

14º CEHA

ACTAS DEL XIV
CONGRESO NACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE

MÁLAGA, DEL 18 AL 21
DE SEPTIEMBRE DE 2002

correspondencia e integración de las artes

Isidoro Coloma Martín
Francisco García Gómez
María Teresa Méndez Baiges
Juan M^a Montijano García
Nuria Rodríguez Ortega
Belén Ruiz Garrido
(editores)

TOMO II



14º CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

Correspondencia e integración de las Artes

Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002



Isidoro Coloma Martín
Francisco García Gómez
María Teresa Méndez Baiges
Juan M^a Montijano García
Nuria Rodríguez Ortega
Belén Ruiz Garrido
(Editores)
Tomo II

Ministerio de Ciencia y Tecnología
Dirección General de Investigación
Fundación Unicaja

Málaga, 2004

© DE LOS AUTORES

© DE ESTA EDICIÓN: Departamento de Historia del Arte

EDITA: Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Investigación y Fundación Unicaja

COLABORA: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga C.E.D.M.A., Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Junta de Andalucía y Universidad de Málaga

COORDINACIÓN TOMO II: Isidoro Coloma Martín. Sección 2ª: Francisco García Gómez, María Teresa Méndez Baiges, Belén Ruiz Garrido. Sección 3ª: Juan Mª Montijano García, Nuria Rodríguez Ortega

COLABORADORES TOMO II: Sección 3ª: María Sánchez Luque, Igor Vera Vallejo

IMPRIME: Imagraf Impresores S.A.

DISEÑO DE CUBIERTA: Sonia Ríos Moyano

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imagraf Impresores, S.A.

ISBN.: 84-688-4827-1

D.L.: MA-704-2004



PRESIDENCIA DE HONOR
SS.MM. LOS REYES DE ESPAÑA

COMITÉ DE HONOR

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

Excma. Sra. D^a. Pilar del Castillo,
Ministra de Educación, Cultura y Deporte

Excmo. Sr. D. Josep Piqué,
Ministro de Ciencia y Tecnología

Excmo. Sr. D. Francisco de la Torre Prados,
Alcalde de Málaga

Excma. Sra. D^a. Carmen Calvo Poyato,
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

Excma. Sra. D^a. Cándida Martínez López,
Consejera de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía

Excmo. Sr. D. Juan Fraile Cantón,
Presidente de la Diputación Provincial de Málaga

Excmo. Sr. D. Jesús Romero Benítez,
Alcalde de Antequera

Excmo. Sr. D. Antonio Díez de los Ríos,
Rector Magnífico de la Universidad de Málaga

Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna,
Presidente del Consejo Social de la Universidad de Málaga

Ilmo. Sr. D. Braulio Medel Cámara,
Presidente de la Fundación Unicaja

Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar,
Presidente del Comité Español de Historia del Arte

Ilma. Sra. D^a. Ana M^a. Rico Terrón,
Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Málaga

Ilmo. Sr. D. Pedro Pizarro,
Director Gerente de la Fundación Pablo Ruiz Picasso y del Museo Municipal de Málaga

Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares,
Presidente del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Ilmo. Sr. D. Mariano Vergara,
Vicepresidente de la Fundación Unicaja

Ilma. Sra. D^a. Adelaida de la Calle Martín,
Vicerrectora de Investigación de la Universidad de Málaga

Ilma. Sra. D^a. Mercedes Vico Monteoliva,
Vicerrectora de Cultura de la Universidad de Málaga

Ilmo. Sr. D. Rafael Domínguez,
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

Presidente:

D. Ignacio Henares Cuéllar

Vicepresidentes:

D. Rafael López Guzmán, D^a. Rosario Camacho Martínez, D^a. Catalina Cantarellas Camps

Secretaria:

D^a. Esperanza Guillén Marcos

Tesorero:

D. Cristóbal Belda Navarro

Miembros de la Comisión Ejecutiva:

D^a. María Soledad Álvarez Martínez, D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, D. Joaquín Bérchez Gómez, D. Gonzalo Borrás Gualis, D^a. María Victoria Carballo-Calero Ramos, D. Eduard Carbonell Esteller, D. Miguel Ángel Castillo Oreja, D^a. Concepción García Gaínza, D^a. María de los Reyes Hernández Socorro, D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi, D. Fernando Marías, D. Alfredo José Morales Martínez, D. Carlos Reyero Hermosilla, D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, D^a. Paloma Rodríguez Escudero

Secretaría administrativa:

D^a. Maruja Merlán

COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO DEL CONGRESO

Presidenta del Congreso:

Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

Secretaría general:

Dr. D. Eugenio Carmona Mato

Dr. D. José Miguel Morales Folguera

Secretaría Técnica:

Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Juan M^a. Montijano García, Dra. D^a. Belen Ruiz Garrido, D^a. Sonia Ríos Moyano y D. Antonio Simón Sánchez Fernández

Comité científico:

Dr. D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis, Dra. D^a. Reyes Escalera Pérez, Dr. D. Pedro A. Galera Andreu, Dr. D. Francisco García Gómez, Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, Dra. D^a. M^a. de los Reyes Hernández Socorro, Dra. D^a. M^a. del Mar Lozano Bartolozzi, Dr. D. Simón Marchán Fiz, Dr. D. Fernando Marías, Dra. D^a. M^a. Teresa Méndez Baiges, Dra. D^a. Aurora Miró Domínguez, Dr. D. Juan M^a. Montijano García, Dr. D. Javier Ordóñez Vergara, Dr. D. Germán Ramallo Asensio, Dr. D. Juan Antonio Ramírez, Dr. D. Carlos Reyero, Dr. D. Francisco José Rodríguez Marín, Dra. D^a. Nuria Rodríguez Ortega, Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Dra. D^a. Teresa Sauret Guerrero, Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

Colaboración técnica:

Mariola Heredia, Eva Ramos, Lourdes Royo, María Sánchez

Diseño gráfico:

Sonia Ríos Moyano

Colaboradores:

Igor Vera Vallejo, Leonardo Fidalgo Fontanet, Julia Mendiola, Julia de la Torre Fazio, Enrique Mariño Paz, Rosa Fernández García, Margarita Tejeda, Aurora Arjones, Carmen Herrera, Antonia A. Robles, Delia I. García, Rosa López García, Lidia Rico, Antonio Santana, Javier González Torres, Raúl Luque Ramírez y Juan Antonio Montiel Navarro.



PRÓLOGO

Entre los días 18 y 21 de septiembre de 2002 se celebró en Málaga el XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, respondiendo a la convocatoria bianual del Comité Español de Historia del Arte, C.E.H.A., presidido por SS. MM. los Reyes de España, a quienes hacemos público nuestro agradecimiento.

El tema de este Congreso *Correspondencia e integración de las artes*, se ha abordado en seis secciones cuyas aportaciones han puesto de manifiesto el trabajo que vienen realizando los historiadores del arte españoles, como base de una renovación historiográfica que nos permite comprender mejor los presupuestos de nuestra cultura y nuestro patrimonio, y valorar la producción intelectual de un colectivo básico en el desarrollo de la sociedad actual.

La participación de los miembros del C.E.H.A. ha sido importante, ya que nos reunimos más de trescientas personas, muchas de las cuales contribuyeron por escrito aportando sus ideas en valiosas comunicaciones, y otras muchas lo hicieron en las discusiones y coloquios que se pudieron realizar tras las diferentes intervenciones.

La sección primera, *Memoria, correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo*, ha tenido como Presidente al Dr. D. Fernando Marías. La segunda, *La unión de las artes y sus interrelaciones en el arte contemporáneo (siglos XIX y XX)*, ha sido presidida por el Dr. D. Simón Marchán Fiz. Presidió la tercera sección, *Teoría del arte y literatura artística*, el Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, y la cuarta, *El mundo medieval y la integración de las artes*, la presidió el Dr. D. Joaquín Yarza Luaces. La sección quinta, *Patrimonio Cultural y público del arte*, ha tenido como Presidenta a la Dra. D^a M^a del Mar Lozano Bartolozzi, y la sexta, *Tesis y Proyectos de Investigación en curso*, una sección que ya es habitual en todos los Congresos del C.E.H.A. la presidió el Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín.

El Congreso se clausuró con una brillante conferencia que dictó el Dr. D. Juan Antonio Ramírez.

El marco de este Congreso ha sido el Museo Municipal de Málaga, que el Ayuntamiento adaptó para poner a nuestra disposición y donde se han podido desarrollar los trabajos con total facilidad. No obstante la inauguración, que presidió la Excm. Sra. Consejera de Cultura, tuvo

como escenario el Conservatorio de Música María Cristina, cedido por la Fundación Cultural Unicaja. Pero hubo asimismo otros marcos porque las sesiones de trabajo se han acompañado con visitas a diferentes monumentos de la ciudad como el Teatro Romano, la Alcazaba, la Catedral, el Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, las excavaciones realizadas en el subsuelo de nuestro nuevo Rectorado; también la Fundación Museo Picasso nos ofreció el contenido del Museo Picasso, en una exposición muy didáctica en el Palacio Episcopal, y el Ayuntamiento la visita a los hermosos jardines de la Concepción. En Antequera tuvo lugar una sesión científica en la Colegiata de Santa María la Mayor, y recorrido por su espléndido patrimonio monumental, y la clausura del Congreso, que llevó a cabo el Ayuntamiento de Málaga, se prolongó por el Patronato de Turismo de la Costa del Sol en un acogedor hotel de la costa y donde el ambiente, el clima, el trato hicieron honor a su nombre. Así hemos podido debatir científicamente y disfrutar no sólo de la presencia de nuestros compañeros, sino dar a conocer nuestro patrimonio monumental y enclaves del turismo que, creemos, se puede conducir adecuadamente con el patrimonio.

Al iniciarse la publicación de las Actas, cuyo primer volumen recoge las conferencias de inauguración y clausura, así como los trabajos correspondientes a la sección primera, queremos dar las gracias a los compañeros citados, así como a los Vicepresidentes y Secretarios, que han logrado con su trabajo conducir brillantemente el desarrollo de estas sesiones científicas.

Pero también quiero manifestar mi agradecimiento al Comité del C.E.H.A., presidido por D. Ignacio Henares Cuellar, a los Vicepresidentes Dr. D. Rafael López Guzmán y Dra. Catalina Cantarellas, a la Secretaria Dra. Esperanza Guillén, a los vocales del mismo que, fielmente, acudieron a esta cita bianual, y al equipo de la Secretaría del C.E.H.A. en Murcia. Hay que recordar aquí la animosa contribución de los profesores Dr. D. Antonio Bonet y Dr. D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos, que fueron Presidentes del C.E.H.A. en anteriores ocasiones, y cuyo apoyo y presencia ha sido fundamental para nosotros.

Asimismo queremos agradecer a quienes han aceptado formar parte del Comité de Honor del Congreso y a las entidades que han colaborado con nosotros por el éxito de este acontecimiento: además de los citados, los Ministerios de Educación y Cultura y el de Ciencia y Tecnología, las Consejerías de Cultura y Educación de la Junta de Andalucía, la Fundación Unicaja, el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, el Patronato de Turismo de la Costa del Sol, los Vicerrectorados de Cultura e Investigación de la Universidad de Málaga, el Colegio de Arquitectos, el Cabildo de la Catedral, nuestro Ayuntamiento y el de Antequera, el Consejo Social de la Universidad de Málaga, cuyo presidente D. José Manuel Cabra llevó a cabo el diseño de una serigrafía que Ámbito Cultural de El Corte Inglés ha editado para el Congreso. Hemos contado con una imagen muy especial como logotipo del Congreso, interpretación de Sonia Ríos del dibujo «Personaje alado» de José Moreno Villa, que nos ha cedido con total generosidad, su hijo D. José Moreno.

Finalmente no sería justo dejar de citar la actividad desarrollada por mis compañeros de Departamento que han trabajado de firme en la organización del Congreso, así como de un eficaz equipo de colaboradores, muy bien coordinado por Belén Ruiz. Muy especialmente quiero citar a Eugenio Carmona Mato y José Miguel Morales Folguera que, como Secretarios de este Congreso, han asumido una parte muy importante de este trabajo. Realmente sin la ayuda y entusiasmo de todos ellos no hubiera sido posible que este encuentro se hubiera desarrollado felizmente.

Rosario Camacho Martínez, Presidenta del Congreso

*Estas actas están dedicadas a la memoria de
Ignasi de Solà-Morales i Rubió*

Sección Segunda
**LA UNIÓN DE LAS ARTES Y SUS
INTERRELACIONES EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO (SIGLOS XIX Y XX)**

Presidente: Dr. D. Simón Marchán Fiz
Vicepresidente: Dr. D. Carlos Reyero Hermosilla
Secretarios: Dra. D^a María Teresa Méndez Baiges y
Dr. D. Francisco García Gómez

Ponente: Dr. D. Simón Marchán Fiz



INTRODUCCIÓN

FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ
M^a TERESA MÉNDEZ BAIGES
BELÉN RUIZ GARRIDO
Universidad de Málaga

Correspondencia e integración de las artes, la propuesta del XIV Congreso del CEHA, comprende asuntos ciertamente vitales para trazar las coordenadas del **Arte Contemporáneo**, al que se dedicó la sección segunda. La unión y la interrelación de las artes a lo largo de los siglos correspondientes a la Edad Contemporánea son, como bien viene demostrando el debate historiográfico desde las décadas finales del siglo XX, las piedras de toque para la definición de nociones como modernidad, vanguardia y postmodernidad. La indagación en estos asuntos está poniendo de relieve que contaminaciones, interferencias, correspondencias, integración, figuras de la mezcla, hunden sus raíces en los inicios del arte contemporáneo y de la propia modernidad y que, en diálogo con las distintas propuestas de autonomía de los distintos lenguajes artísticos, incluso en conflicto con las propuestas de “arte puro”, son algunos de los conceptos que atraviesan –y determinan– la evolución artística y estética de los siglos XIX y XX. Como señalaba Simón Marchán en el texto que exponía los intereses de esta sección: *ambas metáforas químicas, la pureza y la mezcla, intercambian de continuo sus papeles en la modernidad, si bien tanto en las vanguardias históricas como en los tiempos actuales parece gozar de hegemonía la segunda.*

En la sección segunda del XIV Congreso del CEHA se invitaba por tanto a los ponentes a una reflexión sobre un asunto crucial para la disciplina de la Historia del Arte Contemporáneo, enmarcado por la ponencia de Simón Marchán, la cual, entre otras cosas, sirvió para fijar los argumentos que permiten desterrar algunos de los tópicos que nos impiden entender la complejidad, las aparentes contradicciones, las paradojas del arte contemporáneo y su itinerario. Sólo dicho destierro contribuirá a que se edifiquen nuevas bases desde las que estudiar, conocer, comprender y disfrutar el arte contemporáneo en sus múltiples facetas.



Si Simón Marchán planteó que la unión e interrelaciones de las artes no son patrimonio exclusivo del arte último, o de la postmodernidad, y que mantener ese lugar común para ahuyentar los fantasmas de la modernidad no supondría más que una falacia, muchas de las comunicaciones que se leyeron y que se presentaron a esta mesa mostraron ejemplos prácticos o asuntos concretos que efectivamente sustentaban algunas de las tesis defendidas por Marchán, si bien algunas otras constituyeron, de hecho, su contrapunto.

