojos de la crítica como a los del resto del mundo artístico. Estas señoritas, que tenían sus géneros, sus escuelas y un espacio acotado y controlable que no invadía en absoluto el terreno masculino, eran bellas imágenes de docilidad que, con su elegancia y su saber estar, conferían una nota de color a las manifestaciones creativas y sociales de la época.

En el curriculum de aquellos artistas que deseaban construirse un nombre en el panorama creativo español debía figurar el haber recibido algún premio importante en una Exposición Nacional y el haber sido pensionado en Roma, preferiblemente en la Academia Española de Bellas Artes. El viaje a Roma era el premio a una trayectoria, era más una beca de especialización que de verdadero estudio; pasar por una de las cunas del arte clásico era un sueño compartido por la gran mayoría de artistas españoles de la época. Roma y el ideal clásico tenían desde 1873 un espacio propiciado y pagado por el Ministerio de Estado en el Giannicolo.

¹ DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987.

² *Ibidem.*, pág. 190.

³ La Doctora de Diego plantea que el caso de las pintoras españolas era de los más duros de Europa, ya que tenían menos oportunidades de salir a otros países que sus colegas francesas, inglesas, suecas o finlandesas. *Ibidem.*, pág. 288.

Si, como hemos visto, el arte del siglo XIX tenía género masculino –al menos en cuanto acontecía con el acceso a la educación y a las becas–, entenderemos la ausencia de pensionadas en la citada Academia durante esta centuria. Y parece que así continuó siendo en las primeras décadas del siglo XX. La Academia no admitía señoritas entre sus pensionados, ni tan siquiera existía la posibilidad de que pudieran hacer los exámenes de la oposición⁴.

Por ello es interesante analizar un caso excepcional, el de la única pensionada mujer del siglo XIX en Roma, Carlota Rosales. Es preciso, sin embargo, considerar que la primera becaria en sentido estricto, es decir, por oposición y siguiendo los mismos trámites que el resto de sus compañeros, fue la compositora María de Pablos Cerezo en 1928⁵.

Carlota Rosales (1872-1958), segunda hija del pintor Eduardo Rosales, había perdido a su padre a temprana edad. El desamparo económico que su madre, Maximina Martínez Pedrosa, y ella misma tuvieron que sufrir a partir de 1873 era una situación bastante común entre las familias de artistas cuando desaparecía la figura masculina de la casa. Rosales, pintor de éxito tras ganar una primera medalla en la Exposición Nacional de 1864, había recibido, el mismo año de su fallecimiento, el nombramiento para ser el primer director de la Academia de Roma, cargo que, evidentemente, nunca llegó a ocupar.

Vicente Palmaroli, que fue un gran amigo de Rosales en sus años romanos, apadrinó a Carlota y la tuvo bajo su protección hasta que ésta se casó. Según Pantorba, fue Palmaroli el que facilitó a la aún niña Carlota su primer

viaje a Italia⁶. Parece no haber duda de que su vuelta a este país, ya como pensionada, tuvo como especial e indispensable garante al que fue director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma entre 1882 a 1892.

El caso de Carlota Rosales no fue nada convencional,⁷ ya que consiguió su pensión sin pasar por los trámites que se exigían a cualquier becario ya fuera de número o de mérito: ni sufrió los exámenes de oposición,⁸ ni contaba en su haber con premios o distinciones que la hicieran merecedora de tales honores. Su pensión había sido concedida directamente por el Ministro de Estado, Sr. Moret.

En febrero de 1887 Carlota recibe una comunicación del Ministerio por la que se la informa que ha sido agraciada con “una pensión de número para la sección de pintura, con el carácter de extraordinaria y provisional, asignándole el haber de dos mil pesetas anuales que percibirá con cargo a la cantidad señalada a la pensión de número en la Sección de Arquitectura”⁹. Carlota viaja a Roma acompañada por su madre y toma posesión de la beca siéndole habilitadas sus habitaciones en sendos estudios de arquitectura.

La calificación de ‘extraordinaria’ que acompañaba la estancia de Carlota Rosales en la Academia, matizó todos y cada uno de los pasos de la pintora en Roma y provocó el incómodo e inesperado desenlace de esta pensión. El hecho de que Carlota no fuera obligada a pasar por el duro tamiz de la oposición, conllevaba no ser considerada legalmente como una igual. Por un lado su pensión era provisional –frente a los tres años que sus compañeros tenían de beca, esta pintora sólo pudo disfrutar de la misma y en Roma dos años– y,

⁴ Siguiendo de nuevo a Estrella de Diego, la única artista que llega a realizar estas pruebas en el siglo pasado es Inocencia Irangoa, una discípula de Francisco Pradilla que proviene de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y que se presenta para cubrir la plaza de paisaje. El aperturismo de esta convocatoria no se repitió en años posteriores; parece que había sido propiciado por un artículo de Parada y Santín publicado en el periódico *El Liberal*. *Ibidem.*, pág. 197.

⁵ Como pone en evidencia la correspondencia de María de Pablos al director de la Academia, esta pensionada debía desconocer el caso de su antecesora Carlota ya que se considera “el primer caso que entre los pensionados haya una señorita”. Carta de María de Pablos al Director de la Academia fechada el 15 de diciembre de 1928. Carpeta de María de Pablos. Archivo de la Academia de España en Roma.

⁶ PANTORBA, Bernardino, *Eduardo Rosales*, Madrid, 1937, pág. 71.

⁷ El profesor Carlos Reyero realizó en 1992 una cronología bastante detallada de los años de Carlota Rosales en Roma según la correspondencia y documentación que conserva la Academia. Vid. REYERO, Carlos et alii, *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

⁸ Vid. BRU, Margarita, *La Academia española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971.

⁹ Carta fechada el 11 de febrero y tramitada por la Sección de Administración de la Embajada de España. Carpeta de Carlota Rosales. Archivo de la Academia de España en Roma.

por otro, su pensión era económicamente inferior —Carlota cobraba dos mil pesetas anuales frente a las tres mil que recibía el resto de pensionados—.

Si hacemos un seguimiento de la documentación y de la correspondencia de Palmaroli que sobre la pensionada Rosales conserva el Archivo de la Academia, entenderemos por qué, en este caso, el Ministerio prescindió de una fase del proceso tan trascendental e inviolable como era el concurso. Carlota, según su padrino, no debía contar más que con aquellos limitados rudimentos técnicos que una señorita podía estudiar a finales de siglo en España, por lo que, difícilmente, hubiera pasado favorablemente estas pruebas:

“En cuanto al deseo del Sr. Ministro que V. me transmite de que envíe alguna obra suya para manifestar sus adelantos yo también lo deseo pero es menester que esté en disposición de manifestar agradable y claramente sus disposiciones y lo que promete porque entre nosotros cuando llegó aquí no sabía nada más que esas nociones de colegio que no constituyen nada para formar un artista”¹⁰.

Sin embargo, Vicente Palmaroli hace verdadero hincapié en la sensibilidad heredada de la huérfana y que, si bien su futuro profesional se verá probablemente constreñido por las limitaciones educativas que padecen las mujeres, él intentará obtener en breve buenos resultados que ofrecer al Ministro Sr. Moret. Dice Palmaroli:

“...ella tiene una superior disposición y un sentimiento del arte sinceramente semejante a su pobre padre, si trabaja con fe y aplicación como ahora, me prometo para ella un bonito porvenir artístico en cuanto puede alcanzarlo una mujer que dados los estudios a que puede atender y teniendo en cuenta que nuestra sociedad no permite otros que pudieran igualar a una mujer de capacidad a un hombre así aprovechase el momento más próximo posible para hacerle que haga un estudio que tenga una cierta importancia y esté bien pues si se presenta una cosa completamente elemental no creo que produzca un resultado provechoso para su pensión, tanto pues que no se puede exigir que

los hombres de estado vean como los artistas a quien basta una indicación para poder hacer una profecía y acertar”¹¹.

Sabemos que Carlota Rosales hizo un primer trabajo, media figura de tamaño natural titulada “Joven romana”,¹² probablemente el “estudio de cierta importancia” al que Palmaroli hace referencia en esta carta.