La sección segunda invitó en su convocatoria a un análisis de las poéticas del desbordamiento, los intersticios: desde el teclado de las correspondencias o sinestesias a las contaminaciones e interferencias, desde la integración de las artes a la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), así como a las confrontaciones entre la autonomía del arte y su heteronomía respecto a la vida cotidiana y la praxis vital, las ciencias, las tecnologías, la estética de la producción industrial y de la circulación objetual y *mass-mediática*, mestizajes y nomadismos, etc. Algunas de ellas se encaminaron ciertamente por estos derroteros.

Hemos de destacar la variedad de asuntos presentados a esta sección que, en un marco temporal que abarcaría desde finales del XVIII hasta la actualidad, cubren aspectos relativos a la arquitectura y urbanismo, diseño, escultura, pintura, artes gráficas, literatura, teoría y crítica de arte, música, teatro, cine, ciberarte, etc. Comunicaciones que, siguiendo la novedosa tónica de este congreso, han trascendido los habituales límites del arte español, abriéndose, en un alarde de “integración”, al arte universal. Si bien algunas aportaciones tratan la mezcla de diferentes artes, hay que tener en cuenta que la mayor parte se suelen centrar en un lenguaje dominante para establecer sus relaciones con los otros. De ahí que, para el comentario que vamos a iniciar de dichas comunicaciones, hayamos optado por seguir una clasificación por esas artes preponderantes, si bien para esta publicación se ha seguido un orden alfabético.

Así pues, autores como Rodrigo Gutiérrez Viñuales en “Indigenismo e integración de las artes en la Argentina (1910-1930)” y Olaia Fontal Merillas en “La difuminación de los límites. Mestizaje y desintegración en las últimas tendencias del arte”, abarcaron la mencionada mezcla de diferentes artes, planteando la difuminación de límites, el mestizaje y la integración, como características determinantes, en el primer caso, del arte argentino, y en el segundo, de lo postmoderno.

Desde el campo de la **arquitectura y el urbanismo**, José Manuel Llamas Mantecón en “Las ciudades invisibles del surrealismo”, e Irene García Antón en “Dos ejemplos de integración de las artes: los poblados de colonización de San Isidro de Albatera y El Realengo”, sugieren la emergencia de la ciudad como espacio integrador de las artes.

Respecto al **diseño**, se pueden leer dos aportaciones que exploran su conjunción con la escultura contemporánea, analizando la confluencia entre arte y diseño más allá del tópico del ideario funcionalista: la de Silvia Alzueta, “Fabio de Sanctis: el misterio del mueble”, y la de M^a José Bueno Fidel: “Disueño, o cuando el arte y el diseño jugaron a ser la misma cosa”.



Las numerosas comunicaciones que recurren a la **escultura** como arte-marco, ponen efectivamente en evidencia la labilidad de fronteras entre lenguajes artísticos. Así ocurre, por ejemplo, con “*El Pensador* de Rodin. Paráfrasis artística y revisiones mediáticas”, de Moisés Bazán de Huerta, un repaso por diferentes relecturas, homenajes y parodias, en todo tipo de manifestaciones artísticas, de la escultura más célebre de Rodin; con “Paralajes de lo sublime y lo pintoresco” de Chema González Martínez, un estudio de estas categorías en la escultura de los 60 y 70 del siglo XX (sobre todo el *Land Art*), esto es, del momento de disolución de los conceptos tradicionales e incluso modernos de la escultura; con “El jardín moderno y la escultura contemporánea. Los jardines de *Sa Torre Cega* en Mallorca”, de M^a Magdalena Brotons Capó y Julia Román Quetgles, sobre las relaciones entre escultura y paisaje, entre naturaleza y artificio; con “Los exvotos de Bolaños de Calatrava: nuevos lenguajes artísticos para un mismo significado” de Elena Sainz Magaña, un análisis de este tipo de obras de devoción popular como composiciones a modo de *collages* en las que se mezclan técnicas y materiales, principalmente fotografía, textos manuscritos, bordados, postales encoladas, etc.; y con “Citas arquitectónicas en las esculturas del Parque Juan Carlos I”, de Carmen Pena López, donde se analizan todas y cada una de las esculturas inaugurales con citas arquitectónicas explícitas.

La **pintura** es otra de las artes que más comunicaciones ha convocado. Entre ellas, deben destacarse: “*Ut pictura poesis*. La unión de las artes en la obra de Santiago Rusiñol”, en la que Cristina de la Cuesta Marina aborda un tema inexcusable como el de las profundas relaciones entre la pintura y la poesía, en la obra de dicho autor; el diálogo entre pintura y arquitectura quedó ilustrado en “La pintura decorativa en los interiores de la arquitectura ecléctica. Consideraciones sobre algunos ejemplos bilbaínos realizados en torno a 1900” de Maite Paliza Monduate y “La pintura mural en la época de las vanguardias. Formas de relación entre la pintura y la arquitectura”, de Joaquín Gallego Martín; Mercedes Valdivieso Rodrigo, en “Paul Klee y el taller de tejeduría de la Bauhaus”, analiza la influencia de la obra plástica y la teoría artística del pintor suizo en los trabajos textiles de los estudiantes; por último, M^a Teresa Méndez Baiges, en “Arte y praxis vital: los cubistas camuflados” estudia la influencia de la pintura cubista sobre el nacimiento y primer desarrollo del arte del camuflaje militar en los años de la Primera Guerra Mundial. Y relacionadas con la pintura, aunque también con las artes gráficas y la fotografía, se presentaron a esta mesa dos comunicaciones centradas en la iconografía femenina finisecular, a fin de cuentas una integración de otro género: la de María López Fernández, “‘Emancipadas’ e ‘Intelectuales’: el nacimiento de la mujer moderna en la pintura y la ilustración gráfica española de fin de siglo (1890-1914)”, y la de Belén Ruiz Garrido, “Una ‘nueva Cleopatra’. Interrelaciones iconográficas en las imágenes femeninas de seducción del ‘fin de siglo’”.

La relación entre arte y **literatura**, no tanto en busca de sus paralelismos, sino de sus mutuos apoyos, quedó cubierta por la comunicación de Mario López Martínez: “El silencio de la mirada”, una de las intervenciones que se adentraron en el terreno de



la **teoría**, como también lo hizo Tania Alba Ríos en “La crisis del sujeto en el mundo contemporáneo y su plasmación estética en las artes plásticas y la literatura”.

La ineludible correspondencia entre pintura y **música** fue el objeto de estudio de “Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco” de Germán Gan Quesada, que puso de manifiesto las relaciones entre varias composiciones del músico y la pintura abstracta de Torner, Zóbel, Sempere y Lucio Muñoz.

En el terreno de las **artes escénicas**, José Luis Plaza Chillón examinó en “Los modernos conceptos escenográficos y la renovación de los espacios escénicos en la Europa de las vanguardias. Una aproximación” la transformación de los espacios escénicos que obraron las vanguardias en virtud de la eliminación de barreras entre las distintas artes. Un carácter más teórico, dentro de este campo, tuvo la comunicación de Eva Gregori Giralt: “La estética teatral en el mundo contemporáneo: el concepto de juego como ocasión de exhibición. De Schiller a Iser”.

Evidentemente, el **cine** no podía faltar en un congreso dedicado a la integración de las artes, desde el momento en que el lenguaje audiovisual por excelencia ha bebido desde su nacimiento de las más diversas fuentes. A este respecto, Salvador Alcántara Peláez, en “Buñuel-Dalí: de la poesía al cine, o el cine ‘instrumento de poesía’” analiza la importancia de la formación poética de Buñuel para comprender su primera obra cinematográfica; Antonio Javier Oliveira Nieto, en “Fauces de vanguardia o el nacimiento del vampiro filmico”, explora las relaciones del cine con el arte de vanguardia, principalmente el Expresionismo y el Surrealismo; y Francisco García Gómez, en “Del cielo romántico al infierno surrealista: cine y pintura en *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*), de Vincent Ward”, estudia cómo las nuevas tecnologías permiten la recreación cinematográfica del lenguaje y la materia pictóricos.

Por último, María Luisa Bellido Gant se introdujo en el campo de una de las manifestaciones artísticas más recientes, el **ciberarte**, para considerarlo como una de las últimas formas de la obra de arte total, en “El ciberarte y la integración de las artes”.

También se trataron temas tan diversos como: “Artes plásticas, filosofía y literatura crítica: de la abstracción a la locura”, de M^a Begoña Fernández Cabaleiro; “La imagen de marca en las colecciones editoriales”, de Sonia Ríos Moyano; “Historia del arte y diseño gráfico”, de Amparo León Cascón; “La obra del escultor valenciano Carmelo Vicent Suría (1890-1957)”, de José Luis Melendreras Gimeno; “La interrelación de géneros en el humorismo gráfico: López Sancho, una actitud ante la vida y el humor”, de M^a Luisa Hernández Ríos; “Realismo y modernidad en el nuevo cine español de los años 60”, de José Carlos Martín García; “El cine como arte: una revisión de la teoría formalista arnheimiana”, de Pedro Poyato Sánchez; “La crítica como sospecha. La recepción de las manifestaciones futuristas en París (1911-1913)”, de M^a Jesús Martínez Silvente; “Salvar al Minotauro. Un estudio iconológico de la portadora de luz en la obra de Picasso” de Jorge Latorre Izquierdo; “El celo de Antoni Solà en los asuntos de la Academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor



catalán” de Anna Riera i Mora; “Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX”, de M^a Pilar Cabañas Moreno; “Occidente en Oriente. El palacio de Dolmabahçe en Estambul y la arquitectura europeísta del Tanzimat”, de Mercedes Cózar Gallego; “La mirada falangista en tres episodios”, de Julián Díaz Sánchez; “El bordado pictórico en el arte contemporáneo” de Concepción García Colorado; “Clifford, fotógrafo de arte” de M^a de los Santos García Felguera; y “Modelos para una arquitectura anfibia: el diseño de los faros del plan general de alumbrado marítimo de 1847”, de Jesús Ángel Sánchez García.

Para terminar, debemos recordar que estas Actas están dedicadas a la memoria de **Ignasi de Solá-Morales i Rubió**. Tras el primer aniversario de la muerte del arquitecto, filósofo y miembro del CEHA, Víctor Pérez Escolano, en “El pensamiento de Ignasi de Solá-Morales i Rubió. Su contribución desde la perspectiva de la unión de las artes”, rinde homenaje a una de las figuras más importantes de la crítica de la arquitectura del siglo XX, reivindicando el destacado lugar que le corresponde en el seno de la creación contemporánea.



FIGURAS DE LA MEZCLA EN LAS ARTES

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Desde que Lessing en su conocido ensayo sobre el *Laocoonte* (1766) estableciera que, a pesar de la similitud del *efecto*, la pintura para imitar la realidad “se sirve de *medios* o signos completamente *distintos* de aquellos de los que se sirve la poesía” y, por consiguiente, “*difieren* una de otra, tanto por los objetos como por el modo de cómo imitan a la realidad”¹, o Goethe precisara unos años después que la obligación y el mérito del auténtico artista estriba “en saber *separar* de otras la especialidad artística en la que trabaja; en abandonarse a cada arte y género; en *aislarlos* todo lo que sea posible”² el sentir clásico, manifiesto o larvado, acota la naturaleza y los límites de cada arte, marca con celo sus fronteras. Tal vez por ello, cuando incluso en ciertos episodios de nuestra modernidad rebrota la calma clasicista –no casualmente el mismo Lessing habla en nombre de “nosotros, los modernos”– tienden a imponerse la *separación* y el *aislamiento* de los medios expresivos.

Baste recordar, entre otros episodios bien conocidos, los “rigorismos” ilustrados a finales del siglo XVIII, “el retorno al orden” en la pintura y la arquitectura o los Purismos y los clasicismos modernos en las artes durante los años veinte del pasado siglo, las no tan lejanas refundaciones disciplinares de los años setenta en arquitectura o las recuperaciones del oficio en la pintura durante los ochenta. En todas estas manifestaciones artísticas y arquitectónicas se desvela un afán diferenciador, una defensa de lo específico, que procura mantener a raya lo que cada arte tiene como lo peculiar e irreducible a las demás. No dejaba de ser sintomático, por ejemplo,

1 G.E. Lessing (1766): *Laocoonte*, Madrid, Editora Nacional, 1977, págs. 165 y 39.

2 J.W. Goethe (1798): “*Propyläen*”, *Schriften zur Kunst, I Teil*, München, dtv Gesamtausgabe, 33, 1962, pág. 62.

que los “formalistas” rusos se considerasen a sí mismos los “especificadores” de lo poético, lo pictórico, lo arquitectónico etc., mientras en la *Crítica del gusto* (1966) el esteta G. Della Volpe, que tanto incidiera en las recuperaciones disciplinares de la cultura arquitectónica y artística italiana, erigiese una teoría de los géneros artísticos tomando como criterio la diferencia de nuestros sentidos y la diversidad estructural de los medios expresivos utilizados. Posiblemente, a la vista de lo que ha sucedido después, con estas añoranzas del orden perdido se clausuraba el ciclo de aquel sentir clasicista que anunciara Lessing, proclive a la *separación rigurosa de lo desigual*.

En paralelo y contraposición a esta separación, desde el *sentir romántico* a las *hibridaciones* actuales, se cuestiona y desbarata este celo por mantener unas fronteras tan infranqueables. Lo había intuido la Filosofía de la Identidad de Schelling, así como la renovada *querelle* entre los antiguos y los modernos, los clásicos y los románticos, en plena fase de “construcción de lo moderno”. En efecto, tras encumbrarlo como el *nuevo absoluto*, Schelling proclama con cierta unción que el arte “abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria *unión* (*Vereinigung*), lo que está separado en la naturaleza y en la historia”³, refractando así el espejismo de la identidad y la indiferencia entre los ámbitos más dispares. Esta capacidad del arte para unificar lo que está separado es traspasada también a las artes, diluyendo las convenciones clásicas de los géneros y propiciando su unidad como aspiración última. Al mismo tiempo, desde la óptica del *romanticismo temprano* el paradigma de la “época química”, como caracterizaba F. Schlegel a la suya, es la “*Poesía progresiva universal*”, en la que se “unifican todos los géneros separados”, mezclándose o fusionándose⁴. Para unos y otros el instrumento invocado es el principio estético y el dispositivo artístico de la *mezcla o fusión* para lograr la unificación.

En sintonía con ello, su hermano A.W. Schlegel expresa unos años después, no sin cierta solemnidad, este sentir extendido: “El arte y la poesía antiguos se ocupan de la *separación rigurosa de lo desigual*; lo romántico se complace en *mezclas indisolubles*”⁵. Un sentir, alumbrado en el romanticismo alemán, que impregnará a la *modernité* de Baudelaire, los poetas y pintores simbolistas, Richard Wagner, las variantes del Modernismo y del Esteticismo en general etc., mientras la Viena “Fin-de-siglo” sería un apasionante escenario, tal vez el más ilustrativo, donde se enfrentan de un modo combativo en sus prácticas, de un lado, los adalides de la separación y la pureza sobre la naturaleza y los límites de los lenguajes: Loos y L. Wittgenstein, y, de otro, los que abogan y se ejercitan en la mezcla: el arquitecto Otto Wagner, el pintor G. Klimt, los Talleres Vieneses, etc.

3 F.W.J. von Schelling (1800): *Sistema del Idealismo transcendental*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 425.

4 F. Schlegel (1798): “*Athnäum*”, *Kritische Ausgabe: Charakteristiken und Kritiken, I (1796-1801)*, München, Verlag F. Schöningh, 1967, págs. 248 y 182 (*Fragmento 116* como manifiesto romántico)

5 A.W. Schlegel (1808): *Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur*, Leipzig, Amoretti, 1923, vol. II, pág. 114.



Desde esta segunda óptica, en contraste con la lógica clasicista de la diferencia, la separación o la autonomía, que, como acertaron a ver algunos historiadores del arte como H. Sedlmayr y E. Kaufmann, se resuelven en la categoría moderna de la *pureza*, se aboga por la identidad y hasta la indiferencia en el “continuum” de las formas y, por ende, de los géneros, derivando a una mezcla, si es que no a una fusión (*Mischung* o *Verschmelzung*) de las artes. Creo que resultaría muy intrigante explorar cómo ambas metáforas químicas: la *pureza* y la *mezcla*, intercambian de continuo sus papeles.

A grandes rasgos, mi intervención parte de la sospecha de que las *hibridaciones de los géneros* que nos envuelven por doquier, hasta erigirse en uno de los rasgos distintivos del estado actual de las artes, son los últimos eslabones de aquella lejana mezcla romántica que, por demás, ha sido frecuente en la historia del arte. Por ello mismo, me limitaré a insinuar más a afirmar, a enhebrar a modo de guión abierto y parcial, plagado de sugerencias que cursan una invitación a investigaciones ajenas, los hilos conductores a través de los cuales se concatenan ciertas *figuras artísticas de la mezcla* en ciertos escenarios o episodios modernos hegemónicos. A esta actitud, que cristaliza en una *poética del desbordamiento* de los géneros artísticos, le subyace la concepción idealista y romántica de que lo propio y particular de cada una de ellos queda diluido o subsumido en lo universal, en una *identidad*, para algunos absoluta, que reenvía a la fuente originaria en la que beben todos ellos, aunque no con la misma abundancia. Esta es la razón por la que las mezclas se combinan en intensidades variables y presentan gradaciones.

1. Correspondencias y analogías

La similitud de los *efectos sobre el ánimo* entre la pintura y la poesía, a la que aludía Lessing desde una estética de la recepción, deriva en el clasicista moderno Schiller a “una consecuencia necesaria y natural de su perfección, sin perjuicio de sus límites objetivos... La música, llegada a su máximo ennoblecimiento, ha de tornarse figura y actuar sobre nosotros con la fuerza reposada de la escultura antigua; la escultura, a su vez, llegada a su máxima perfección, se convierte en música y nos conmueve por su inmediata presencia sensible; la poesía, llegada a su integral desarrollo, ha de cautivarnos como la música, y al mismo tiempo rodearnos, como la plástica, de una tranquila claridad”⁶.

Estas semejanzas suscitan “afinidades maravillosas”, parentescos secretos, entre las distintas artes, sobre las que reparan el citado F. Schlegel, Novalis, Schelling, K. Chr. F. Krause o el pintor romántico Ph. O. Runge o artistas representativos del romanticismo inglés. Precisamente el pintor citado, al glosar su conocido ciclo sobre *Las horas del día* (1802 s.), puntualiza que “será un poema abstracto, pictórico,

6 F. Schiller (1794-95): *La educación estética del hombre*, Madrid, Espasa Calpe, Colecc. Austral, 1968, Carta XXII, pág. 100.

fantástico-musical, una composición para las tres artes en su conjunto, para la cual la arquitectura debería construir una caja completamente nueva”⁷. Síntesis que cristaliza en el *arabesco*, interpretado como una composición pictórica arbitraria que se extrapola a las restantes artes. No es casual pues el cultivo frecuente de prácticas artísticas entrecruzadas, como, tampoco, que este pintor buscara, como lo harán otros muchos después, la colaboración amistosa con el músico Ludwig Berger y el arquitecto Schäfer. Quien tal vez mejor sintetiza este trasfondo espiritualista romántico de la analogía y la reunión única de las impresiones pertenecientes a distintos sentidos es su genio más universal, E.T. A. Hofmann: “No sólo en sueños, y en el ligero delirio que precede al sueño, es también despierto, oyendo música, entonces es cuando encuentro una analogía y una unión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes. Me parece que todas estas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz y que deben reunirse en un maravilloso concierto”. Precisamente este paisaje es citado literalmente por Baudelaire, inspirándole la metáfora del “inmenso teclado de las correspondencias”⁸ que culmina en el conocido poema *Correspondencias* de las *Flores del Mal*:

*En la Naturaleza templo, de cuyas basas
Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;
Pasa a través de bosques de símbolos, el hombre,
Al cual éstos observan con familiar mirada.
Como difusos ecos que, lejanos, se funden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Como la claridad, como la noche, vasta,
Se responden, perfumes, sonidos y colores.*

Tenebrosa y profunda unidad de colores, perfumes y sonidos que intenta aglutinar en una experiencia única la percepción de las cualidades sensibles de los distintos sentidos fisiológicos. Las correspondencias se asocian con una unificación fisiológico-orgánico, con la *sinestesia*, la cual alude al hecho de que la percepción que llevamos a cabo a través de cualquiera de nuestros sentidos contiene ingredientes de los restantes, dando lugar a intercambios entre ellos. Una hipótesis en la que, a finales del siglo XIX, confluyen tanto las corrientes espiritualistas *teosóficas* como las *estéticas fisiológicas* (H. Helmholtz, W. Wundt, Ch. Henry), cuyas improntas se dejan sentir en las obras de tantos artistas modernos.

La aspiración a plasmar esa tenebrosa y profunda unidad se encuentra ya desde el siglo XVIII en tentativas pioneras, como el órgano de los colores, *Clavessin oculaire* (1734) de L.B. Castel, citado despectivamente por nuestro Estebán de Arteaga, el *Pyrophono*, de F. Kastner e instrumentos similares de B. Bishop en el siglo diecinueve

7 Ph. O. Runge: *Hinterlassene Schriften*, Göttingen, 1965, vol. II, pág. 202.

8 Ch. Baudelaire cita el pasaje, tomado de los “Pensamientos muy dispersos” (*Höchst zerstreute Gedanken*) de Hofmannen, en el *Salón de 1846* (apartado III, Color) y lo retoma en la *Exposición Universal -1855-*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de Medusa, Visor, 1996, págs. 110 y 201.

o el *Piano optofónico* del ruso W. Boronoff- Rossiné, ya entrado el veinte. No obstante, en ningún episodio como en los Simbolismos poéticos y pictóricos del “Fin-de- Siglo” y los momentos aurales de las vanguardias heroicas han sido tan anheladas las correspondencias como cristalizaciones de los cruces entre las artes.

Si la *Torre* de R. Delaunay sirve de pretexto a G. Apollinaire para provocar correspondencias sonoras poéticas en *Zona (Alcohols, 1912)*, las *Ventanas*, que sintonizaban con la poesía de Mallarmé, le vuelven a despertar su imaginación lírica y sensaciones entrelazadas en *Caligramas (De ondas, 1913)*. Del mismo modo, el *simultaneísmo*, bajo el impulso de los Delaunay, entusiasmó tanto a los poetas que su primer fruto fue *La prosa del Trans-siberiano y de la pequeña Jehanne de Francia* (1913), un poema de B. Cendrars con una tira de colores realizada por Sonia Delaunay, autora también del *Tango en el baile Bullier* (1913), donde el abandono de los cuerpos a la música parece trenzar secretas correspondencias con los arabescos y los ritmos cromáticos simultáneos a través de unos encadenamientos tan precisos como un verso de Mallarmé y unas yuxtaposiciones tan desconcertantes como una página de Joyce. Una confianza similar en captar las correspondencias entre lo sonoro y lo visual, entre la pintura abstracta colorista y el verso libre, se delata en la poesía de Apollinaire y V. Huidobro, en la sonora (*Lautdichtung*) del dadaísta K. Schwitters y las fónicas de H. Ball y H. Arp.

Tampoco pueden pasar desapercibidas las habilidades, a la manera romántica, de A. Schönberg como pintor ni las de Kandinsky como pianista y violonchelista, cuya *Impresión III- Concierto* (1911) se inspira en uno de los dirigidos por el vienés en Munich. Desde el cambio espiritual que, frente a la exterioridad, vislumbra el ruso en *Sobre lo espiritual en el arte*, la literatura (M. Maeterlink y E.A. Poe), la música (R. Wagner, Debussy o Schönberg) y la pintura (neoimpresionismo, Cézanne, Matisse o Picasso) responden al mismo *fenómeno de época* y a los mismos objetivos, aunque sea plasmándolos con diferentes medios expresivos, pero, a su vez, tanto en los sonidos poéticos y los tonos musicales como en los colores pictóricos resuenan el mismo “acorde interior” (*innerer Klang*), las mismas vibraciones inobjetivas de la vida anímica y la búsqueda de *correspondencias* les asalta casi como una obsesión.

Si reparásemos en el Futurismo italiano no estaría de más recordar las que evocan pinturas de G. Balla, como *Velocidad del automóvil + luz + rumor* (1913) respecto a los sonidos o las vibraciones sonoras que parecen expandirse por el espacio gracias al dinamismo visual en las de L. Russolo, un pintor que a no tardar evoluciona hacia *El arte de los rumores* y el *Intonarumori*, mientras en la *Manifestación intervencionista* (1914) Carrà provoca en la línea del *papier collée* cubista un cruce entre el *collage* visual y el poema sonoro de las “palabras en libertad” y, como si plagia a Baudelaire, lanza el manifiesto *La pintura de los sonidos, los rumores y los olores*, sin olvidar en la pintura la tactilidad visual, los contrastes entre lo óptico y lo háptico, a medida que se renueva su materialidad bidimensional.

El arquitecto y pintor Le Corbusier ha sido uno de los creadores que más se implicaron en las correspondencias, ya sea en los objetos y los espacios arquitectónicos

à réaction poétique de los años veinte y la Capilla de Ronchamp o en la acústica visual del *Poema Electrónico* que realizó a finales de los años cincuenta en colaboración con los músicos Edgar Varèse y Xenakis para el Pabellón Phillips. Es muy intrigante por lo demás comparar sus croquis de arquitectura con las partituras musicales, las reverberaciones entre los planos y la masa sonora, que confluyen en el espacio como resonador.

En realidad, las *correspondencias*, siguiendo los pasos de Baudelaire y Kandinsky, son adscritas más a una estética de la recepción vía el *efecto* (*Wirkung*) que a una de las obras; más al ámbito de las evocaciones y metáforas que al de las estructuras lingüísticas, si bien la producción audiovisual creo que sería actualmente un campo abonado para rastrear físicamente el inmenso teclado de las correspondencias visuales y sonoras y, en el futuro, tal vez odorables. No obstante, si a principios del siglo pasado eran tenidas como el grado más elevado de la conciencia cósmica, como una utopía gnoseológica que aspiraba a alcanzar el “gran Espiritual”, “*Das Geistige in der Kunst*”, dotada de unos órganos nuevos de visión y proclive a un lenguaje universal, en la actual producción artística audiovisual es una consecuencia casi fisiológica de la tecnología, asumida en los términos de McLuhan como *Extensión of Man*. Precisamente desde la novela de William Gibson *Neuromancer* (1984) esta extensión en el ciberespacio alude a las tecnologías audiovisuales y táctiles de simulación que los usuarios intentan trasladar con ayuda del ordenador a mundos artificiales tridimensionales.

Si las *correspondencias* son una sensación, un anhelo, una intuición, casi una utopía del alma secreta del mundo, que afecta a las distintas artes y los respectivos sentidos y, a las que, probablemente, únicamente podemos captar y colmar mediante las palabras y las metáforas o, tal vez, en el futuro a través de las *realidades virtuales*, la *analogía* deviene una versión mitigada de las mismas; incluso, una constante estructural, que podría ser verificada en tentativas bien conocidas de la modernidad.

El “*zaum*” poético -transracional- de *La palabra como tal* (1913), manifiesto literario de los formalistas rusos firmado por Chlebnikov e ilustrado por Malevich, que explora los valores sonoros del verso libre y priva a la palabra de sus significados asociativos, es trasvasado a las restantes artes en el Suprematismo, mientras por su parte Kandinsky ofrece incluso un diagrama de las analogías entre la música y la pintura en *Punto y línea sobre el plano*, P. Klee pretende algo similar con la música de Schönberg y A. Weber o con la arquitectura en las ciudades italianas y el pintor lituano Ciurlionis con las sinfonías etc.

Una experiencia recientísima de estas analogías ha sido en la *Documenta 11* la transcripción exacta de las secuencias visuales numéricas de Hanne Darboven, embriones de la partitura del *Sexteto de cuerda, opus 44*, interpretada en el Teatro de Kassel este verano y casi calcadas del arte numérico y combinatorio entre el álgebra y el análisis musical que intuyera Novalis en *La Enciclopedia*. Desde esta misma lógica combinatoria, en la realidad virtual es frecuente trazar analogías entre la manera artística de producción de mundos y el mundo artificial que alumbró el ciberespacio.



2. Contaminaciones figurativas y estructurales

*Contaminaciones figurativas*⁹, título con el que encabezé una obra fruto de un curso en la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid, pretendía revisar el tópico sobre la expulsión de las artes plásticas en la arquitectura como reacción ético-estética de purificación tras la proclama radical del ornamento como delito por parte de A. Loos y su seguimiento, aunque por razones bien distintas, en la Werkbund, las sucesivas vanguardias “puristas” y el Estilo Internacional. En aquella ocasión intentaba poner en evidencia cómo la purificación a través de la expulsión quedó pronto contrarrestada por la venganza de las *contaminaciones* que unas artes ejercen sobre las restantes en direcciones cruzadas, aunque manteniéndose en un mismo orden de percepción, como es, en nuestro caso, el de las visuales.

En este orden visual no puede por menos de llamar la atención que, en un período tan refractario a las imágenes, sea posible detectar las contaminaciones de la arquitectura y la ciudad en las unidades iconográficas o en los vestigios icónicos en muchas manifestaciones artísticas modernas. Me refiero no sólo a los más reconocibles en el ámbito de la pintura, desde el bulevar impresionista al dinamismo cubofuturista, la belleza y lo negativo de la metrópoli en el expresionismo, las heterotopías de P. Klee, las arquitecturas de las “piazzes” en la “gran estética metafísica”, las arquitecturas surrealistas de los deseos solidificados o las de la gran ciudad en la estética de la máquina de Léger y la Nueva Objetividad hasta la seducción de la mirada “pop”, el retorno de las imágenes clasicistas y la metrópoli reencontrada del neoexpresionismo, sino también a los que sedimentan en la fotografía como arte, ya sea en el Pictorialismo (A. Stieglitz, E. Steichen, P. Strand), Rodchenko y los fotomontajes urbanos dadaístas y constructivistas, las series “conceptuales” de los Becher y Dan Graham y, en años recientes, la llamada fotografía subjetiva (G. Förg, A. Gursky, C. Höfer, Th. Ruff, F. Thiel o Sugimoto).