Parece claro que no era Carlota la que recibía una pensión, sino la memoria del llorado Eduardo Rosales. Sin embargo, tras las iniciales buenas intenciones de honrar al padre a través de la hija, surgen los problemas. En primer lugar, la Rosales está ocupando una plaza de arquitectura que parece ser demandada desde Madrid —es preciso recordar que cuando se beca a Carlota no se da fecha de terminación como era de obligado cumplimiento en estas pensiones. Por otra parte, como ponen en evidencia los informes del propio Ministro, “la Academia está hecha para hombres” por lo que la utilización de las dos mujeres, madre e hija, de dos estudios de arquitectura es considerado “una flagrante transgresión de Reglamento”¹³. Los estudios de arquitectura se necesitan por lo que Maximina y Carlota deben marcharse.

Según la documentación que, sobre este tema, conservamos de Vicente Palmaroli, lo cierto es que en la Academia se habían construido menos estudios de los que en principio se precisaban para cubrir todas las plazas de pensionados reglamentarios. Por ello, Palmaroli intenta aprovechar esta crítica situación para demandar la construcción de los locales que faltan y, de paso, conseguir que Carlota se quede en un estudio especialmente hecho para ella:

“...Volviendo ahora a los demás pensionados, la fundación de la Academia se hizo para doce pensionados efectivamente hubo en la que llamaremos vulgarmente primera hornada doce pero entonces no existía el local y cada uno vivía en Roma alquilando estudios y habitaciones por lo que tenían la subvención a que antes he aludido de mil pesetas al año.

¹⁰ Carta en la correspondencia sin determinar y apuntes de Vicente Palmaroli. AA. Dir-1. Archivo de la Academia de España en Roma.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Vid. BRU, *op. cit.*, pág. 152.

¹³ *Ibidem*.

Al hacerse el local de esta Academia se empezó por hacer los estudios reglamentarios para 3 escultores y tres pintores más [uno] de pintura para el Director. Para los arquitectos se hicieron en lugar de tres estudios dos y en cuanto llegaron los músicos de dos pensionados, hicieron habitación y estudio solamente para uno de manera que ya por este primer paso se hizo imposible los doce pensionados. Además por razones que no puedo explicar pero que me consta han existido, ha sido situación continua de que las plazas no estuvieran todas cubiertas así el número mayor que ha habido juntos ha sido de siete u ocho. Tenga V. en cuenta que nada pensaron en hacer como Secretaría ni Biblioteca que algunas habitaciones del piso bajo fueran las únicas que se destinaron para [ilegible], habitaciones tan húmedas y malsanas que se necesitaría se [ilegible] para obligarles a habitarlas.

No habiéndose pues ocupado la Academia por lo ya expuesto nada más que por un número muy inferior a los doce se ha ido pasando, pero ahora con laudabilísimo propósito al fin en ese Ministerio quieren completar la plantilla de la Academia nos encontramos con que no hay local para colocarlos y mucho más si los Arquitectos están sustituidos por pintores pues los estudios de Arquitectura son unas habitaciones grandes cuyas luces carecen de las condiciones exigidas para un estudio de pintura, tanto esto se lo digo confidencialmente pudiendo V. hacer el uso que quiera de ello para [ilegible] hacerlo por oficio y [ilegible] que le agradeceré me conteste a vuelta de correo si le parece que empuje (sic) la necesidad de que la Sta. Rosales tenga la habitación que tiene o que se hagan otras nuevas y este medio sería excelente para provocar una resolución de reconocimiento de un derecho de permanecer en la Academia misma”¹⁴.

A los intentos de Palmaroli por salvar la pensión de Carlota, se unen las cartas que la madre de la pintora, Maximina, escribe directamente a Sofía, la esposa del director de la Academia, así como otras misivas dirigidas al director mismo. Todos los discursos en defensa de la pensión de Carlota son válidos y, de hecho, se utilizan —como hemos visto Pal-

maroli llega a reclamar el reconocimiento de los “derechos” que tenían el resto de pensionados para la Rosales—. Mientras Maximina se queja y pide la protección de su amigo, Palmaroli hace uso de sus influencias y de sus amistades.

En un bosquejo de carta de Vicente Palmaroli a Rafael García Santiesteban, el entonces director de la Academia habla abiertamente de las razones por las que Carlota fue becada y utiliza el nombre de Eduardo Rosales para enternecer a aquellos que decidía desde Madrid:

“...en este momento no es el director de la Academia quien le escribe para rogarle ponga de su parte cuanto pueda como amigo y en la posición oficial en que V. se encuentra para defender y regularizar esta pensión que si no entra dentro del orden reglamentario de esta Academia obedece a un sentimiento de noble entusiasmo del Sr. Moret al querer en la hija honrar al padre que fue no solamente el gran artista de todos querido y admirado sino también concurre en él la circunstancia especial que a no haber sido por su prematura muerte hubiera afortunadamente dirigido esta Academia en la que fue nombrado como primer Director y ciertamente a esta circunstancia no duda [ilegible] Moret al nombrar pensionada a la hija de Rosales”¹⁵.

Curiosamente, la que parece mantener un estado de absoluto mutismo es la propia interesada. Todos los que la quieren parecen hablar por ella mientras Carlota Rosales, bajo el manto protector de su padrino y los consejos de su madre, calla¹⁶.

Lo cierto es que, tras los muchos intentos desesperados de todos aquellos que rodeaban a Carlota, finalmente se decidió que ésta abandonara su estudio a principios del mes de junio de 1889. La Rosales pasa a residir en Madrid con su madre y sigue recibiendo la pensión aunque desde 1888 se cobraba a cargo de

¹⁴ Boceto de carta sin fechar de Palmaroli a García Santiesteban. AA. DIR-1. Archivo de la Academia.

¹⁵ Boceto de carta sin fechar de Vicente Palmaroli. AA. DIR-1. Vid. También BRU, *op. cit.*, pág. 60, cita este informe emitido por Palmaroli.

¹⁶ Mientras que en el Archivo de la Academia se conservan innumerables cartas e informes del resto de los pensionados contemporáneos a Carlota, que hacen referencia a los envíos reglamentarios, los premios a los que se presentaban, los viajes por el interior de la península o sobre las estancias en el extranjero, ninguna documentación se conserva del puño y letra de la Rosales.

los Lugares Píos¹⁷. Como vemos la pintora es despojada poco a poco¹⁸ de la beca hasta que es finalmente cesada como pensionada el 22 de abril de 1890¹⁹.

¹⁷ Ya desde 1888 Carlota había dejado de cobrar su pensión con cargo a la plaza de arquitectura y lo hace con cargo a los Lugares Píos de Santiago y Montserrat. El documento, firmado por el Marqués de la Vega estaba firmado en Madrid el 24 de octubre de 1888. (Carpeta de Carlota Rosales. Archivo de la Academia):

"La necesidad de sacar a oposición las tres plazas para la Arquitectura vacantes en la Academia de Bellas Artes en esa Capital de (sic) imprescindible que cese de abonarse a D.^a Carlota Rosales la gratificación que con aplicación a una de dichas plazas le fue concedida para dedicarse al estudio de la Pintura. Teniendo en cuenta sin embargo las especiales disposiciones que para el arte revela la interesada, hija del inolvidable autor del cuadro "El Testamento de Isabel la Católica", y en justo tributo a la memoria de tan eminente artista, Su Magestad el Rey (g.D.g.) y en su nombre la Reyna Regente del Reyno ha tenido a bien disponer continúe disfrutando la misma cantidad de dos mil liras anuales pero con cargo a los sobrantes de los fondos de los Lugares Píos de Santiago y Montserrat".

Lo curioso es que cuando Carlota pasa a residir en Madrid, siguen siendo los Lugares Píos romanos los que se hacen cargo de su pensión.

"De Real Orden comunicada por el Sr. Ministro de Estado, participo a V.S. que la pensionista de gracia en la Academia Española de Bellas Artes en esta ciudad D.^a Carlota Rosales se encuentra en esta Corte disfrutando licencia ilimitada de S.E. y que durante su permanencia en Madrid percibirá las mensualidades correspondientes a su pensión de 2.000 liras anuales en la Caja de la Agencia de preces conforme se vayan satisfaciendo en esta Corte y se de el oportuno aviso de los fondos de los Lugares Píos de Santiago y Montserrat". (Carta fechada el 2 de agosto de 1889 del Encargado de negocios de España cerca de la Santa Sede al Director de la Academia y Cónsul Administrador del Lugar Pío. Carpeta de Carlota Rosales. Archivo de la Academia).