Si esto acontece en la pintura y la fotografía, desde el lado de la arquitectura las contaminaciones pueden afectar a sus aspectos visibles y morfológicos, a la *morphé* en su sentido griego, como apreciamos en las melancolías clásicas a lo De Chirico de los neoracionalismos y los rigorismos o en las incidencias de las técnicas de seducción blanda propias del “pop” sobre las obras de R. Venturi, la arquitectura postmoderna y el “free-style classicism”. Pero pueden dejar asimismo su impronta en algo más profundo, en su estructura menos visible, en la forma como *eidos*, en cuanto principio latente de orden en un entendimiento de la misma que va de Aristóteles y Alberti al formalismo de las corrientes estructuralistas o Chomsky. En estos casos las contaminaciones afectan a la arquitectura como uno de sus parámetros formales en el

9 Madrid, Alianza Forma, 1986 y “¿Separación de lo desigual o mezcla? Sobre las relaciones entre las artes plásticas y la arquitectura moderna”, *La arquitectura de hoy, XXI Congreso Internacional AICA*, Madrid, Biblioteca de la AECA, 1987, págs. 55-71.

proyecto, no sin provocar conflictos notables cuando escoran hacia el *formalismo* y a una arriesgada confusión de la arquitectura con el arte autónomo, a un cierto secuestro de aquella por el arte, si es que no, como sucede en las recientes connivencias de la arquitectura con los “*mass-media*” (de Las Vegas a la Times Square), hipotecándola al espectáculo de las imágenes.

La base sobre la que se sustentan estas contaminaciones es el aludido principio latente de identidad o unificación. Algo por lo demás que venía aconteciendo en la tradición, por ejemplo, con el sistema de la *perspectiva lineal*, la cual no se reduce a ser un procedimiento perfecto para traducir visualmente las relaciones espaciales en la pintura, sino que condiciona la transformación práctica de los espacios homogéneos, las arquitecturas, las calles, las plazas o los jardines, convirtiéndose en un punto de partida para modelos más complejos de simulación hasta los de nuestros días. Podríamos reparar asimismo en motivos de una amplitud más limitada, como las *ruinas* y la *cabaña primitiva*, que ha sido interpretada por las diversas artes desde una unificación a veces casi mítica.

Tanto en los principios tradicionales de unificación como en los modernos se producen *contaminaciones por extensión* en direcciones varias. A veces un arte tiende a *metamorfosearse* en otros, como apreciamos en los frecuentes *espacios de ilusión* del Manierismo y del Barroco a través de dispositivos como los pliegues y las inflexiones entre los géneros -precedentes de la *simulación* y los *espacios virtuales* de nuestros días-, donde la pintura puede salirse de su marco para transmutarse en paramento o escultura policromada y éstos, a su vez, ser desbordados para disolverse en la arquitectura; ésta, por su parte, delimita una fachada como marco de una representación, pero asimismo se relaciona con la ciudad, cual escenario.

La *metamorfosis* como generadora de *espacios de ilusión*, desde la moda de los *Sacromonti* (desde G. Ferrari) a las *simulaciones* de Athanasius Kircher, Bernini o Tiepolo, puede derivar igualmente a los *espacios de inmersión* en sintonía con las resonancias espaciales táctiles. Baste mencionar los Panoramas y Dioramas, desde los de Schinkel a los que proyecta Le Corbusier para exhibir el *Plan Voisin* en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* (1925) o en el interior del *Pavilion des Temps Nouveaux* (1937), los “*interiores*” espaciales de Mondrian y Th. van Doesburg, hasta el Cineorama, el cine IMAX, los ambientes de la “Artificial Reality” y lo que pueda depararnos en el futuro la cultura virtual de la imagen. Las *simulaciones* son paradigmas de la metamorfosis en la transición de las obras *hardware*, propias de la fase de la producción, a las *software*, pertenecientes a la época de la información y la virtualidad, cuyos espacios de inmersión pueden llegar a ser avasalladores, rozando ya la obra de arte total.

Desde otro ángulo, podríamos referirnos a una segunda modalidad de las *contaminaciones por extensión*. En efecto, desde el *simultaneismo* de Delaunay se ambiciona “una construcción formal, total, estética, extensible a todos los campos”, mientras los italianos apostaban por una “reconstrucción futurista del universo” que no atañía únicamente a las disciplinas artísticas sino a todas las actividades de la

vida. Pretensión de las sucesivas vanguardias, sobre todo las más “productivistas” o las implicadas en la ecuación arte=vida, que se colmaba a medida que alcanzaban sus objetivos y se fusionaban con la producción, la vida o la cotidianidad en cualquiera de sus aspectos. La configuración actual de nuestro mundo artificial sería impensable sin la aportación de las sucesivas “construcciones” o “reconstrucciones” proclives a cristalizar en el “nuevo estilo de la época”, la “nueva imagen”, la “nueva configuración”, “una nueva realidad”, sinónimos todos de una secreta voluntad artística (*Kunstvollen*) en consonancia con la época.

Ello obedecía a que las vanguardias, en cuanto *proyectos utópicos, insatisfechos*, aspiraban a su propia *realización*, a configurar mediante los procedimientos artísticos ámbitos de la realidad cotidiana, la producción material, la arquitectura o la ciudad. En esta segunda modalidad de la *extensión* cada arte tiende a *prolongarse* en la siguiente, la cual, a su vez, puede ser rebasada hasta alcanzar una meta final. A este respecto no era casual que protagonistas relevantes de las mismas, como Le Corbusier, Mondrian, Malevich, el arquitecto L. Hilberseimer y tantos otros, coincidiesen desde ópticas distintas, a veces encontradas, en que la pintura era una primera estación, pues ha hecho un trabajo previo muy valioso gracias a su descubrimiento de la *abstracción* como principio unificador, precediendo por ello a las demás artes en lograr una unidad de diapason con la época. Sin embargo, consideran a la arquitectura como la estación final y le asignan la tarea de materializar y dar forma física concreta a los objetos y ambientes que en la pintura o la escultura son ilusorios, casi engañosas apariencias platonizantes.

En consonancia con estas premisas, si Mondrian y De Stijl abogan por una “realización” de la pintura en la arquitectura, la vanguardia “productivista”, siguiendo la estela de Malevich, transita desde el “último cuadro” a la arquitectura sin posibles retornos (*Arkhitektone, Planiten y Suprematie* en Malevich, *Prounen* en Lissitzky, las *pinturas axonométricas* de G.K. Klucis, la *aerquitectura* de Melnikov etc.)¹⁰. Unos y otros apelan a la abstracción como principio unificador de la época, aunque cada movimiento recurra a su elemento primario preferido, ya sea en Le Corbusier la curva, tan ligada por otra parte a la “naturaleza muerta”, la línea y el ángulo recto en el Neoplasticismo y la Bauhaus o la diagonal y el dinamismo plástico entre los constructivistas rusos.

Conscientes sin embargo de las confrontaciones que se suscitaron entre los pintores y los arquitectos en estos grupos de la vanguardia, la presunción en la universalidad romántica y la creencia en el *continuum* de las formas oscilan entre la disolución y la separación de unas artes en otras, la fusión y la complementariedad, el principio de identidad y el mantenimiento de las diferencias. En consonancia con ello, la propia arquitectura en cuanto estación final alimentará las tensiones entre la sublimación del arte en una unidad superior y los aspectos funcionales o estructurales,

10 Cfr. S. Marchán Fiz: “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno”, en J. León Vela: *El Constructivismo hoy*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, págs. 201-223.

la racionalización formal y la industrial, la finalidad formal y la finalidad objetivo-externa. Precisamente, las tensiones entre el momento pictórico del Suprematismo y el constructivo-arquitectónico del Productivismo, entre el “extrañamiento” artístico del proceder formal y el compromiso con las exigencias de lo cotidiano, acaban decantándose en una trivialización del *formalismo*, cuyo mayor exponente podrían ser las fantasías de Chernikhov durante los años treinta. Y con este formalismo creo que han enlazado las arquitecturas *deconstructivistas*, campo abonado para toda clase de contaminaciones, ya sea desde la vertiente más culturalista respecto al constructivismo originario en los ejemplos europeos o la más pragmática y proclive al *bricolage* californiano de las obras primerizas de F. Gehry.

Si en la época de las vanguardias la primera estación era la pintura y, la terminal, la arquitectura o la ciudad como realizaciones del *nuevo mundo artificial*, cuando la escultura alcanza su plenitud moderna a partir de los años sesenta, este arte, en vías de *expansión*, suele desplazar a la pintura como punto de partida en las ulteriores tentativas de realización. Dos buenos ejemplos, casi paradigmáticos, podrían ser, no solamente entre nosotros, el deslizamiento de la escultura a la arquitectura de Oteiza, desde el extraordinario *Monumento a Batlle* en Montevideo, y de E. Chillida en la montaña de Tindaya. Entre las contaminaciones estructurales recientes el *minimalismo* en arquitectura se ha convertido en una auténtica moda en la pasada década tras una prolongada gestación a partir del “*less is more*” de Mies van der Rohe y la escultura expandida, justo en el momento en que ésta había entrado en una fase postminimalista, pero a su vez la arquitectura “minimalista” está contaminando figurativamente a la fotografía subjetiva de arquitectura.

3. La obra de arte total, las integraciones y el contextualismo

La *separación de lo desigual* en la tradición clasicista desde Lessing y Winckelmann puede ser asociada de un modo paradójico en un marco general y en el contexto de los géneros artísticos con el triunfo de la *fragmentación*, bajo cuyo síndrome abordaban los románticos la construcción de lo moderno. Precisamente, en oposición a la fragmentación como categoría antropológica y artística, el reto que lanza Schiller en sus influyentes *Cartas* es la *recuperación de la totalidad* del hombre, de la unidad perdida en el ejercicio de sus facultades individuales o sociales, así como en sus manifestaciones.

Una añoranza semejante es la que embarga al clasicismo romántico y a todos aquellos que propugnan una recuperación de la totalidad perdida en las artes. No es baladí a este respecto que la separación o fragmentación de las artes desde una matriz común, en la que aparecían íntimamente conectadas, sea el diagnóstico gracias al cual G. Semper, R. Wagner y F. Nietzsche inician la crítica a lo existente y promueven la nueva utopía de su superación. Y esto es lo que saldrá a la luz desde los albores del siglo XIX hasta la época de las vanguardias en expresiones tales como la “*gran obra artística*”, “*la gran construcción*”, “*la obra de arte del futuro*”, “*la obra artística*



de la unidad”, sinónimos desde Schinkel y Schelling a G. Semper, R. Wagner y el expresionismo visionario de Berlín de la *obra de arte total* (*das Gesamtkunstwerk*) a través de la unidad de estilo.

La “*obra de arte total*” en sus orígenes remite a una doble filiación: en primer término romántica, en cuanto categoría filosófico-estética, y clasicista, como recuperación de la totalidad perdida, cuya síntesis es precisamente el tercer estadio, el llamado clasicismo romántico¹¹. Desde la primera, su premisa es el *universalismo estético* que impregna a toda una concepción del mundo afanosa de “romantizar” y unificarlo todo bajo el velo de la belleza; de abarcarlo en el extenso arco de lo *poético*, asumido como aquella sustancia común a las diversas artes. En este universalismo late la añoranza de una obra humana que no solo englobe a las demás, sino al mundo entero: la “construcción del universo en la figura del arte” (Schelling) o *La ciencia del arte del embellecimiento de la tierra* (K.C.F. Krause), cuyos ecos resonarán en diversos movimientos sobre el embellecimiento de la tierra y, sobre todo, en los visionarios de la arquitectura alpina y de cristal, de la “tierra, una buena vivienda”, como subtitula B. Taut la *Disolución de las ciudades* o, aunque sea en versiones problemáticas, en los proyectos modernos de la racionalización capitalista del territorio o socialista del Plan, por no mencionar *El mundo transformado* (1933) un tanto amenazante de Ernst Jünger.

Sin llegar a tales extremos, este ideal, de momento inalcanzable, prefigura sin nombrarla a la futura “obra de arte total”. Schelling, al propugnar por primera vez desde su filosofía de la identidad la *unificación*, se anticipa a las versiones más divulgadas de la obra de arte total: el *drama* (Krause), el *drama musical* de R. Wagner o la *tragedia ática* de Nietzsche, concluyendo su *Filosofía del arte* (1802) con estas palabras: “Quiero observar aún que la composición más perfecta de todas las artes, la *reunión* de la poesía y la música por el canto, de poesía y pintura por la danza, es sintetizada a su vez en la manifestación teatral más compleja que fue el drama en la antigüedad, de la que sólo nos ha quedado una caricatura, la *opera*, que, con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto”¹². Una síntesis que, a su vez, exige, como preveía Runge, “construir una caja completamente nueva”.

Por eso mismo, tampoco me parece gratuito que, desde la filiación clasicista, en el origen de la “obra de arte total” se halle la crítica de A.-C. Quatremère de Quincy y Hitorff a la interpretación fragmentaria de la arquitectura griega por parte de Winckelmann en su conocida *Historia del arte* (1763) como mole blanca, sin

11 Cfr.: Pueden encontrarse interesantes ejemplos en la gran exposición: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Aarau, Verlag Sauerländer, 1983; he tratado sobre los antecedentes teóricos en: “Los orígenes románticos de la obra de arte total”, *Annales de Arquitectura*, E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Valladolid, págs. 4-17.

12 F.W.J. Schelling (1802): *Filosofía del Arte*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 492.

color, ni que la *arquitectura policromada* de los griegos sea el punto de partida para la “gran obra artística” en el *Teatro* de Berlín y los proyectos ideales de Schinkel, la arquitectura como “quintaesencia de las artes” desde la *Opera* de G. Semper en Dresde a las obras del Art Nouveau y el Modernismo catalán, el Jugendstil de Viena, Bruselas y Darmstadt, sin descuidar que la impronta del *Esteticismo Fin-de-Siglo* remite en estas manifestaciones al universalismo estético de los románticos y la filosofía idealista o a un entendimiento explícito de la arquitectura, como en el caso de Krause, como “unificación (formación conjunta) con todas las otras artes”¹³.

Baste recordar estos episodios para entender que cuando a primeros del siglo XX se despierta el interés por la *síntesis* en las *Composiciones escénicas* (1909-1914) de Kandinsky, el “arte comunitario” (*Gemeinschaftskunst*) en el Neoplasticismo, la “Síntesis de pintura, plástica y arquitectura” (*Zhivskul’ptarkh*) en la vanguardia soviética y, sobre todo, el gran sueño expresionista del grupo en torno a la *Cadena de Cristal* y la primera Bauhaus, plasmado en los proyectos de la “Catedral del Futuro” y los “Edificios de la Casa Popular” (*Volkshausbauten*) “Bajo las alas de una gran arquitectura”, como rezaba un Manifiesto del Activismo berlinés, la meta sea una vez más, siguiendo ese filón clasicista-romántico y aunque fuere con lenguajes modernos, la añorada obra de arte total: “La concentración de toda la creación artística en una unidad, la *reunificación* (*Wiedervereinigung*) de todas las disciplinas artísticas -escultura, pintura, oficios artísticos y artesanía- en una nueva arquitectura como sus partes constitutivas indisolubles. La última aunque lejana meta es la *obra artística de la unidad* (*Einsheitskunstwerk*) -la gran construcción- en la que no hay fronteras entre el arte monumental y el decorativo”¹⁴.

Si de las artes visuales tradicionales nos trasladásemos a las comprometidas con los nuevos medios, desde los años veinte del pasado siglo la obra de arte total ha sido encarnada sucesivamente por el espacio escénico, el cine, la TV o las instalaciones audiovisuales y multimediales en las que el sistema sinestésico, marcado por las nuevas tecnologías, se amplía, incrementando la agudeza de la percepción polisensorial, pero al mismo tiempo puede desembocar en un *ambiente total* en el que proliferan las *fantasmagorías* de las tecnoestéticas. En tales situaciones las percepciones son reales y el impacto algo natural desde un punto de vista neurofisiológico, pero su función social es compensatoria y su objetivo tiende a la manipulación del sistema sinestésico mediante el control de los estímulos ambientales, sobre todo cuando lo que se suele entender por arte es desplazado por el *Entertainment*.

La extensión universal del *Entertainment* puede provocar una insensibilidad que no obedece tanto a una insensibilización como a una inundación de los sentidos que altera la consciencia por la distracción y sus efectos son vivenciados más de un modo colectivo que individual, casi inseparables de las masas. La anestesia neurofisiológica

13 K. Chr. Fr. Krause: *Anschauungen oder Lehren und Entwürfe zur Höherbildung des Menschheitsebens*, Leipzig, vol. IV, 1902, pág. 9.

14 W. Gropius en respuesta a encuesta en *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst*, Berlín, 1919.



se transformaría así en una *anestésica*. Creo que este es uno de los desafíos actuales del arte, pues su papel se tornaría ambivalente como *experiencia sensible diferenciada*. A veces pienso que las prácticas que se despliegan de momento en los espacios del arte se ven abocados, antes o después, a la disyuntiva de buscar réditos en el *Entertainment fantasmagórico de la sociedad del espectáculo* (exposiciones universales y ferias, parques temáticos, industrias y lugares de ocio etc.), con el riesgo de una disolución del arte en la cultura visual sin más y en el ciberespacio, u oponer *estrategias o políticas de resistencia* a su absorción.

La obra de arte total en la arquitectura como ámbito primerizo de plasmación, cuyo impulso podríamos encontrar incluso en las *disonancias* fragmentarias como el *Merzbau con la Catedral de la Miseria Erótica* de K. Schwitters, era una aspiración a la unidad, una reacción compensatoria a la fragmentación general de la existencia en la época de la especialización y la división del trabajo en el ámbito de la producción y las artes. Pero este ideal armónico pronto provocó en los diversos escenarios conflictos entre los artistas con naturalezas afines, pues no bastaba, como suponía el “cándido” W. Gropius, la “base amistosa” y la “comunidad sincera”. Tal vez por ello, relegada a unos tiempos armónicos de incierto futuro, el remedo de la obra de arte total pasó a ser desde entonces la *integración de las artes*. Se advertía desde los años veinte en las viviendas *De Vonk* de Oud con Th. Van Doesburg, la *Casa Sommerfeld* de Gropius con M. Breuer, J. Schmidt y J. Albers, los murales de O. Schlemmer en los *Talleres de la Bauhaus* o el *Comedor en la casa Moholy-Nagy* de M. Breuer etc., y en tantos ejemplos hasta nuestros días.

Sería muy oportuno, por ejemplo, volver sobre la integración entre la “arquitectura funcional” y el “arte absoluto” en la España de los años cincuenta y sesenta. Pero, no solamente en nuestro país sino en general, en fechas recientes la integración ha vuelto a suscitarse desde ambas orillas, intentando salir del callejón sin salida al que habían llevado el carácter abstracto y autónomo que modernamente mantenían ambas o las incoherencias en la unidad de estilo, como se lamentaba hace unos días en la prensa R. Moneo sobre los aspectos ornamentales en el interior de la *Catedral de los Angeles*: “Me hubiera gustado que las obras de arte estuvieran más integradas”.

En estas nuevas integraciones ha desbrozado el terreno en la arquitectura la *transición de lo abstracto a lo concreto*, tal como se trasluce, por ejemplo, en las figuraciones reconocibles de ascendencia historicista, la preeminencia de las imágenes sobre las formas, el reencuentro con el patrimonio histórico o en el retorno del ornamento desde el postmodernismo, con la presencia consentida de las mismísimas artes expulsadas. En alguna oportunidad he descrito a este fenómeno desde la orilla de las artes visuales como el *retorno al hogar paterno*, es decir, a la arquitectura. Pero, en la actualidad, creo que ello tiene que ver también con las tendencias a la *recuperación del lugar* y el llamado *contextualismo*, ya sea en el arte público, las “instalaciones”, la arquitectura o el espacio de la naturaleza y de la ciudad.

Así como en las arquitecturas de la ciudad el *contextualismo* reaccionaba a la consideración de la misma como un objeto abstracto en el espacio urbano, en las

artes puede interpretarse como la respuesta a la autonomía moderna de las obras, a su orgullosa despreocupación por el marco físico, cultural o social en el que se encuentran. Se trata de una tentativa para sacarlas de su aislamiento como objetos autónomos. Con ser ello oportuno, en sus planteamientos más literales de fusión con la ciudad o la cotidianidad, a veces nos plantean algunos problemas y, por qué no, abusos desde el otro lado. Y es que en ocasiones me da la impresión de que la antigua *autoridad de la obra* es sustituida por la nueva *autoridad del contexto*, lo cual, llevado a sus últimas consecuencias, podría desembocar en una *disolución de las arquitecturas o las obras de arte en sus contextos*. Ello afectaría a la fragilidad, casi diría ontológica, de ciertas obras que amagan con disolverse en su contexto. Una fragilidad que se acentúa en el arte reciente a medida que se cultivan las obras “infraleves” en la acepción derivada de Duchamp o se despliegan en la órbita de la intertextualidad.

4. Expansión de las artes, interferencias e hibridaciones

Desde los años sesenta y setenta del siglo pasado se constatan dos fenómenos imbricados que están afectando profundamente al desarrollo y a la reestructuración de las artes. Me refiero tanto a la *extensión* de la noción de arte como a la *expansión* de los géneros artísticos tradicionales. Ciertamente estas transformaciones no son novedosas, pues remiten a las que incoaron incipientemente las vanguardias históricas, pero han irrumpido con tal versatilidad y vitalidad que están desestabilizando a lo que, incluso en la primera modernidad, era declarado arte y, todavía más, a las interrelaciones entre las artes. La toma de conciencia sobre la nueva situación se activó cuando, a partir del Minimalismo y la Objetualidad (*Objecthood*), se puso de moda hablar de la *escultura expandida*, pero, en realidad, la expansión venía saliendo a la superficie en aquellas manifestaciones comprometidas desde los años sesenta con lo que, ya en su momento, denominé la *extensión de arte*.

De la misma manera que en la *escultura expandida* apenas se conserva de este arte su voluntad tridimensional, desde la pasada década la pintura se expande también a través de los más diversos procedimientos, extraídos sobre todo de la fotografía y las nuevas tecnologías de la imagen, salvaguardando únicamente su condición bidimensional. Ya no estamos ante esculturas o pinturas sustantivas en la acepción específica bajo la cual hasta poco ha entendíamos ambos géneros, sino que tenemos delante de nosotros esculturas o pinturas adjetivadas. La sustitución de los sustantivos pintura o escultura por los adjetivos *escultórico* o *pictórico* está preñada de implicaciones para una teoría de los géneros artísticos, pues origina lo que a finales de los años ochenta se denominaron las *interferencias* y, durante los noventa, los *géneros híbridos*.

En una obra pionera¹⁵ el profesor J. Maderuelo analizó con brillantez la amplia gama de las interferencias que se interponen entre la escultura y la arquitectura: desde

¹⁵ Cfr. Javier Maderuelo: *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990 y *Madrid, Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990, catálogo de la exposición que organizó en esta Institución.



los objetos específicos (¿o tal vez inespecíficos?), los monumentos, el arte público, las “*earthworks*”, las “Instalaciones”, las “*folies*” o las metáforas de la arquitectura, como las ruinas y las cabañas. Unas interferencias que en modo alguno retoman la aspiración a la unidad de las artes bajo las alas de la arquitectura, ni el colaboracionismo de las integraciones entre las artes, y tampoco encuentran fácil acomodo si no es en la reestructuración de los géneros. En cuanto rasgo envolvente, la interferencia tiene que ver con el desbordamiento de las fronteras antiguas y modernas y si bien es una figura de la mezcla que se visualizó sobre todo en el campo expandido de la escultura en relación con la arquitectura, puede afectar a las restantes artes: pintura-escultura, pintura-diseño, pintura-fotografía (imágenes postfotográficas, *third Cinema*) etc.

Con objeto de inscribir a esta figura en un marco cultural más amplio propongo interpretar las interferencias desde *las poéticas del entre* (*between, zwischen*) en una acepción casi topológica. Me da la impresión por lo demás de que no se trata de un fenómeno circunscrito a las artes, sino de un acontecimiento más general, de cariz epistemológico, donde es posible trazar discursos paralelos. Incluso podríamos invocar de nuevo precedentes en las lejanas connivencias románticas entre la filosofía y la poesía, pero preferiría reparar en su radicalización reciente. Por ejemplo, en esa nueva versión de la contraposición clásico-romántica (neobarroca) entre el estructuralismo y la deconstrucción, encarnada respectivamente por Habermas y Derrida o P. De Man, acerca de la especificidad del lenguaje filosófico o de los vínculos oscilantes entre filosofía y escritura (literatura o poesía).

En el mundo artístico se entreveraba de un modo tímido en el manifiesto futurista de *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad*, ciertas “construcciones” y ambientes neoplasticistas, constructivistas y “productivistas”, pero eclosiona desde las *combine paintings*, los *Fluxus* o los *happenings*, así como en las derivas de los *nuevos comportamientos artísticos*, que desbordan los aspectos visuales, sonoros, musicales, de la danza o la teatralidad, sin dejarse subsumir en ninguno en particular.

Posiblemente uno de los rasgos más pertinentes de esta poética del *entre* es que pone en juego varias modalidades del discurso o de los géneros artísticos, pasando por alto su estatuto convencional y sin tomar partido por ninguno de ellos. Por eso mismo, tal vez, su peculiaridad estriba precisamente en instaurar algo que presentimos, pero para el cual no siempre hemos encontrado o acertado con el nombre; en que sus manifestaciones se sitúan en los *intersticios* de los diferentes géneros, en zonas fronterizas que hasta hace poco eran tierras de nadie. No se mueven en ninguna de las conocidas y sí entre varias. Así, por ejemplo, muchas de las que se han producido en el ámbito de la escultura expandida, como las de D. Graham, Matta Clark, Th. Shütte o P. Cabrita Rey, son aparentemente espacios arquitectónicos, pero a la vez no lo son. No son esculturas ni arquitecturas, sino otra cosa, algo inespecífico. Tal vez se las puede considerar experiencias *transversales* reacias a una taxonomía.

Todavía más imprevisibles son las evoluciones de esta categoría “*entre*” cuando se traspasan los umbrales de las nuevas tecnologías, en las que las obras, si es que todavía acordamos reconocerlas en cuanto tales, no se revelan únicamente en el

campo de la visión, ni siquiera en el audiovisual, sino ante todo en la *estética del acontecimiento* o incluso *de la desaparición* en los nuevos “discursos audiovisuales”, con frecuencia ubicados ellos mismos *entre* la cultura visual en general, legitimadora de los nuevos medios, o las nuevas formas de lucha cultural y política y el mundo del arte. Posiblemente, bajo el impacto del ciberespacio, surgirán en el futuro manifestaciones *entre* los espacios: el extensivo o supuestamente real y el virtual, como si plasmaran las tensiones cartesianas entre la *res extensa* y la *res cogitans*.

Las figuras analizadas hasta ahora, aunque sea bajo el síndrome de la fragmentación, destacan sobre el telón de la añoranza de la unidad o una totalidad perdida, que va difuminándose a medida que nos alejamos de la paradoja clasicista de, por un lado, separar los géneros y, al mismo tiempo, añorar su unidad. La fragmentación siempre parece reclamar su superación. La situación cambia de orientación cuando esta categoría moderna es desplazada no solamente por lo *heterogéneo*, sino sobre todo por lo *heteróclito*. Es entonces cuando la mezcla escora hacia lo que en los años recientes recibe la denominación de *medios híbridos* o *hibridaciones*, cuyos horizontes lejanos son las técnicas derivadas del *collage* y de la *acumulación* dadaísta. Sobre todo, tras la práctica generalizada de las *instalaciones* objetuales del artista como *Bricoleur* o como técnico o ingeniero audiovisual, la *hibridación*, bordeando a veces la simple mezcolanza, se impone como una práctica omnipresente en la nueva teatralidad audiovisual, tendente a recuperar sus derechos como nuevas versiones de la obra de arte total.

A medida que las artes entran en la órbita de la globalización, los términos que mejor definen a la mezcla son los de *mestizaje* o, como se recalcó en relación a las nuevas “culturas experimentales” en la reciente *Documenta 11*, la *creolización*, encumbrada como categoría cultural y dispositivo artístico que se erige en contrapunto de las diferencias frente a la globalización hegemónica. En esta sensibilidad híbrida compartida por los artistas postmodernos y los postcoloniales se filtrarían la transversalidad y la permeabilidad de los medios expresivos, sino también de las culturas a partir del apropiacionismo y la extensión universal del *collage* y la *acumulación* en sus más variadas vertientes. Por lo demás, las nuevas técnicas de reproducción y *collage* electrónico facilitarán asimismo a través de las *simulaciones* toda clase de mixturas. Sea como fuere cara al futuro, en la actualidad lo *multimedia* no es solamente una categoría artística, sino también política que puede escorar, por ejemplo, hacia lo *multicultural*.

Esta confluencia nos invita a combinar las *hibridaciones* con el *contextualismo*. Desde esta doble óptica, las pretensiones por reintroducir lo social y lo político tras los abusos formalistas y tautológicos pueden ser inevitables y, según las posiciones de cada cual, hasta encomiables, pero al mismo tiempo, desde un punto de vista artístico, si es que todavía osamos hablar en estos términos, en ocasiones muestran de nuevo una fragilidad preocupante en sus cristalizaciones formales y en la *diferencia artística* respecto a la producción visual orientada instrumentalmente. Frente al reduccionismo formalista, dejando a un lado que para algunos toda preocupación por la forma es formalismo, se siente la urgencia de que las obras respiren y se



impliquen en sus respectivos contextos artísticos, históricos, sociales o políticos, pero también se corre el riesgo de caer, sin apenas enterarse o enterándose demasiado, en un nuevo sociologismo sin matices ni melodías diferenciadas, adobado por los tópicos más desgastados del arrinconado marxismo vulgar o desplazando las *políticas de la representación* a la mera *representación de la política* o a los aledaños de los “Estudios Culturales”, el “nuevo Historicismo” o un giro malinterpretado hacia la Antropología, en versión etnográfica, como ciencia de la alteridad pero, también a veces, del ocaso de los objetos, las imágenes y los intercambios simbólicos, ámbitos donde precisamente se activan las *estrategias artísticas diferenciadas* que no excluyen pero tampoco se reducen, como a veces parece, a la más amplia producción visual, documental o comunicativa.