¹⁸ En el verano de 1889, cuando tras evacuar a Carlota de su estudio vuelven las dos mujeres a Madrid, ya existen dudas sobre el mantenimiento de la pensión lo que provoca que Maximina escriba inmediatamente a Sofía Reboulet, la esposa de Palmaroli (Correspondencia privada de Palmaroli. AA. DIR-1. 11 de julio de 1889). Parece que, en ese momento, el Ministro aún apoyaba a la Rosales:

"...hoy te escribo para decirte que podéis contar con la pro-rroga de dos años y que se la solicita Vicente (se refiere a Palmaroli) (como espero que lo ará (sic)) le será concedida desde luego, pero yo desde que bine (sic) le tenía dicho a Rafael (parece referirse a Santiesteban) (en vista de que me abía (sic) dicho de que el Ministro quería la plaza para sí, y que necesitaba el nombre de la persona a quien se la daba) le rogué encarecidamente que no resolvieran (sic) nada y que le a Berganmijo de que debía quedarse Vicente hoy ha benido (sic) a casa, y me ha dicho que el Ministro resolverá (sic) en favor nuestro lo que me apresuro a decirte si es que no tenéis noticia alguna..."

Sin embargo, el desenlace no iba a ser positivo para la artista. Unos meses más tarde, en abril de 1890, días antes del cese de Carlota, Maximina hace el último y desesperado intento del que tenemos noticia:

"Querido amigo Vicente:

Enterada de tus dos cartas no tengo que contestar sino que estaba persuadida de que al tardar tanto en darme cuenta del último nombramiento de mi hija abríais mandado sacar dos co-

La pensión de Carlota Rosales, como deja vislumbrar la documentación que conservamos sobre ella, no fue el merecido premio a la trayectoria de una artista; erraremos también si la interpretamos como una apertura en la exclusión sistemática de las mujeres en las ayudas estatales a artistas. Esta pensión fue, por un lado, el intento de solucionar los graves problemas de dos mujeres en apuros y, por otro, un pacto de caballeros que deseaban honrar la memoria de un amigo; la solución venía dada por el propio Estado en un momento en el que entre lo público y lo privado había una frontera demasiado diluida.

La situación que vivirá la siguiente pensionada en Roma se presenta de manera algo distinta. Se trata de María de Pablos, música nacida en Segovia en 1904. Becaria por oposición desde 1928 hasta 1932, plantea, ya antes de tomar posesión de su plaza el 1 de octubre, el problema moral que para una mujer de esta época suponía residir sola, en el extranjero y en una institución compuesta fundamentalmente por varones. La primera diferencia que apreciamos entre las dos pensionadas es que María tiene voz propia; todas sus exigencias y demandas son planteadas por ella misma y sin ningún tipo de intermediario. Veamos cuáles eran las peticiones iniciales de la pensionada y en qué términos se hacían:

"Excmo. Sr. Miguel Blay

Director de la Academia Española de BBAA en Roma.

Respetable director: Tengo el honor de dirigirme a V. para exponerle una súplica referente a mi estancia en la Academia y creo ciertamente en su justa bondad y criterio han de resolver favorablemente mi petición ya que me encuentro en un caso especial no previsto anteriormente por ser la primera mujer que ha realizado estas oposiciones a Roma.

pías al Secretario una para ti y otra para el Cónsul y que después de nuestra partida abríais pedido nuestra Real licencia al Encargado de Negocios, pero ya que no lo iciste (sic), te las remito adjuntas (sic), pero cree que esto debía haber abierto reclama a Valladones al Ministerio pues tengo sabido por ti mismo que las noticias particulares no acen (sic) fe en ese centro, por más que tú recuerdas perfectamente el sentido delo (sic) que hoy se duda todavía (sic)". Correspondencia Privada de Palmaroli. AA. DIR-1. 7 de abril de 1890.

¹⁹ Vid. BRU, *op. cit.*, pág. 152.

Por tanto al no residir en la Academia otra compañera a quien pudiera perjudicar y habiendo mi madre venido a Roma con el solo objeto de acompañarme especialmente durante la noche, no pudiéndolo realizar por estar esto en el Reglamento terminantemente prohibido, yo le ruego extreme su benevolencia permitiéndome vivir con mi madre en una casa particular, pero conservando aquí mi cuarto y mi estudio, y dispensándome al propio tiempo de hacer la comida diaria a que en este caso alude el Reglamento.

Dispense mi atrevimiento y sabe que le quedará siempre muy reconocida su Atentamente.
S.S. q.b.s.m.

María de Pablos

Hoy, 4 Sepbre. 28^{mo}²⁰

María, de la misma manera que Carlota Rosales más de cuarenta años antes, ha viajado hasta Roma con su madre. Sin embargo, en este caso la Academia no se muestra tan complaciente y comprensiva y por principio no permite la estancia de la madre en la institución, al tiempo que obliga a la pensionada a residir en el Giannicolo.

María de Pablos no es tratada como una protegida²¹ sino como una profesional que debe cumplir con una serie de deberes y, por tanto tiene que vivir en las mismas condiciones que el resto de pensionados. El verdadero problema que se esconde tras la estancia de María de Pablos en la Academia es que el hecho de que se le concediera cierta igualdad legal no aseguraba en absoluto su igualdad real,

²⁰ Carpeta de María de Pablos. Archivo de la Academia.

²¹ Conocidos y amigos de la familia de Pablos se sirvieron de sus relaciones con Blay para que este mantuviera un trato diferencial para con María. Conservamos una carta de Emilio Serrano fechada el 4 de septiembre de 1928 dirigida a Miguel Blay en la que se le pide al director que sea el protector de María de Pablos en Roma. Reproducimos un fragmento de la carta que el abogado José María Burgada le escribe también a Blay el 24 de agosto de 1928 desde Madrid (Carpeta de María de Pablos. Archivo de la Academia):

"...me permeto molestarlo ab el prec de que se serveixi atendre ab tot interés y carinyo a la senyoreta María de Pablos Cerezo, compositora de Música, que es a l'Academia de Bellas Artes d'Espanya en Roma, pensionada per el Ministeri d'Estat.

Tinc bona amistat ab el seu pare; y tractanse de una senyoreta -crec que es el primer cas en que ho es un pensionat a Roma- hi va acompanyada de la seua mare, "desorientada" y... "intimidada". Tot quant puga fer en el seu obsequi, li agrairé de tot cor...".

y esto era así porque se obviaba que las circunstancias de la compositora eran diferentes. La música escribe continuas cartas al director,²² Miguel Blay, donde reivindica un trato distinto debido a su condición femenina, y la absoluta necesidad de prescindir por esta circunstancia de la normativa del centro.

En el siguiente documento que reproducimos, de Pablos ha aumentado sus exigencias y las detalla de manera pormenorizada:

"Excmo. Sr. Director:

1º Que su habitación esté en el principal al lado de Secretaría, sobre que hay habitación y no en el segundo piso con los pensionados. Que el desayuno, comida y cena se la (sic) sirva en su cuarto. 2º Que la persona destinada a su servicio sea del género femenino, tenga un poco de cultura de edad de 45 à 55 años aver (sic) observado y observar buena conducta, tener creencias religiosas y dormir en la misma habitación de la pensionada con timbre de alarma à las habitaciones del Director. 3º Que la persona destinada a su servicio la acompañe a conciertos, conferencias, teatros y en las excursiones al

²² Las cartas que conserva el Archivo de la Academia están fechadas el 4 de septiembre, el 27 de noviembre y el 15 de diciembre de 1928. Conocemos por la carta del día 27 de noviembre que María escribió aún otro informe fechado el día 29 de ese mismo mes que el director no quiso aceptar. Todos estos documentos exigen idénticas reivindicaciones aunque el tono va cambiando. Todas las cartas están en la carpeta de María de Pablos. Nada sobre este tema aparecía en la carpeta de documentos del director, Miguel Blay. A continuación reproducimos la última carta que se conserva en la Academia. María sigue dando vueltas a las mismas demandas e intenta encontrar un camino intermedio que le permita seguir en la Academia. La solución al problema pasaba por vivir con su madre.

"Excmo. Sr. Director de la Academia de BBAA de España en Roma.

María de Pablos Cerezo, pensionada por el ministerio de Estado en la Academia de su digna dirección para la ampliación de estudios musicales de composición a V. E. con el debido respeto y consideración expone: Que siendo el primer caso que entre pensionados haya una señorita cosa que el Reglamento no ha previsto por estar hecho con anterioridad a las oposiciones y no dudando de la caballería y nobleza de sus sentimientos.

Suplica a V.E., si lo cree justo, que para poder estar en la Academia como el Reglamento exige y es mi deber, el dormitorio y estudio estén en distinto sitio que el de los otros pensionados; el desayuno, comida y cena en mi cuarto y autorizar a mi madre para que esté conmigo y duerma en mi habitación, pudiendo así acompañarme a conciertos, conferencias, etc., etc., ya que todo esto me es de suma necesidad para cumplir debidamente con mis deberes de pensionada.

Gracia que espera obtener de la reconocida benevolencia. Excmo. Sr. de V.E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Roma 15 diciembre de 1928. María de Pablos"

extranjero, por ser todo esto de suma necesidad para cumplir devidamente (sic) con su misión de pensionada. 4º En los viajes al extranjero el aumento del coste en la comida de la persona que la acompaña, así como tren, coche o automóvil todo sea de cuenta de la pensionada. 5º Si alguna noche por suma necesidad tuvieran que salir a la Opera, como el regreso es a hora avanzada de la noche, el Excmo. Señor Director tendrá la amabilidad de mandar à uno de los criados que tenga a su servicio salga a la parada del tranvía para acompañarlas hasta casa por ser aquellos sitios muy solitarios. 6º Que en la habitación de la pensionada no entrará nadie sin su permiso.

[Nota a lápiz del director] Este papel lo dejó la Sta. De Pablos, para que me fuera entregado el día 27 de noviembre de 1928. El 29 se presentó otro escrito corregido y aumentado que no [ilegible] por la pensionada me negué a recibir, diciendo en son de amenaza que ya que yo no quería, la recibiría el Sr. Embajador²³.

²³ Ibidem.

Esta nota a lápiz del propio director nos informa que Miguel Blay no aceptaba ni compartía las reivindicaciones de María y que se habían producido ciertas tiranteces entre pensionada y director. María de Pablos exigía tener el mínimo contacto posible con sus colegas, es decir, quería vivir privadamente, aislada porque, como hacía referencia Burgada en su carta no sólo tenía la desorientación típica de alguien que inicia una vida fuera de casa, sino que se sentía "intimidada". Mientras que sus compañeros viajaban solos por Europa, María de Pablos ni tan siquiera se sentía segura de volver al Giannicolo por la noche tras asistir a la ópera. Pese a que legalmente María podía ser pensionada, las circunstancias que la envolvían se lo hacían bastante difícil.

Deberemos esperar a 1965 para que haya una nueva pensionada en la Academia de Roma. Nos referimos a María Teresa Peña Echeveste, pintora que mantuvo su beca hasta 1968; según se desprende por la documentación y los informes que se conservan en el Archivo de la Academia, esta beca se desarrolló con absoluta normalidad.

Aproximación metodológica al estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA
Universidad de Córdoba

Dejar sobre el papel las características de un trabajo en curso es una cuestión difícil y arriesgada porque posiblemente el resultado final se desvíe de lo fijado en el planteamiento inicial, y uno quizás pueda arrepentirse de lo escrito. De cualquier manera es conveniente que toda investigación parta de unas bases y unos objetivos bien definidos desde el comienzo, y que trate de ajustarse a ellos siempre que le sea posible. En la seriedad y el rigor del método está la clave de los buenos resultados.

Independientemente del método historiográfico que se escoja y de los objetivos que se planteen en el estudio, lo primero que debe hacer el investigador es indagar en la tradición científica que le ha precedido, pues si no se apercibe de sus características, ésta posiblemente le dote de unos determinados prejuicios incluso antes de comenzar su trabajo. Es evidente que la realización de un estado de la cuestión es la base de toda investigación científica, un punto de partida necesario e ineludible, pero no basta sólo con establecer el nivel de conocimientos heredados, tan importante, o más, es el esclarecimiento de las fuentes, los métodos y los objetivos empleados¹. La historiografía somete al pasado a un proceso

de literaturización por el que ella misma ejerce de filtro entre la realidad histórica y el presente, transmitiendo unos contenidos y unos métodos determinados. Por ello únicamente podremos calibrar la extensión y la calidad de los campos abiertos a la investigación tras la comprensión de las vías por la que los estudios anteriores han codificado esta imagen concreta que nos ofrecen.

Bajo esta creencia, el primer paso que he avanzado en la investigación en la que me encuentro sobre la pintura del siglo XVI en Córdoba ha sido la realización de una historia de la historiografía sobre tal tema, a lo que dedicado mi Memoria de Licenciatura². En ella he tenido la oportunidad de comprobar cómo el estado actual de conocimientos sobre la pintura quinientista de esa ciudad se reduce fundamentalmente a sucesiones de biografías de artistas y catálogos razonados enmarcados en un devenir estilístico, y cómo esto no responde a una falta de fuentes que impida la orientación de los estudios en otras direcciones, sino que es fruto exclusivamente de la pervivencia de una tradición historiográfica determinada.

Podemos remontarnos en el origen de los escritos sobre la pintura del XVI en Córdoba

¹ Como señala J. Aróstegui, la elaboración de un estado de la cuestión es el comienzo necesario de toda investigación de carácter histórico (*La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 1995, pp. 366-367). Los análisis de método sobre la elaboración de estados de la cuestión no son muy abundantes. Entre ellos se encuentra el de J. M. Sánchez Nistal, "Pro-

blemas y soluciones para la búsqueda de información bibliográfica en la investigación histórica" en *Problemas actuales de la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 9-18.

² *Historiografía de la pintura en Córdoba. Siglo XVI: una revisión crítica*. Universidad de Córdoba, 1998.

hasta las palabras de contemporáneos al mismo fenómeno, pero basta con ajustarnos a los comienzos de la práctica de la historiografía artística en España como una disciplina científica en la segunda mitad del siglo XIX, para comprobar que la orientación de la inmensa mayoría de los estudios que se han efectuado se detienen en el binomio atribucionista-biográfico. Las publicaciones de Ramírez de Arellano primero, y después las grandes obras de Diego Angulo y Chandler R. Post, van a consagrar un sistema positivista y formalista que se va a interesar ante todo por el descubrimiento de nuevos artistas, por la aclaración de las circunstancias vitales de los ya conocidos, por la creación de catálogos razonados para las obras de ambos, y por la elaboración de sistemas estilísticos en los que incardinar el trabajo de los artistas³.

Estos propósitos afectaron a Córdoba desde la primera mitad de este siglo como parte de la profesionalización de la historiografía artística española que se produce en estos años, y alcanzaron su máximo desarrollo en los años cincuenta, cuando Angulo y Post trazan un panorama de la pintura del XVI en Córdoba que prácticamente es el mismo que se mantiene hasta nuestros días. No se trata sólo de que los historiadores posteriores continuasen los contenidos establecidos por ambos, porque se han producido indudables cambios en ellos; más bien es que heredaron su metodología y objetivos.

Esta circunstancia es positiva en principio, puesto que la necesidad de una crítica rigurosa de las fuentes literarias y documentales y el

acercamiento directo a la obra de arte que los dos maestros preconizan son bases excelentes sobre las que establecer cualquier investigación. El problema está en la reducción de los objetivos historiográficos al sistema tradicional biografía-catálogo-estilo. Es evidente que gracias a ello se ha podido avanzar muchísimo en el conocimiento de la pintura del siglo XVI en Córdoba, que se ha superado con creces la información que ofrecían las fuentes literarias y que ha aumentado la nómina de pintores conocidos a la par que se incrementaba la familiaridad con su trabajo; pero también lo es que la actividad artística es mucho más amplia y que permanecen inexplorados muchos aspectos de su historia. Y es que, aunque todavía queden anónimos por atribuir y artistas por descubrir, ya hay una base atribucionista suficiente como para empezar a completar la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba con líneas de investigación distintas a las seguidas hasta ahora.