A veces me da la impresión de que con el objetivo saludable de reubicar las obras artísticas en sus contextos, se borran las *diferencias* entre ellas y cualquier otro tipo de producción social, entre sus valores estéticos, aunque sean considerados residuales por algunos, y sus momentos cognitivos o ético-políticos. Tal vez por ello se torna apremiante debatir sobre temas tan abstrusos y para muchos aburridos como la *diferenciación* moderna entre las esferas de la actividad humana y sus exteriorizaciones, entre ellas las artes, pero, al mismo tiempo, sobre la *permeabilidad* y la *transversalidad* entre las mismas, no sea que después de lanzar con argumentos teóricos y vitales bastante razonables todos los dardos contra el vituperado arte formalista y autónomo moderno, como ha sido usual en el postmodernismo y lo es en el arte postcolonial, nos encontremos con que los dardos ya no apuntan a diana alguna. En esta tesitura, concluiré cursando una invitación a repensar una retahíla de tópicos adheridos al prefijo *post*: ‘*postmoderno, postautónomo, postaurático, postestético, posthistórico, postfinal etc.*’, en la confianza de replantear cuestiones, una vez más de actualidad, como la *autonomía* y la *heteronomía del arte* en la casi desahuciada genealogía de lo moderno cuyos resplandores casi apagados todavía brillan en los lejanos horizontes.



LA CRISIS DEL SUJETO EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO Y SU PLASMACIÓN ESTÉTICA

TANIA ALBA RÍOS
Universidad de Barcelona

Introducción

El cometido de la presente comunicación es el de dar cuenta de una investigación basada en el concepto de la “crisis del sujeto”, así como de sus diversas manifestaciones en las artes plásticas, la literatura y el cine en la época contemporánea. Se pretende con esto hallar los motivos del malestar en el hombre, tanto en su ensimismamiento como en relación a su situación dentro de la comunidad a la que pertenece, desde el pensamiento existencialista y nihilista así como –sobre todo– desde el campo de estudio del psicoanálisis. Se buscará también en las obras de arte del periodo mencionado la expresión de esta problemática, no sólo para verificar los estados “críticos” del hombre sino como fuente misma de la actitud que hemos expresado, y que parece reinar en los dos últimos siglos.

Cabe pues, en primer lugar, distinguir las diversas acepciones que puedan tener los términos en cuestión: por *crisis* entiende José Ferrater Mora¹ la resolución de una situación nueva –sea para su mejoría o en detrimento de ésta–, un cambio, en definitiva, que en principio no puede valorarse ni positiva ni negativamente. Ahora bien, puesto que tanto las crisis humanas como las históricas suelen estar basadas en crisis de creencias, se da una situación de desorientación y desconfianza. La inestabilidad que ésto comporta lleva al hombre a buscar una solución inmediata, ya que éste se siente más cómodo con la tranquilidad que le ofrece la estabilidad. Para el concepto de *sujeto* se recurre aquí al punto de vista ontológico definido por Ferrater Mora: el *objeto-sujeto*

1 FERRATER, J.: *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994, págs. 728-730.



en tanto que puede ser “objeto de un juicio”, un *ser real*, un *ser ideal*, una *entidad metafísica*, un *valor*². Gabriel Armengual³ entiende la *crisis del sujeto* como aquella fase en que se resuelve la destrucción definitiva del ser o bien su recuperación. Una etapa, pues, transitoria, todavía no resuelta.

Tengamos presente dos tipos esenciales de “crisis”, ya mencionados: la crisis humana y la histórica. El hecho de delimitar cronológicamente el presente estudio supondría tratar la crisis histórica, pero la crisis del sujeto ha de entenderse más bien como crisis humana, y por lo tanto individual. Puesto que ambos tipos están relacionados, deberá recurrirse tanto a motivos históricos como a los que conciernen al propio individuo, a menudo consecuencia del entorno histórico y social en que se encuentra.

Comencemos, pues, a bosquejar la situación de la época que delimita el campo de estudio: a partir de finales del siglo XVIII los descubrimientos científicos desbancarán antiguas creencias y concepciones que atañen tanto al conocimiento del individuo como del mundo que lo rodea, lo que abrirá un nuevo marco de reflexiones acerca de lo que todavía queda por saber, teniendo presente además que todo avance en el conocimiento es limitado, que toda investigación debe renovarse continuamente para lograr un acercamiento cada vez mayor, pero lento, a la “verdad” del mundo. En las artes se dará una evolución (o involución) paralela. Así pues, a la caída de los antiguos dogmas se suma la posible inestabilidad de los nuevos, cuya asimilación presenta, por sus contenidos, grandes dificultades. No en vano se refiere Freud a algunos de los grandes descubrimientos científicos con el nombre de *ofensas al humanismo*⁴, pues desplazan al hombre de la situación privilegiada en que creía hallarse: Copérnico y Galileo lo relegan del centro del universo (ofensa cosmológica), Darwin del de la creación (ofensa biológica), y la ofensa psicológica le descubre que el alma no es única, que el *yo no es amo y señor de su propia casa*. Observando esta tesis freudiana, Armengual añade dos ofensas más, que destituyen al hombre como responsable de la historia y del lenguaje, invirtiendo pues la situación: se trata de las ofensas sociológica (Marx nos descubre que el hombre es producto de los movimientos sociales que se suceden en el devenir de los tiempos) y lingüística (Foucault, Lacan y Derrida nos dicen que no es el hombre quien habla, sino el lenguaje, y que éste, como sistema de signos, no requiere sujeto alguno)⁵.

1. El malestar del hombre

Tenemos pues un sujeto descentrado cuyo conocimiento sobre sí mismo y sobre el exterior nunca es completo y que ni tan sólo posee el dominio sobre sí mismo. Con

2 *Ibid.*, pág. 3.166.

3 ARMENGUAL, G.: *Modernidad y crisis del sujeto: hacia la construcción del sujeto solidario*. Madrid, Caparrós, 1998.

4 FREUD, S. (1917): “Una dificultad para el psicoanálisis”, en *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, págs. 1.110-1.112.

5 ARMENGUAL, G., *op.cit.*, págs. 36-39.



esto podemos referirnos a lo que Freud denominó el *malestar en la cultura*⁶, pues es la cultura con sus avances la que ha provocado esta inseguridad en el hombre, al destronarlo de su situación privilegiada. Lo paradójico es que el progreso tiene como fin un incremento cuantitativo y cualitativo en la vida del hombre, por lo que de alguna manera debe esforzarse en superar constantemente las trabas que éste nos impone: pongamos a modo de ejemplo el invento de la locomotora, que nos permite visitar al amigo o familiar que se encuentra lejos y que añoramos. Sin los medios de transporte este amigo nunca se hubiera alejado de nosotros. Por otra parte en toda cultura hay malestar, nos dice Freud, y la felicidad ha de hallarla cada cual, siguiendo sus propios criterios. Para ello puede buscar el placer o bien evitar el sufrimiento, más fácil de experimentar, y que proviene tanto del propio cuerpo como del exterior y de las relaciones con los demás⁷. Los caminos propuestos por el psicoanalista son la religión, el goce estético y los narcóticos. Por su parte Sloterdijk, que localiza el “descubrimiento” de la infelicidad ya en el pensamiento clásico, menciona las drogas, el suicidio y, como Freud, el refugio en la religión como medios para huir de la infelicidad del mundo⁸. Lo que parece claro es que el hombre es, en principio, infeliz.

Otros autores se preguntan también por la causa del malestar del hombre. En su historia de la subjetividad desde la modernidad, Peter y Christa Bürger⁹ ofrecen varios testimonios al respecto tomando como punto de partida a Montaigne, que nos remite ya a la inestabilidad y a los cambios a que es sujeto el *yo*. Como respuesta al malestar que mencionábamos se ha recurrido al hecho de *no saber permanecer en reposo en una habitación* (nos referimos a los *Pensamientos* de Pascal), lo que nos lleva al tedio vital y al *ennui* propios de la clase social que cuenta con más tiempo libre: la burguesía. La inactividad provoca el aburrimiento, la tristeza, la autorreflexión, y ésta lleva a la melancolía, según vemos en diarios como los de Benjamin Constant, a quien Isabelle de Charrière aconseja dedicarse a actividades espirituales para luchar contra los males del ensimismamiento¹⁰.

Que este malestar pueda encontrar salida en la expresión artística¹¹ no ofrece al hombre solución alguna –ni siquiera al creador–, únicamente algún tipo de consuelo del que también podrá servirse el receptor, tan infeliz como aquél. Aunque bien es cierto que este alivio puede llevarse más allá y vencer la aflicción al “salir fuera de sí”, fuera de ese *yo* apesadumbrado, esta reconstitución no deja de ser momentánea, y hay que volver a empezar. Con estas consideraciones se concibe el arte como medio catártico tanto para el productor como para el espectador, pero sobre todo como muestra de la

6 FREUD, S. (1930): “El malestar en la cultura”, en *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1999.

7 *Ibid.*, pág. 21.

8 SLOTERDIJK, P.: *Extrañamiento del mundo*. Pre-textos, Valencia, 2001.

9 BÜRGER, C., y BÜRGER, P.: *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal, 2001.

10 *Ibid.*, págs. 202-203.

11 Así lo expresa Peter Bürger: *Ibid.*, pág. 181.

situación hasta ahora descrita. Pero el sujeto abrumado por el tedio, abstraído, puede llegar a la conclusión del inmerecimiento de su existencia (como postula Weininger en *Sexo y carácter*); puede optar, pues, por callar (como el primer Wittgenstein en el *Tractatus*, o como Hoffmansthal, quien no hallaba las palabras al serle todos los idiomas desconocidos), aunque en la mayor parte de los casos acabe encontrando un medio de expresión adecuado.

2. La escisión del individuo

Volvamos ahora a uno de los temas que diversos autores han apuntado: el de la división del *yo* de la que nos informa el psicoanálisis. El sujeto se ve condicionado por el objeto, es fragmentario, desconocido, y se empieza a intuir la potencia de un *second self* que no necesariamente se manifiesta en el ámbito de la enfermedad, sino en todo individuo. Esta relación sujeto–objeto, relación entre el *yo* y el *otro*, puede dar lugar a diversos tipos de relaciones o, mejor dicho, de oposiciones. Así lo expone Pere Salabert, identificando cada oposición a una etapa de la vida: así, la confrontación *Yo/Otro* se corresponde con una fase de madurez, caracterizada por la tolerancia y el equilibrio. Continúa con la relación *Yo/no-Otro*, en que encontramos al adolescente, que necesita autoafirmarse rechazando así al *otro* del que quiere distinguirse. La oposición *Otro/no-Yo* corresponde a la etapa infantil: el *yo* se ve absorbido, incluso negado, por el *otro*, que en este caso resulta predominante. Por último se encuentra el *anonimato*, la oposición *no-Yo/no-Otro* con la ausencia, pues, del individuo, absorbido por la masa¹².

En las dos últimas relaciones encontraríamos la expresión del tema que nos ocupa, los estados en que el sujeto se ve hostigado por el *otro*. La fragmentación del individuo nos lleva al “tema del doble”, del *alter ego*, el *yo* que es *otro* de Rimbaud –este tema habrá de ocupar gran parte de la presente investigación–, que hallará en la literatura y el arte de los siglos XIX y XX su máxima expresión: la inseguridad anteriormente mencionada acerca del desconocimiento del mundo (interior y exterior) dejará correr la fantasía de toda una serie de autores de la literatura occidental, ofreciendo múltiples posibilidades en la explicación y desarrollo del fenómeno.

Consideremos el desdoblamiento en un sentido positivo, aunque lejos de aquel doble mítico que preservaba nuestra alma una vez el cuerpo ha muerto. El desdoblamiento que deviene en compañero para ayudarnos a sobrellevar nuestros pesares, para aconsejarnos dándonos puntos de vista diferentes pero que al mismo tiempo no deja de ser una variación de la propia opinión, ya que este doble parte del “origen”. La fantasía del clon, o del gemelo que se haría pasar por nosotros liberándonos de los pesados trabajos de la vida diaria, pero con el cual, por otra parte, deberíamos compartir posesiones, logros y sentimientos de todo tipo, nos

12 SALABERT, P.: *Figuras del viaje: tiempo, arte, identidad*. Rosario, Homo Sapiens, 1996, págs. 222-224.

hace correr el riesgo de la usurpación por parte de éste de lo que originariamente poseíamos como seres individuales, hasta el punto de suplantarnos. Precisamente la suplantación, y por lo tanto la muerte, es el máximo peligro del desdoblamiento, lo que otorga el carácter siniestro a la figura del doble. Pero también es siniestro el hecho de no reconocerse y percibir algo horrible en la imagen duplicada –así nos lo demuestran Mach (*El análisis de las sensaciones*) y Freud (*Lo siniestro*) al narrarnos sus experiencias con los propios reflejos, encontrando el primero un rostro horrible y un anciano antipático el segundo. En efecto, el encontrarse con uno mismo es una de las cosas más desagradables, puesto que en este choque puede proyectarse lo más terrible, nos dice Jung en *Los arquetipos del inconsciente colectivo*¹³. Pero hay que asumir nuestra parte oscura, a menudo personificada por la sombra, puesto que el desprenderse de ésta puede acarrear una gran pérdida.

Si atendemos a los protagonistas de la “literatura del doble” observamos que en la mayoría de los casos y con anterioridad a sus “desdoblamientos”, existe algún tipo de “anomalía”, de rareza, en la personalidad de los mismos: así se da en el atormentado Goliadkin de Dostoievsky, tímido y con un cariz de manía persecutoria, que poco antes de toparse con su doble consulta angustiado a su médico sobre sus pesares anímicos. William Wilson, en la novela homónima de Poe, después de una convivencia durante la infancia y la adolescencia más o menos pacífica, encuentra amenazador a su doble en aquellas ocasiones en que actúa de manera incorrecta. El padre Medardo, protagonista de *Los elixires del diablo*, de Hoffmann, se veía perseguido por una maldición familiar, por ello tiene la necesidad de expiar los pecados de su padre y en consecuencia ingresa en la orden de los capuchinos, siendo tales sus inquietudes desde un primer momento que se siente abrumado por la belleza femenina yendo en contra de la condición que ha elegido. También en los cuentos de Andersen (*La sombra*) y Chamisso (*La maravillosa historia de Peter Schlemihl*) aparece, tras una especie de búsqueda –de la sabiduría y de la prosperidad económica, respectivamente–, la sombra como desdoblamiento. Del mismo modo indaga el doctor Jeckyll al inventar la fórmula que lo convertirá en Mr. Hyde, la exploración de la parte que ocultamos a los demás, y que el científico quiere liberar para que la humanidad se vea aligerada al dar vía abierta a sus instintos más primarios y escondidos. Pero quien busca acaba topando con la parte oscura que habita en su interior, y aquí podemos recurrir al doctor Jung, que en varias ocasiones hace mención de la sombra como arquetipo del inconsciente colectivo¹⁴ que encuentra en todas las culturas. Contra el enemigo lanzamos de manera inconsciente los ataques que nos atañen a nosotros mismos.