Desde hace algunos años la comunidad científica está explorando nuevos caminos metodológicos que se dirigen a parcelas anejas a la propia obra de arte y su autor, y que son también parte integrante del fenómeno artístico. Jonathan Brown es uno de los historiadores que más ha escrito sobre la formulación teórica de estas metodologías y su aplicación a la historiografía de la pintura española, desarrollando el concepto de *historia contextual del arte*, que, en sus propias palabras, "(...) intenta situar la obra de arte dentro del esquema de referencias histórico-ideológicas en el que fue creada, manifestando el modo en que consigue expresar ideas dentro del lenguaje intenso y tupido del estilo artístico"⁴. Este marco general que define Brown se hace realidad desde distintas vías que se orientan esencialmente hacia dos direcciones: una, los estudios de las condicio-

³ Rafael Ramírez de Arellano fue el primero en comenzar la recogida sistemática de documentación en Córdoba. Entre sus publicaciones destacan: *diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Madrid, imprenta de José Perales y Martínez, 1893, documentos inéditos para la historia de España, CVII, 303 pp., "miscelánea: ordenanzas de pintores cordobeses (siglos XV y XVI)", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1915 e *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba. Con notas de José Valverde Madrid, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba*, 1982, 482 pp. (manuscrito de 1903-1904). A Diego Angulo y a Chandler Post les debemos, entre otras cuestiones la llamada de atención sobre la importancia de la pintura cordobesa de los primeros años del XVI. Entre otras, sus principales referencias sobre el tema son las siguientes: Diego Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses del renacimiento". *Archivo Español de Arte*, 1944, XVII, pp. 226-244 y *pintura del renacimiento*, Madrid, Plus Ultra, 1954, col. "Ars Hispaniae", vol. XII, y Charles Rathfon Post, *a history of spanish painting. X the early renaissance in andalusia*, Cambridge, mass., Harvard University Press, 1950, 482 pp.

⁴ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1981, p. 26. El mismo Jonathan Brown ha hecho recientemente un repaso de los frutos que estas perspectivas metodológicas han producido en los últimos veinticinco años en "Arrancando a ranke: the practice of art history in Spain and the Usa since 1975" (*Pre-actas y conferencia internacional 'hacia un nuevo humanismo'. El hispanismo angloamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literatura (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Área de Historia Moderna de la Universidad de Córdoba, 1997, I, pp. 41-53).

nes políticas, jurídicas, sociales y económicas en las que se desenvuelve el hecho artístico, y dos, los análisis del entorno cultural, y especialmente literario, al que pertenece el objeto de arte.

La historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba se ha dirigido sobre todo al atribucionismo, pero también ha hecho algunos esfuerzos interpretativos en estas líneas más novedosas, que se pueden resumir en algunas notas de Joaquín Yarza sobre la promoción del retablo del Maestro de Fuente Obejuna, los análisis María Antonia Raquejo y de Ana Ávila sobre los usos perspectívos de Alejo Fernández, y los estudios de Manuel Pérez Lozano sobre el conceptismo en la pintura andaluza del siglo de oro y Jesús Rubio Lapaz en torno al círculo humanístico de Pablo de Céspedes⁵. Como vemos, se trata de intervenciones puntuales, casi podríamos decir aisladas, que dejan un enorme campo abierto. En concreto, puede decirse el único ámbito que está estudiado con seriedad son los análisis de las implicaciones culturales de la pintura de los últimos años del siglo, mientras que no se ha hecho ningún esfuerzo en esa dirección para todos los años anteriores, al tiempo que los estudios de las circunstancias políticas, sociales o económicas son mucho menos representativos aún. Se necesita, por tanto, continuar trabajando en estas líneas para conseguir una comprensión global del entorno en el que se desarrolla la pintura del siglo XVI en Córdoba.

Todo ello me hace pensar que los estudios futuros podrían emprenderse desde una perspectiva relacionada con las direcciones que marca Jonathan Brown, es decir con el análisis de los elementos sociales, políticos, económicos y culturales en los que se inserta la actividad artística, aunque modificada desde el recurso a la estética de la recepción como una base metodológica fundamental desde la que

encauzar la hermenéutica inherente a todo trabajo historiográfico⁶.

La base estaría en la teoría que la estética de la recepción ha formulado en torno a los *horizontes de expectativas* como claves para la comprensión del pasado. Partimos de la definición de los *horizontes de preguntas* en los que Hans-George Gadamer basaba su hermenéutica filosófica pretendiendo que la comprensión de un texto se encontraba en la fusión del horizonte de preguntas en el que fue concebido y el horizonte de preguntas en el que se le aborda. Pero sobre todo nos interesa la ampliación que hace H. R. Jauss de los horizontes de preguntas convirtiéndolos en horizontes de expectativas: un *horizonte mundano de expectativas*, que sería aquél que tienen los receptores de una obra como producto del conocimiento e ideas preconcebidas que de ella mantienen, y un *horizonte de expectativas codificado en la obra*, que es aquél que esta aporta desde las circunstancias de su creación. De esta forma, la investigación debe partir siempre de la constatación de la probable existencia de una distancia entre unas y otras expectativas que perturba la aproximación al objeto de estudio y dificulta su comprensión⁷.

⁶ La estética de la recepción ya ha sido utilizada en la historiografía sobre Córdoba por Manuel Pérez Lozano, en diversos estudios sobre las relaciones entre pintura y literatura, y a él expreso mi agradecimiento por introducirme en los fundamentos de este método.

⁷ La estética de la recepción se ha desarrollado como un cúmulo de corrientes y teorías científicas en torno a la importancia de la actividad del receptor en el proceso hermenéutico, entre las que se encuentran estudios de R. Ingarden, Félix V. Volck, Michael Riffaterre, Stanley Finch, Wolfgang Iser, Rainer Warning, H. U. Gumbrecht, A. Rothe, K. Stierl, o los ya mencionados Hans Robert Jauss y Hans-George Gadamer. Por tanto no se encuentran formulaciones generales de ella, sino aportaciones parciales de carácter teórico o trabajos prácticos que se basan en un interés común por este papel del receptor. Por lo general ha recibido aplicaciones desde la historia de la literatura, en relación sobre todo, con la intervención del lector en la configuración de la obra, pero también es susceptible de dirigirse a la metodología histórica general o a la hermenéutica de la obra de arte. De hecho, gran parte del pensamiento de Gadamer se basa en el reconocimiento de la historicidad de la actividad hermenéutica y en los mecanismos de comprensión del fenómeno artístico. Para una aproximación amplia a la estética de la recepción, *vid.*, entre otros, José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros, 1987, 293 pp., Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 313 pp., Hans-George Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1991, 687 pp. y Hans-George Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, 316 pp.

⁵ M. A. Raquejo Grado, "El donante en la pintura española del siglo XVI", *Goya*, 1981, 164-165, pp. 76-87, Ana Ávila Padron, "La perspectiva en la pintura hispánica del primer renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 1990, XIII, pp. 529-553, Manuel Pérez Lozano, *El conceptismo en la pintura andaluza del siglo de oro*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Córdoba, 1993, y Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993, 527 pp.

En la Memoria de Licenciatura desarrollé la forma en cómo estos horizontes de expectativas permiten establecer un modelo de explicación teórica de la incidencia de la tradición en nuestra disposición ante el objeto de estudio, pero podemos hacer un uso más extenso de esta herramienta metodológica y del conjunto del pensamiento de la estética de la recepción tomándolos como un principio fundamental desde el que emprender el estudio del *contexto* que señala Brown. Si entonces traté de reconocer el horizonte de expectativas desde el que nos situamos ante la pintura del XVI en Córdoba, hay que intentar ahora reconstruir el horizonte de expectativas en el que se desarrolló tal pintura.

Desde la base, sobre todo de Gadamer y Jauss, se puede pretender un control de la distancia histórica que nos separa del objeto de estudio a partir del reconocimiento de la existencia de distintos horizontes de expectativas en nosotros, últimos receptores del fenómeno artístico; en su público coetáneo, receptores y promotores originarios; y en sus autores. Por este sistema, dirigido por Gadamer a la comprensión de la obra artística desde nuestro presente, podemos acercarnos a la realidad compleja del fenómeno artístico considerando la historicidad no sólo de éste, sino también la nuestra y la del encuentro que suscitamos entre ambos.