Con respecto a la manifestación del *doble* (de los *dobles*) en las artes plásticas, hallamos como motivos más usuales los temas –inspirados en parte en la literatura– del

13 JUNG, C.G. (1944): *Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza, 1992.

14 JUNG, C.G. (1934): “Sobre los arquetipos de inconsciente colectivo”, en *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1984, págs. 9-48.

autorretrato (desde autorretratos idealizados como el de Delacroix disfrazado de Hamlet al *yo* en descomposición de Spilliaert –*Autorretrato en el espejo*–, con un claro guiño al *Retrato de Dorian Gray*, de Wilde), de la sombra (como *La pubertad*, de Munch), del reflejo (el *Filósofo* de Klinger), del sueño (por ejemplo Füssli, pero también numerosas obras surrealistas), la máscara (pensemos en muchas de las máscaras de Ensor), la metamorfosis (Narciso, por ejemplo, es un tema muy recurrente en la pintura del siglo XX), los gemelos, etc., temas irreales y fantásticos caracterizados en su mayoría por una atmósfera inquietante, delirante. Son éstos los elementos que han ido apareciendo en la configuración del tema del doble. Por otra parte, cabe decir que la aparición del doble en las artes plásticas no es tan clara y rotunda como en la literatura, puesto que en tales obras únicamente puede representarse el *instante* (a no ser que se trate de toda una serie relacionada que configure una narración). También el cine ha tratado el tema: como uno de los ejemplos más antiguos, citar *El estudiante de Praga*, de Ewers, a partir de la encarnación del reflejo del protagonista, que supondrá su perdición, pero también el *Gabinete del doctor Caligari*, en que Césaire comete crímenes sugestionado por el hipnotizador Caligari. Bergman, en *Persona*, confiere un tratamiento psicológico al tema del doble y Cronenberg, entre otros, trata la problemática de los gemelos en *Inseparables*.

Otro factor a tener en cuenta es el autor de todas estas narraciones y fantasías, no sólo porque el artista sea el *más grande creador de dobles*¹⁵, sino también por el hecho de poder considerar las producciones como dobles del artista. La mayoría de los novelistas cuyas obras se han comentado anteriormente presentan en común ciertos estados patológicos de la personalidad, de carácter excéntrico; algunos de ellos se servían de la bebida, el opio y otros tipos de drogas para aliviar la inquietud del ánimo. Hoffmann, por ejemplo, sufría de obsesión y neurosis, creía a veces ver a su doble y espectros de todo tipo. Es conocida la aficción de Poe por la bebida, una de las causas de su perdición; su biografía presenta puntos en común con la de Baudelaire (quien lo traduce y admira como uno de los más grandes poetas, tal vez identificándose con él como *doble ideal*).

El tema del doble se ha abordado desde la psicología, la estética, la antropología, la etnología, etc., desde la figura del doble mítico hasta las manifestaciones más recientes. La gran producción literaria que se ha inspirado en el doble ha servido para ejemplificar múltiples clasificaciones concernientes al tema si bien, por otra parte, ha influido en éstas.

Así, cabe en primer lugar tener en cuenta los dobles de los pueblos primitivos, de las culturas míticas: los muertos (el *ka* egipcio, el *alma* cristiana) son los primeros dobles, nos dice Edgar Morin en *El hombre y la muerte*; éstos preservan al hombre de su desaparición total, sobreviviendo al cuerpo. La *sombra* juega también un papel importante –ya lo hemos visto con Jung–, es también el doble que nos acompaña y que

15 SOURIAU, E.: *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998.



puede aparecerse después de la muerte del cuerpo, fuente de diversas supersticiones en todas las culturas¹⁶, desde la aparición de la sombra como premonición de la muerte a la evidencia, al ver a un ser que carece de ella, de hallarse ante un resucitado. Como la *sombra*, el *reflejo* es también un doble muy recurrente. En éste, recordemos, no se reconocieron Mach ni Freud, pues como en la sombra puede verse lo más espantoso que nos concierne. Respecto a su tradición mítica podemos pensar en Narciso, que pereció al encontrarse con su propia imagen. Si a menudo la sombra representa un mal presagio, también el hecho de exponerse ante un espejo bajo determinadas circunstancias resulta nefasto. Existe una creencia en Francia consistente en realizar cierta ceremonia delante del espejo, hecho que nos daría noticias del momento en que habremos de morir. En diversos países occidentales se cree que el duplicar un cadáver mediante el reflejo anunciaría una segunda muerte.

Cabe también tener presente la figura de los *gemelos*, de antigua tradición mítica, con respecto al tema del doble: en la mayoría de los pueblos “no civilizados” –nos dice Rank en la obra anteriormente citada– se consideran un fenómeno sobrenatural e impuro, por lo que las madres que den a luz gemelos serán expulsadas de la ciudad. Caín y Abel, Esaú y Jacob, Rómulo y Remo, son parejas míticas de gemelos; siempre un hermano acaba asesinando o perjudicando gravemente al otro, y en la mayoría de los casos el superviviente funda una ciudad.

Aunque el *doble* nos preserve en algunas de sus manifestaciones de la muerte, es casi siempre no obstante un indicio de ésta, algo terrible que da lugar a leyendas y supersticiones que advierten del peligro que comporta. Y como algo terrible permanece en la literatura y las representaciones artísticas durante la modernidad, bajo aspectos que guardan íntima relación con las creencias que acabamos de exponer, si bien advirtiéndolo que ese doble que tanto nos aterra no es algo sobrenatural, sino una parte de nosotros mismos. En efecto, el doble no es en realidad *otro*, sino *yo* mismo “en otra parte”, una deserción del *yo*, como sostiene Salabert en *Figuras del viaje*¹⁷.

3. Clasificaciones del *doble*

Respecto a las clasificaciones que anteriormente mencionábamos, citemos en este punto las más significativas, por orden cronológico. Otto Rank (1914) distingue en su obra antes mencionada entre aquel doble misterioso que se separa del “yo” y que deviene independiente (sombra, reflejo, pero también objetos como un cuadro, como en el caso del *Retrato de Dorian Gray*, de Wilde) y el *Sosias*, doble verdadero, al que uno se opone al encontrarlo, y que dará lugar a constantes confusiones entre “original” y “doble”. Se trata de dos existencias diferentes y generalmente contradictorias. El

16 Otto Rank y Edgar Morin son autores que ofrecen diversos ejemplos respecto a mitos y supersticiones de sombras, reflejos y otras manifestaciones del doble (vid. RANK, O. (1914): *Don Juan et Le double*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, y MORIN, E.: *El hombre y la muerte*. Barcelona, Kairós, 1974).

17 SALABERT, P.: *op.cit.*, págs. 219-220.

doble perseguidor puede darse en estos dos casos, indicando normalmente un carácter enfermizo. Pero también puede tratarse de un consejero, así como de un *yo futuro* (en el tiempo), de la escisión de uno mismo.

Michel Guiomar¹⁸ (1967) considera, como otros tantos autores, el doble como experiencia cercana a la muerte. Distingue entre el *doble físico* (siendo el *Sosias* su representación más habitual, se basa tanto en el diálogo con uno mismo como en la alucinación, derivando la sombra, el reflejo y el eco), el *doble psíquico* (a diferencia del anterior, es de carácter no alucinatorio, y se encuentra en muchas obras en que los personajes se revelan dobles psíquicos de Otro; derivan las impresiones *déjà vu* y *déjà vécu*) y el *doble afectivo* (simpatía por otro ser al que se sustituye para correr un peligro en su lugar).

Keppler (*The literature of the second Self*, 1972)¹⁹ distingue siete tipos fundamentales de dobles en la literatura: el *hermano gemelo*, el *perseguidor* (que empuja al protagonista a su perdición), el *tentador* (suele hacer referencia a los instintos y deseos más recónditos del *yo*), la *visión terrorífica* (relacionada con el anuncio de la muerte), el *salvador* (conciencia y salvador del primer *yo*, que es el que presenta en este caso la parte negativa), la *atracción por el segundo yo* (el amado, con el que se da un proceso de identificación), y el *segundo yo en el tiempo* (nos muestra acontecimientos pasados y futuros).

Dolezel (1985)²⁰ considera el doble en un campo temático dentro del mundo ficticio de la literatura, dividiendo dicho campo en tres: el mito de *Orlando*, que requiere un mundo ficticio múltiple con encarnaciones alternativas del mismo ser, *Anfitrión* (o *Doppelgänger*), en que dos individuos diferentes se encuentran en un mismo mundo ficticio y, finalmente, el *doble estricto*, el *desdoblamiento*, con encarnaciones alternativas de un mismo individuo en un solo mundo ficticio, bien coincidiendo, bien excluyéndose. Estas variantes se articulan, a su vez, en cuatro aspectos: los *modos de constitución* (diferentes maneras de la existencia del doble: *fusión*, *escisión*, *metamorfosis*), las *variantes paradigmáticas* (del parecido más perfecto al contraste total: *similitud* y posible sustitución, *contraste* y *diferencia*), las *variantes sintagmáticas* (simultaneidad y exclusión) y *variantes de autenticidad* (*doble auténtico*, *doble ficticio* y *doble ambiguo*, este último como mezcla de los dos anteriores).

La clasificación de Juan Bargalló (1994)²¹ coincide con los *modos de constitución* de Dolezel; el autor observa cómo el desdoblamiento atañe a una personalidad única, distinguiéndolo de los gemelos, dos individuos diferentes. El doble por *fusión* se produce con la unión de dos seres en principio distintos que pasan a ser uno solo,

18 GUIOMAR, M.: *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris, Librairie José Corti, 1967.

19 Referenciado a partir de VILELLA, E.: *El doble: elements per a una panoràmica històrica*. Barcelona, Biblioteca UB, 1995, págs. 66-67.

20 DOLEZEL, L.: "Le triangle du double, un champ thématique", *Poétique* n° 65, Paris, Seuil, 1985, págs. 463-473.

21 BARGALLÓ, J.: "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis", en BARGALLÓ, J. (ed.): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994, págs. 11-26.



sea el proceso gradual o súbito. El doble por *fisión* se da con la aparición de dos individuos diferentes que parten de uno. Por último, la *metamorfosis*, que puede ser reversible o irreversible.

Conclusión

El *doble* es, empero, difícil de acotar, definir y clasificar (muchas de las agrupaciones que se han mostrado se hallan íntimamente relacionadas), los límites son imprecisos y los puntos en común, habituales. Su carácter negativo se hace patente en la mayoría de los casos puesto que la aparición del doble puede conducir, si no a la muerte, a un estado de espanto al quedar descubierta una segunda (o múltiple) naturaleza que no se ajusta a lo deseable por el individuo; esto implica un replanteamiento del *yo*, que puede entrar en *crisis*. El *tema del doble* es, pues, de capital importancia dentro del estudio de la “crisis del sujeto”.

Pero del *doble*, tan temido durante la “modernidad”, se pasa a la *multifrenia* en una época más reciente: la saturación social, las múltiples influencias que el individuo recibe por parte de familiares, de amigos, de los medios de comunicación, fácilmente crean conflictos internos, la escisión del individuo en una multiplicidad²². La constitución del sujeto dependerá de las relaciones con los demás, con el mundo que le rodea. Esta influencia constituye también una dependencia del *yo* hacia los otros, un *yo* necesitado de sensaciones constantes para no correr el peligro de caer en el vacío²³. A la problemática espiritual del *yo* se le suma, pues la absorción del individuo por la masa (hecho que empieza a aflorar, asimismo, durante la modernidad), la búsqueda constante de la excitación de la sensibilidad para combatir el vacío del aburrimiento en una sociedad ociosa, para luchar contra la contradicción interna producida por las diferentes voces que aturden continuamente la vida del sujeto.

22 GERGEN, K.: *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992.

23 LIPOVETSKY, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1990.



BUÑUEL-DALÍ: LA POESÍA EN EL CINE, O EL CINE “INSTRUMENTO DE POESÍA”

SALVADOR ALCÁNTARA PELÁEZ
Universidad de Málaga

Algunas de las películas de Luis Buñuel (...) sin dejar de ser cine nos acercan a otras comarcas del espíritu: ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o Péret, un pasaje de Sade, un esferpento de Valle-Inclán, una página de Gómez de la Serna.

La aparición de La edad de oro y Un perro andaluz señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico (...) El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que, tocados apenas por la mano de la poesía, se desmoronan los fantasmas convencionales (sociales, morales o artísticos) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo.

Octavio Paz

El seis de octubre de 1917 Luis Buñuel (1900-1983) llega a la Residencia de Estudiantes de Madrid, testigo de una irregular trayectoria universitaria que pasa sucesivamente por la ingeniería agrónoma, la ingeniería industrial, las ciencias naturales y las letras. El entorno de la Residencia, la vida literaria madrileña, que bullía en peñas y tertulias de café a las que asistirá puntualmente, y las relaciones de amistad entabladas en esos ambientes acabarán por decidirle a emprender su propia carrera literaria, estimulado por la coincidencia temporal y geográfica con la naciente vanguardia española; Lorca en la “Resi”, Pedro Garfias en los círculos anarquistas del ultraísmo y Ramón Gómez de la Serna en el Pombo, serán sus primeras referencias.

Procedente de Granada, Lorca llega a Madrid dos años después que Buñuel con la intención de estudiar Filosofía y Derecho, y fue la amistad surgida entre ambos el vehículo para el descubrimiento de la poesía por parte del segundo según confesaría en sus memorias¹. Sin embargo, de la posible influencia estética lorquiana Buñuel se desmarcaría pronto para pasar más tarde a criticarla sin reservas, aunque manteniendo siempre cierto tono constructivo, presente en todo momento el reconocimiento al genio del granadino.

Desde el principio el aragonés se decantaría por las alternativas más avanzadas del momento, representadas en España por el recién nacido ultraísmo y por lo que algún autor ha venido en denominar “generación unipersonal” de Ramón Gómez de la Serna². La participación de Buñuel en grupos y revistas ultraístas coincidiría, asimismo, con una primera definición personal respecto de la cuestión social y política en favor del anarquismo al que algunos de los integrantes de aquel movimiento eran afines, como el citado Garfias o Ángel Samblancat, a quienes frecuentaría en la peña del Café de Platerías.

Parece claro que no puede considerarse la obra literaria de Luis Buñuel y sus principios informadores sin estar haciéndose referencia, al mismo tiempo, a una poética y un estilo que desembocan, tras un corto curso, en su cine; un cine –un lenguaje cinematográfico– al que, sobre todo en sus primeras manifestaciones, no cabe buscar antecedentes ni ser insertado en ninguna de las corrientes contemporáneas del medio sino, antes bien, en la propia obra escrita del aragonés, cuya evolución está marcada por la influencia de diversos autores coetáneos, entre los cuales el primero es Ramón³.

Ya en “Una traición incalificable”, su primer texto publicado (Ultra, 23, 1 de febrero de 1922), encontramos la huella de la visión ramoniana de las cosas. El texto se construye alrededor de la personificación de lo inanimado: el viento y los objetos del cuarto del narrador. El enfoque concentrado en el objeto, la construcción, que pasa por desvelamiento, de una “psicología de las cosas”, es una de las características más sobresalientes del estilo de Gómez de la Serna. Un estilo que se halla sintetizado en la greguería, la cual

1 BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982, págs. 71 y 72.

2 *Ibid.*, pág. 86.