Esto permitiría investigar los distintos campos de interés histórico artístico que señala Jonathan Brown, sociales, políticos, económicos y culturales, como elementos conformadores de ese horizonte de expectativas desde el que se crea la obra. Recurriendo al vocabulario que otro pensador ligado a la estética de la recepción, Román Ingarden, ha desarrollado para los estudios literarios, estos campos serían los *estratos múltiples* que conforman la obra, en este caso artística, y sólo su estudio conjunto ofrece una visión global de ésta. De esta forma tendríamos dos nociones fundamentales –la multiplicidad de estratos que conforman el hecho artístico y la historicidad de este hecho y de nuestra recepción de él– que se resumen en los horizontes de expectativas como modelo comprensivo de la complejidad del fenóme-

no artístico y del acercamiento historiográfico que reciba⁸.

La aplicación de este esquema teórico a la realidad de la investigación de la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba podría estructurarse en distintas áreas de actuación ligadas entre sí, que se corresponderían en alguna forma a los distintos estratos del fenómeno artístico que se contemplan en la historia contextual del arte. Aparecen separados como líneas de investigación distintas, pero han de estar unidos necesariamente porque sólo el conjunto permite reconstruir el horizonte de expectativas en el que se crea la obra de arte, y al que hemos de acercarnos para comprenderla.

La primera de estas áreas de interés debe ser la referente a la continuación de la labor tradicional de investigación estrictamente positivista y formalista, puesto que ésta es la base ineludible sobre la que se puede levantar el resto del edificio⁹. Ya he dicho que el estado de la cuestión en esta materia está ya lo suficientemente avanzado como para comenzar a avanzar en otras direcciones, pero no está de más proseguir dedicando esfuerzos a esta tarea¹⁰.

De todo el siglo XVI, los años mejor catalogados son los primeros y los finales. Entre ambos se sitúa una laguna en la que sólo se conoce relativamente bien el trabajo de unos pocos pintores. Salta a la vista que no se trata del período en el que la pintura cordobesa alcanza

⁸ Para la teoría de los estratos múltiples de Ingarden, *vid.* Roman Ingarden, "Concreción y reconstrucción" en Rainer Warning, *op. cit.*, pp. 35-54.

⁹ Últimamente, alguien tan poco sospechoso de reducir la historia del arte a una historia de las formas como Julián Gállego ha reivindicado la conveniencia de recuperar el formalismo, que, en sus propias palabras *es fundamental en la consideración de cualquier obra de arte ya que constituye una feliz confluencia de ideas e intenciones de lo más variado, que van desde lo filosófico a lo político, de lo dogmático a lo reformista, de un canon o concepto de lo bello a otro distinto, de lo casual a lo immanente, de lo decorativo a lo sublime* (Julián Gállego, "Varias tendencias en la historiografía del arte". En *Actas VII Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez'. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 13-14).

¹⁰ Para este trabajo sigue siendo adecuando el sistema utilizado por Angulo y Post, basado en una escrupulosa crítica de las fuentes literarias y documentales y en la adaptación del método de reconocimiento visual creado por Morelli a partir de la identificación de determinadas características formales de cada maestro.

su mejor calidad, pero por ello no deja de interesar desde un punto de vista histórico. Conviene, pues, avanzar en la definición de este período tratando de emparejar los nombres que aparecen en la documentación con alguno de los anónimos que pululan por esos años. El primer tercio del siglo, en torno a Alejo Fernández y Pedro Romana, y el último, alrededor de Pablo de Céspedes, son las etapas mejor conocidas. De ellas, la primera, aun cuando Angulo y Post dejaron establecidas las líneas generales de su desarrollo, es la que más posibilidades ofrece. Todavía hay que identificar al Maestro de Fuente Obejuna y quedan por aclarar los términos de la residencia de Alejo en Córdoba y las relaciones entre los distintos maestros. El apartado biográfico es especialmente interesante para tratar de explicar la formación de lo que parecen clanes familiares de artistas que emparentan constantemente entre sí.

El atribucionismo también es necesario para el trabajo en otro de los temas clásicos, el de la definición estilística. A lo largo del siglo XVI se produce una progresiva asimilación de unos modelos estéticos que llegan de Italia en distintas oleadas. La secuencia de estos distintos momentos está definida desde antiguo, pero es susceptible de correcciones desde el punto en que la historiografía ha venido primando tradicionalmente los elementos estilísticos de raíz italiana, con lo que se ha distorsionado el análisis para destacar la incorporación al Renacimiento. Esto, que ha sido denunciado últimamente para el conjunto de la pintura española, conviene comprobarlo en el caso cordobés especialmente por lo que se refiere a los primeros años del siglo¹¹. De una forma parecida, también habría que afinar en la calificación de los últimos años y aquilatar el concepto de manierismo.

Sobre la base de este estudio de las obras y sus autores, puede empezarse a investigar en las otras cuestiones que anteriormente he señalado. La más relevante, por las posibilidades

que ofrece la propia realidad de la historia de Córdoba en el XVI y por las fuentes documentales que se conservan es la relativa a las actividades de promoción de la pintura. Una vez superado el debate terminológico entre mecenazgo y promoción artística, puede decirse con tranquilidad que en Córdoba no se encuentran mecenas en el siglo XVI, como en casi ningún lugar de España si exceptuamos la Corte, pero en cambio hay un nutridísimo grupo de promotores que impulsan multitud de pequeñas actuaciones por toda la zona¹². Córdoba es uno de los reinos con mayor presencia del estamento noble de toda España, y eso se hace notar en los encargos de pintura para las parroquias y conventos, que se dotan siempre a través del patronazgo privado. Esto coincide además con una intensa campaña de construcción de capillas en la catedral por parte de los canónigos y racioneros de la misma, que se adornan casi siempre con retablos de pintura, formando la mejor colección de tablas, frescos y pinturas murales del XVI que se conserva en la provincia.

La importante documentación existente en el Archivo de la Nobleza en Toledo, el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, y el Archivo Catedral de Córdoba contiene multitud de contratos, testamentos e inventarios que pueden dar la clave de los mecanismos e intereses que dirigieron el proceso de la comitencia de la pintura. Me parece interesante clarificar las circunstancias en las que se produjo este extraordinario crecimiento del número de capillas de la catedral, y si esto responde, como se ha dicho, a una política consciente de cristianización del espacio de la antigua mezquita, en relación con la construcción de la capilla mayor. Igualmente hay que determinar cuáles son los criterios de contratación de las obras, para ver qué importancia tiene el estilo para el comitente frente a la calidad, la economía o el mensaje de la obra. Aunque parece que la actitud mayoritaria es la de ignorar las cualidades estéticas de la obra, hay ejemplos puntuales como la contratación de Pedro de Campaña en Sevilla que nos hablan de un interés

¹¹ Por ejemplo Fernando Marías ha hecho especial hincapié en la defensa de la presencia de un bilingüismo en el siglo XVI español basado en la coexistencia de importantes pervivencias estéticas medievales junto a la lenta introducción de elementos renacentistas italianos. Vid. Fernando Marías, *El siglo XVI. Gótico y renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992, 223 pp.

¹² Sobre este debate, vid. Joaquín Yarza, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" en *Actas VII Congreso del C.E.H.A., Mesa I Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 17-47.

decidido por el estilo. El notable papel que el retablo de Campaña va a tener posteriormente en la evolución de la pintura local hace patente la significación del estudio de los términos de la promoción.

Dentro de las condiciones de producción se encuentran también otras cuestiones como el taller, las técnicas y los materiales, y los sistemas de aprendizaje, que nos hablan de las circunstancias prácticas en las que se desenvuelve el proceso de creación pictórica¹³. La vía más directa para estudiar estos puntos son las distintas ordenanzas del gremio de pintores de Córdoba, que, fechadas en los siglos XV y XVI, permiten aprehender los cambios en la organización del oficio que se dan con la llegada del Renacimiento. Aquí surge la interrogante sobre el encaje de Pablo de Céspedes en estas estructuras artesanales que se perpetuarán toda la Edad Moderna.

El sistema de producción puede estudiarse así desde la perspectiva del marco legal de su práctica –las ordenanzas– pero también a partir de la realidad comercial en la que se inserta. Los contratos de las obras informan de precios y condiciones de trabajo ofreciéndonos una imagen bastante nítida de la pintura como una mercadería equiparable a cualquier otro procedente del entorno gremial y sujeto a las leyes del mercado. Esta línea de investigación, muy cercana a la historiografía económica, está produciendo recientemente notables frutos en otros ámbitos espaciales, aunque para el caso cordobés parece que las fuentes, por más induzcan a considerar la pintura como un producto más del mercado, no son lo suficientemente explícitas como para entrar en mayores detalles so-

bre la incidencia del sector en el seno de la economía regional¹⁴.

Por otro lado, el estudio de las implicaciones culturales del fenómeno artístico aparece como uno de las caras más amplias y complejas de la pintura del siglo XVI en Córdoba. La presencia de Pablo de Céspedes en la ciudad, pintor, humanista y poeta, y el hecho de que consiguiera crear una auténtica escuela alrededor suya hacen que los últimos años del XVI y primeros del XVII sean una etapa de florecimiento cultural en Córdoba en la que las relaciones entre la pintura y la literatura llegan más allá de lo predecible. Ya señalé como este campo ha sido recientemente estudiado por varios historiadores, pero todavía queda integrar sus aportaciones dentro del esquema general de la pintura de esos años. El resto del siglo es sin duda mucho menos rico en relación a esto, pero permite entrar en otros puntos de interés desde una perspectiva distinta pero igualmente cultural: la función de la pintura.

Éste es otro tema complicado, pero igualmente interesante, puesto que trata de desentrañar los usos a los que está destinada la pintura y las experiencias que proporciona. Su complejidad es enorme, puesto que exige ser abordado desde el análisis de fuentes literarias: sermones, poesía, etc. y documentales: testamentos, contratos, libros de visita, etc.: requiere la indagación en parcelas muy variadas, como la ubicación física de la obra, su papel en la liturgia, o su iconografía; y permite la extracción de múltiples consecuencias, desde su relación con el pensamiento religioso del momento hasta su pertenencia a un programa privado de glorificación personal. No hay que decir que en la Córdoba del XVI los temas de la pintura son abrumadoramente religiosos salvo algunos ejemplos excepcionales como la decoración de los guadamecés, pero dentro de este marco general las diferencias de uso son muy marcadas. No es lo mismo un cuadro de devoción personal en una casa, que el retablo del altar mayor de

¹³ Los estudios sobre las condiciones materiales de la práctica de la pintura tienen una gran tradición en el mundo anglosajón y germano, desde el clásico *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento* de Martin Wackernagel, Madrid, Akal, 1997, 365 pp. 1ª edición en Leipzig, 1938, hasta el reciente *The painter's practice in renaissance tuscany*, de Anabel Thomas, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 397 pp. En España estos intereses se han introducido recientemente en el seno de varias tesis doctorales que han estudiado las condiciones de la actividad artística desde perspectivas locales. Vid. Miguel Falomir Faus, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, 559 pp. y Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarragona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución 'Fernando el Católico', 1996, 872 pp.

¹⁴ El precursor de la investigación de la significación económica del fenómeno artístico en el Renacimiento es Richard A. Goldthwaite, de quien destaca su *Wealth and the demand for art in italy, 1300-1600*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993, 266 pp.

una parroquia, una escena de la vida de un santo fundador en un convento, o una crucifixión con el patrono orante en una capilla privada de la catedral. Se trata, en suma, de ver qué se esperaba de la pintura y cómo era recibida por su público¹⁵.

Mi propósito es que la confluencia de todas estas líneas de investigación pueda proporcionar una imagen de conjunto de la pintura del siglo XVI en Córdoba, en la que se contemple la interrelación de todos los elementos que he ido exponiendo por separado. Ya que por ejemplo, nadie pretende que se pueda entrar en consideraciones estilísticas como la diferenciación de los distintos modelos estéticos italia-

nos sin la elaboración previa de catálogos razonados, y que la progresiva asunción de aquellos pueda explicarse sin considerar los promotores de las obras. De igual forma, las circunstancias de la promoción dependen de la función de la pintura y de su valor como mercadería, al tiempo que están en íntima relación con las implicaciones culturales que puedan desprenderse de ella. Por ello, habrá que dotar a estos contenidos de una estructura adecuada que refleje los distintos elementos que intervienen en el proceso pictórico, y que sea capaz de mostrar su interdependencia.

Tras esto, sólo espero que este modelo de investigación pueda representar un ejemplo de la proximidad entre la historia local y la historia universal, ya que sólo entiendo el análisis de este caso cordobés desde su integración en entorno mucho más amplio, al tiempo que sólo concibo el estudio histórico de los fenómenos generales desde la base de las investigaciones particulares.

¹⁵ Esta última consideración está muy en la línea de algunos de los estudios que han dado origen a la estética de la recepción, puesto que, a parte de la calidad de principio metodológico básico que le estoy confiriendo, ésta puede limitarse al interés por las relaciones entre las obras y su público. *Vid.* Peter Uwe Hohendahl, "Sobre el estado de la investigación de la recepción" en Mayoral, *op. cit.*, pp. 31-37.

ÍNDICE

PRÓLOGO

Arte e identidades culturales como marco de investigación

Julia Barroso Villar

Presidenta del XII Congreso del CEHA 9

PONENCIAS

Desandar el camino hacia lo primitivo. De la colección etnográfica a la habitación de los niños

Víctor Nieto Alcaide 15

El arte y la España del 98. Identidades y desastres

M.^a Cruz Morales Saro

Presidenta del XII Congreso del CEHA 19

El proceso de urbanización en Cuba y las leyes de Indias

Lilia Martín Brito

Ponenete del Seminario *Huella europea en el urbanismo y arquitectura en el mundo latinoamericano* 31

SECCIÓN I.

LA RECEPCIÓN DE LOS MODELOS NO OCCIDENTALES EN EL ARTE

El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)

V. David Almazán Tomás

Universidad de Zaragoza. Profesor Asociado de la asignatura *Grandes Culturas del Extremo Oriente* 41

Imágenes adjetivas de unos estilos artísticos no clásicos en el Teatro

Juana María Balsalobre García

UNED 51

La introducción de los modelos historicistas en el Marruecos precolonial.

Arquitectura franciscana en Tánger

Antonio Bravo Nieto

Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte 61

La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró

Pilar Cabañas Moreno

Instituto de Japonología. Grupo de Investigación ASIA 73

Las pintaderas mejicanas y el arte de los 80

María José Carrasco Campuzano 81

Acerca de la "invención" de Bizancio en el arte español: tres notas

Miguel Cortés Arrese

Universidad de Castilla La Mancha 87

<i>El modelo arquitectónico sefardí: entre Oriente y Occidente</i> Miguel Ángel Espinosa Villegas Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte	97
<i>Ernst Ludwig Kirchner: el exotismo interior</i> Zulaika-Bárbara Estada Kauert	105
<i>Abstracción e informalismo: un diálogo entre oriente y occidente</i> Begoña Fernández Cabaleiro	117
<i>Tradición clásica e influencia oriental: máscara real celebrada en Barcelona en honor de Carlos IV y María Luisa de Parma en 1802</i> Laura García Sánchez Universidad de Barcelona	125
<i>La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas</i> Núria Gil Farré	133
<i>Gusto y coleccionismo de "Antiüedades Árabes" en España durante el silo XVIII</i> Ana María Gómez Morán Universidad de Granada	141
<i>Lo exótico en lo vernáculo: el descubrimiento del arte ibérico en el París de las vanguardias</i> M. ^a Dolores Jiménez-Blanco Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte III	149
<i>Apuntes sobre el arte de Urushi a propósito de un sagrario complutense de arte Namban</i> Yayoi Kawamura Universidad de Oviedo	155
<i>Las máscaras de Picasso: el primitivismo en Les Demoiselles d'Avignon</i> Patricia Mayayo	163
<i>El duque de Montpensier y la introducción de la estética orientalista en España</i> José Manuel Rodríguez Domingo Universidad de Granada	173
<i>En torno al uso de los modelos orientales en Orihuela durante el siglo XVIII</i> Inmaculada Vidal Bernabé Universidad de Alicante	187

SECCIÓN II. EL ARTE Y LA ESPAÑA DEL 98. IDENTIDADES Y DESASTRES

† <i>La Exposición de 1889 y la búsqueda de una identidad estética en las repúblicas hispanoamericanas</i> Carmen Adams Fernández Universidad de Oviedo	195
<i>La Tía Tula: un personaje del 98 en el cine de los 60</i> María Isabel de Juan Universidad de Murcia	207
<i>Influencia del Krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza en la estética del 98</i> José Luis Bernal Muñoz	215
<i>Escultura y escultores en el cambio de siglo en Mallorca</i> María Magdalena Brotons Capó	223
✱ <i>La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil</i> M. ^a Isabel Cabrera García Universidad de Granada	235

<i>El valor polisémico de conceptos como realismo, naturalismo e idealismo en la crítica artística española (1897-1915)</i>	
M. ^a Dolores Caparrós Masegosa	
Espérance Guillén Marcos	241
<i>El museo imaginario de Eugenio d'Ors, entre el 98 y los modelos autoritarios</i>	
Julián Díaz Sánchez	
Universidad de Castilla-La Mancha. Departamento de Historia del Arte	247
<i>Huelva a finales del XIX o el cuestionamiento del 98</i>	
María Asunción Díaz Zamorano	253
<i>Notas de música en la Asturias del 98</i>	
José Antonio Gómez Rodríguez	
Universidad de Oviedo	263
<i>Fotografía del 98</i>	
Jorge Latorre Izquierdo	
Universidad de Navarra	281
<i>La generación del 98 entre la mirada y la escritura: la nostalgia de la pintura en Azorín</i>	
Mario López Martínez	293
<i>“¡A regenerarse!”: la exposición agrícola, minera, industrial y de bellas artes en Murcia. Arquitectura para la regeneración</i>	
Dora Nicolás Gómez	
Universidad de Murcia	301
<i>Los indianos y las bellas artes. El caso del valle de Carranza (Vizcaya): escultura y pintura (siglos XIX y XX)</i>	
Maite Paliza Monduate	
Universidad de Salamanca	311
<i>La cartársis hipócrita. El 98 y la escultura conmemorativa en Nueva York y España</i>	
Carlos Reyero	
Universidad Autónoma de Madrid	327
<i>La huella del 98 en las manifestaciones pictóricas asturianas</i>	
Natalia Tielve García	
Doctora en Historia del Arte	337
<i>¡Pan y Toros! Las corridas de toros como símbolo de la decadencia española en la literatura y la pintura de la generación del 98</i>	
Mercedes Valdivieso	
Universitat de Lleida	343

SECCIÓN III.

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: INVENCION E IDENTIDAD CULTURAL

<i>El patrimonio arquitectónico-industrial asturiano: estado actual y reivindicación de su valor histórico, arquitectónico y generador de identidades</i>	
Covadonga Álvarez Quintana	355
<i>Consideraciones en torno a la necesidad de conservar y difundir el patrimonio. Algunos casos concretos en Jaén</i>	
Rosario Anguita Herrador	
Universidad de Jaén	371
<i>Historia del Arte y ciudad: reflexiones sobre la intervención en los cascos urbanos</i>	
M. ^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares	
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte	377

<i>Una forma de abordar el estudio del patrimonio popular tradicional: Extremadura y la provincia de Cáceres</i> M. ^a Ángeles Ávila Macías	385
<i>La segregación de la diócesis de Lleida y el Museo Diocesano: estado de la cuestión de un patrimonio en litigio</i> Carmen Berlabé Museu Diocesà de Lleida	395
<i>Restauración monumental y ciudad durante el siglo XIX: Valencia entre 1800-1875</i> Carmen Blázquez Izquierdo Doctora por la Universidad de Valencia	405
<i>Entender la ciudad como instalación. Identidades e invención en el cambio de milenio: la ciudad de Barcelona</i> Roser Calaf Masachs	415
<i>El museo zootécnico de Barcelona. Uso y abuso del patrimonio efímero tras la Exposición Universal de 1888</i> Rossend Casanova i Mandri	425
<i>El coleccionismo público vasco y sus diferentes identidades</i> Xesqui Castañer López Profesora Titular de H. ^a del Arte de la U. País Vasco	433
<i>Una reflexión sobre los artefactos. La problemática de la conservación y presentación de una parte significativa del patrimonio mueble</i> Rosa Creixell - Teresa-M. Sala Universidad de Barcelona	445
<i>La Historia del Arte, una ciencia al servicio del conocimiento del monumento</i> Concha Fontenla San Juan Universidad de Santiago de Compostela	453
<i>Otras líneas de actuación sobre el patrimonio histórico artístico de Mérida (Badajoz)</i> Juan G. ^a -Murga Alcántara	463
<i>Aproximación al conocimiento del patrimonio artístico hispanoamericano en las Islas Canarias orientales: siglos XVI-XX</i> María de los Reyes Hernández Socorro José Concepción Rodríguez	471
<i>Cuenca, la destrucción de un patrimonio</i> Pedro Miguel Ibáñez Martínez Universidad de Castilla-La Mancha	481
<i>Patrimonio e identidad. Burgos 1759-1939</i> Lena S. Iglesias Rouco Universidad de Burgos	489
<i>La conservación del patrimonio en Cataluña: Cèsar Martinell i Brunet, arquitecto conservador de monumentos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional</i> Francesc Xavier Mingorance i Ricart Licenciado en Historia del Arte	499
<i>Historia y orígenes del tesoro de la Seo Nueva de Lleida: aportaciones para el estudio de su patrimonio artístico</i> Josefina Planas - Francesc Fité Universidad de Lleida	509
<i>Gestión del patrimonio histórico en las altiplanicies de Granada: recursos y propuesta de actuación</i> Miguel Ángel Sorroche Cuerva Doctor en Historia del Arte. Universidad de Granada	519

El traslado del sepulcro de San Juan de Ortega (Burgos) en 1964.

El fracaso de una invención escenográfica

M.^a José Zaparaín Yáñez

Universidad de Burgos 529

SECCIÓN IV.

TESIS DOCTORALES EN FASE DE ELABORACIÓN. RESÚMENES

Grupo Pórtico (1947-1952). Historia y presupuestos estéticos

María del Mar Anguera Gual

Universidad Autónoma de Madrid 539

Metrología y proporción en la arquitectura altomedieval asturiana de los siglos IX y X.

Avance al sistema de proporción de la iglesia de San Pedro de Nora

Lorenzo Arias Páramo

Universidad de Oviedo 543

Joan Miró: arte y sociedad. El compromiso

Antonio Boix Pons

. 553

El mueble policromado en la Cataluña del siglo XVIII

Rosa M.^a Creixell Cabeza

Universidad de Barcelona 559

Santa María la Mayor de Pontevedra

María Esther del Castillo Fondevila.

. 563

El impreso comercial litografiado en Asturias (1937-1970)

M.^a del Mar Díaz

. 573

Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña

Begoña Fernández Cabaleiro

UNED Madrid 579

Arquitectura industrial en el municipio de Mieres, 1830-1936

María Fernanda Fernández Gutiérrez

Universidad de Oviedo 581

Fuentes literarias para el estudio de la arquitectura medieval conquense

M.^a José López Rubio

Universidad de Castilla-La Mancha 593

El concepto d'orsiano de modernidad en Aurelio Arteta

Ismael Manterola Ispizua

Universidad del País Vasco. Departamento de Historia del Arte 601

Paisajes y Jardines madrileños en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX

María Jesús Martín Sánchez

UNED Madrid 611

El retablo en la diócesis de Plasencia (siglos XV-XVIII)

Vicente Méndez Hernán

Universidad de Extremadura 619

El monumento a Manuel Orueta en Gijón

Elsa Presa de la Vega

Universidad de Oviedo 635

Consideraciones en torno a la pintura del Renacimiento en Guadalajara y Sigüenza.

Reflexiones metodológicas y estado de la cuestión

F. Javier Ramos Gómez

Universidad Autónoma de Madrid 645

Alfredo Sada (1949-1992): un proyecto escultórico por recuperar
Juan Cruz Resano 655

Arquitectura medieval en el espacio oriental de Asturias: siglos XI-XV
Isabel Ruiz de la Peña González 669

Difusión de los fondos en los museos de Asturias: el Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón
Carmen Menéndez Sanz Díaz 675

Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos
Isabel Tejeda Martín 685

Aproximación metodológica al estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba
Antonio Urquizar Herrera
Universidad de Córdoba 693

SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE MERCANTIL-ASTURIAS
DE GIJÓN
A 8 DE SEPTIEMBRE DE 1998
FESTIVIDAD DE NTRA. SRA. DE COVADONGA