3 *No deja de ser curioso que en un momento crucial de la historia del cine, a caballo entre el fin del cine mudo y el nacimiento del sonoro, en el que tiene lugar un tenso debate teórico entre las distintas vanguardias, la rusa, la francesa, y el expresionismo alemán, mientras que el cine americano ha cimentado las convenciones de su lenguaje, aparezca Un chien andalou como un producto anómalo, al margen del debate y transgrediendo todas las convenciones. (...) Buñuel es ante todo un poeta. No sólo antes de ser otra cosa, porque su vocación frustrada fuera la de escritor, sino por haber aplicado a su obra cinematográfica una concepción estética que desarrolló en el ejercicio de la literatura.* MONEGAL, Antonio: *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 14-15. *Lo peculiar de su mundo poético asombrará a media Europa a través de la película, pero se perfilaba ya en los escritos de que ésta, en gran parte, deriva.* SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.): *El Surrealismo*. Madrid, Taurus, 1982, pág. 124.



Gómez de la Serna define como: "Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas"⁴.

A la citada definición de greguería —género que Buñuel adopta sin reservas en sus piezas inmediatamente posteriores, "Instrumentación" (*Horizonte*, 2, 30 de noviembre de 1922) y "Suburbios" (*Horizonte*, 4, enero 1923)— añadiremos dos más del propio Ramón. La primera es la conocida igualdad Greguería = Metáfora + Humor; la segunda considera la greguería como *el atrevimiento de definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos*. La propuesta epistemológica subyacente en estas definiciones, desarrollada teóricamente con posterioridad en "Las cosas y el 'ello'" y "Las palabras y lo indecible"⁵, ha querido ser vista como una aproximación de Gómez de la Serna al surrealismo, de hecho son posteriores al contacto del madrileño con dicho movimiento⁶. En el segundo de los ensayos mencionados, Ramón aboga por el abandono de las reglas de sintaxis convencionales, concede al escritor el "derecho al desvío verbal", a la invención en absoluta libertad de un nuevo lenguaje, de una nueva poética, que permita el alumbramiento de "lo indecible".

Lo indecible es lo que se da por tal porque la palabra se abstiene, porque pudiéndolo coordinar hay el pasmo o la timidez de no coordinarlo.

En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incordine y se encuentra la belleza de las palabras, y la química de sus combinaciones, trastornando el sentido de cada cosa con un adjetivo lejano que no le corresponde, o poniendo cosa con cosa en una vecindad que supone una tercera cosa dubitante, monstruosa, con uñas de concha, con leontinas de ubres⁷.

Sin embargo, Ramón no pasa de ahí. Su greguería está lejos de ser vehículo de conocimiento de la realidad profunda de las cosas en el sentido apuntado, sino que se queda en su apariencia, en lo que éstas parecen ser, haciéndolas objeto de un proceso de metaforización que, basado en la asociación por analogía, reclama un inmediato referente cultural, lo que contradice su propuesta rupturista. Como señala Monegal,

el animismo es una característica constante de la obra de Gómez de la Serna, y es la muestra más patente de la distancia que le separa del proceso

4 MONEGAL, A.: *op. cit.*, págs. 25-26.

5 *Revista de Occidente*, XII, 134, agosto 1934, págs. 190-208. *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1943, págs. 191-230.

6 Véase CARDONA, Rodolfo: "Introducción a la greguería", en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*. Madrid, Cátedra, 1995, págs. 23-31.

7 GÓMEZ DE LA SERNA, R., "Las palabras...", págs. 203-204 y 208 (citado en MONEGAL, A.: *op. cit.*, págs. 31 y 32). Véase CARDONA, Rodolfo: "Modernidad de Ramón", en GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Greguerías*, págs. 33-39.

preconizado por el surrealismo. En vez de atender al objeto como una brecha en el lenguaje, distorsionando los significados convencionales, lo que hace es reafirmar el poder del lenguaje al imponer al objeto unos contenidos psicológicos que no le pertenecen sino por una de las más tradicionales convenciones retóricas. Así, en lugar de escuchar «los gritos de las cosas», se les atribuye una voz humana⁸.

Lo dicho hasta ahora respecto de Ramón y su greguería es aplicable a la escritura de Buñuel mientras éste se encuentra bajo la influencia formal de aquél. Más aún, algunos rasgos perdurarán en su quehacer literario y cinematográfico en tanto que inherentes a su personalidad y característicos de la vanguardia a la que se aproximará a lo largo de la década. Quizá el aspecto más claro sea el del humor, entendido en un sentido amplio, omnipresente en la obra del aragonés, y sin cuya consideración sería imposible entender su estética⁹. Estrechamente ligado al humor y a su faceta “intrascendente” —o “deshumanizada”— se encuentran el anti-simbolismo greguerístico y la identificación gag-greguería como golpes de efecto breves y repentinos, con tanta carga humorística como poética, insertos en un discurso, literario o cinema-tográfico, esencialmente prosaico¹⁰.

En París desde 1925, donde llega con una carta de presentación para el pianista Ricardo Viñes, éste pondrá en su mano la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, con motivo de su estreno en Amsterdam en 1926. La experiencia, que contaba con el antecedente de la codirección con Lorca de una paródica versión de *Don Juan Tenorio* en la Residencia y un montaje experimental de títeres en el Retiro durante su etapa madrileña, además de un *Hamlet* escrito y dirigido por él mismo y representado en el Café Sélect de París, concluirá con su ingreso ese mismo año en la Académie de Cinéma, resolución confirmada tras la revelación de *Der müde Tod* (*Las tres luces*, 1921) de Fritz Lang, *cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine*. La Académie de Cinéma era dirigida por la esposa de su fundador, Jean Epstein, a cuyas órdenes conseguirá trabajar en *Mauprat*, como aprendiz y ayudante, y como segundo ayudante de dirección en *La chute de la maison Usher* (1928).

Su interés intelectual por el cine, no obstante, venía ya de lejos, un interés característico, por otra parte, de las vanguardias, y que en España tendría uno de sus principales impulsores —¡cómo no!— en Ramón Gómez de la Serna. Una de sus principales ocupaciones en estos años parisinos será, precisamente, la colaboración como crítico cinematográfico en *Cahiers d'Art* y *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero, a cuya sección incorporó diversos escritores nacionales y extranjeros. Cuenta José Francisco Aranda que

8 MONEGAL, A.: *op. cit.*, pág. 33.

9 Textos como “Gravedad e importancia del humorismo” (1928), del propio Gómez de la Serna, resultan de clarificadora lectura en este aspecto.

10 MONEGAL, A.: *op. cit.*, pág. 38.



Luis Buñuel tuvo la idea de añadir a los diversos actos culturales allí [la Residencia] celebrados los de proyecciones cinematográficas, en 1920 ó 21. Que sepamos, constituyó éste el primer cineclub universitario mundial. Los dos primeros cineclubs españoles constituidos por dos asociados fueron los madrileños de Juan Piqueras (1925) y de Ernesto Giménez Caballero (1928). Estos dos intelectuales coincidían en simpatizar con el surrealismo, aunque más tarde adoptasen posiciones bien opuestas. Buñuel programó muchas sesiones para ambas organizaciones, consiguiendo para ellos el envío de filmes desde París. Fue una de las del Cine-Club Español la dedicada por Buñuel a "Los cómicos del cine", para la cual encargó a Federico García Lorca una colaboración: el resultado fue la genial "pieza breve", ya surrealista, El paseo de Buster Keaton. También Alberti satisfizo el encargo con su poema "Harry Langdon hace el amor con una niña", punto de partida del libro Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos (1930). De hecho, Buñuel hizo participar a muchos intelectuales en el cineclub, con intervenciones, charlas, conferencias¹¹.

No obstante lo anterior, la vocación literaria de Buñuel siguió viva en estos años. Junto a Salvador Dalí dará el salto que con Gómez de la Serna había quedado en mero amago. Las sólidas convicciones estéticas de Dalí, alimentadas por un actualizado conocimiento de la vanguardia europea, se concretaban en una activa militancia en el ámbito catalán desde *L'Amic de les Arts*, junto a personajes como Lluís Montanyà y Sebastià Gasch. Con el precedente de la amistad trabada en la Residencia, con Lorca como tercero en discordia, las carreras de ambos seguirán líneas convergentes hasta confundirse y culminar en *Un perro andaluz*, expresión cinematográfica de unos principios estéticos de singular codesarrollo literario previo, y máxima contribución de Buñuel –paradigmática, junto con *La edad de oro*– a la producción artística de la vanguardia surrealista.

Sin embargo, la comunión entre ambos tardó en producirse. A la altura de finales de 1927, dos cartas de Buñuel a Pepín Bello dan idea de la pobre opinión que en aquel momento le inspira la actitud de Dalí y de la situación de las relaciones con sus ex compañeros de la Residencia, sobre los que desde hacía algún tiempo venía ejerciendo un furibundo proselitismo en favor de una práctica literaria auténticamente vanguardista con la que se encontraba en contacto directo en la capital francesa, especialmente aquéllos con los que había mantenido una amistad más estrecha y de cuya talla como escritores no albergaba dudas –léase Lorca.

El artículo "Film arte, film antiartístico" (*La Gaceta Literaria*, 24, diciembre de 1927), puede ser visto como punto de inflexión en sentido convergente de las trayectorias de ambos artistas, al tiempo que confirma la victoria de la incansable

11 ARANDA, José Francisco: "Surrealismo español en el cine", en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.): *op. cit.*, págs. 147-148.

campaña de Buñuel, dedicatario del texto, atrayendo a Dalí a sus posiciones en detrimento de la “negativa influencia” a que se veía sometido por Federico¹². En dicho artículo, Dalí dice cosas como:

El filmador antiartístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes, estandarizadas, así tiende a la supresión de la anécdota. Cuando se llega a la monotonía y repetición de ésta, cuando se sabe lo que tiene que pasar, entonces empieza a sentirse la alegría de la inesperada diversidad técnica y expresiva. El filmador antiartístico llega a la acción y signos constantes. (...)

El film antiartístico, por el contrario, lejos de todo concepto de sublimidad grandiosa, nos enseña no la emoción ilustrativa de los desvaríos artísticos y sí la emoción poética completamente nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar, ni de prever antes del cinema...

El mundo del cine y el de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas.

En las demás producciones de cine, más o menos artísticas, los principios de cansancio, aburrimiento y tristeza características del hecho artístico están presentes; sólo el cinema antiartístico, especialmente el cinema cómico, produce filmes cada vez más perfectos, de una emoción más inéditamente intensa y divertidísima¹³.

Esta valoración del cine cómico aparece algo antes en “Deportista por amor” de Buñuel (*Cahiers d’Art*, 10), donde el rostro de Buster Keaton es asimilado en modestia a una botella, atribuyendo tanto a uno como a otra “infinitos puntos de vista”, cualidad que, transpuesta a la “verdadera” poesía, asumen los objetos comunes –antiartísticos–, liberados de cualquier posible interpretación convencional, simbólica o cultural, conscientemente impuesta por la visión subjetiva que los inserta en un discurso poético tradicional, ése que en el lenguaje compartido por Buñuel y Dalí se identifica con “lo putrefacto” en tanto que considerado caduco y lastrado por un exceso de lirismo y sentimentalidad. Frente a ello, Dalí propone una *estética de la objetividad* –la “Santa Objetividad”– formulada teóricamente en distintos textos aparecidos en *L’Amic de les Arts* a lo largo de 1927, como “Sant Sebastià” (16, 31 de julio) o “La fotografia pura creació de l’esprit” (18, 30 de septiembre), de los que “Film arte, film antiartístico” será continuación, o los posteriores “Manifiesto antiartístico catalán” (“Manifest Groc” o “Amarillo”, marzo de 1928) y “Realidad y sobrerrealidad” (*La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1928). Para el profesor Monegal,

12 Véase SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *op. cit.*, págs. 130-131.

13 Recogido en BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John (eds.): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza, 1973, págs. 224-229.



lo relevante para ilustrar la propuesta poética daliniana no es la enumeración de los objetos, la constatación de su presencia en el texto, sino su funcionamiento dentro de un discurso que los vacía de connotaciones sentimentales y los somete a un desplazamiento semántico. Mediante este desplazamiento el significado del objeto se agota en la superficie del significante. La poética daliniana supone la extrapolación, hasta sus consecuencias más radicales, de la propuesta que hemos encontrado en Gómez de la Serna. La cosa en sí no es ya apariencia, perceptible mediante un código convencional de interrelaciones, sino presencia inmediata. La lectura convencional del signo ha sido trastocada para insertar el objeto en una nueva red asociativa que no remite a valor referencial alguno fuera de sí misma. Dicha red genera su propio código, y a la vez escapa a cualquier lectura interpretativa, se sitúa al margen de la demanda de sentido.

Al descartar simultáneamente los componentes intelectuales y sentimentales de la poesía, se privilegia la función poética del lenguaje, en detrimento de las funciones referencial y emotiva. (...) El encadenamiento de los sustantivos mediante ecuaciones de equivalencia, que funcionan como asociaciones metafóricas, acaba por provocar a la vez la multiplicación y el vaciado del sentido: el signo que se agota en su superficie puede leerse como polisémico o como "insignificante"¹⁴.

En el plano práctico, este programa quedaba ilustrado en diversas creaciones, publicadas en *L'Amic* entre 1927 y 1928, en las que la aparición recurrente de motivos muy concretos en distintos contextos priva a aquéllos de cualquier significación o sentido que no sea el surgido de la posición que ocupan respecto del resto de elementos a los que puntualmente se yuxtaponen, componiendo una suerte de *collage* poético en el que la metáfora se construye por la mera puesta en contacto de los sustantivos sin visos predeterminados de orden ni jerarquía, y ello hasta llegar, mediante el frecuente recurso a la mutilación, a la cosificación del cuerpo humano, cuyos fragmentos, al tiempo que adquieren vida independiente, pierden la significación espiritual del conjunto para asimilarse cualitativamente a cualquier otro objeto de la realidad sensible, susceptibles de combinaciones impensadas.

Lo más lejos de soñar romper es roto con la más absoluta enseñanza de mutilación, y lo más blando endurece como los minerales. Lo más alejado de posibilidades amorosas se enlaza en un entrecruzamiento de perfecto amor. Lo imposible de ser confundido es distraídamente intercambiado, y todo esto con la naturalidad con que las cosas en realidad se unen, se repelen, se relacionan, se aquietan o son ausentes¹⁵.

14 MONEGAL: A.: *op. cit.*, págs. 44-45 y 53-54.

15 DALÍ, Salvador, "Realidad y sobre-realidad", en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 noviembre 1928 (citado en MONEGAL: A.: *op. cit.*, pág. 49).

Estos principios compartidos les aproximan de forma evidente a las técnicas surrealistas, si bien en el caso del calandino el ideario estético es en estos momentos aún ecléctico y su puesta en práctica de carácter más experimental. De ello da idea el título que pensaba poner al libro que le ocupa en 1927, *Polismos*, que acabaría llamándose *Un perro andaluz* sin llegar a editarse en conjunto, aunque varios de sus textos aparecieran publicados por separado durante 1929, cuando ya su primera película había *vampirizado* tanto el mencionado título como, lo que es más interesante, las subversivas fórmulas poéticas que acabamos de enunciar, cuya traducción visual tendrá como resultado la transformación del sustantivo en imagen, haciendo inmediata la representación del objeto frente al nivel de abstracción que supone su nombramiento por medio de la palabra, nutriéndose para ello del universo de motivos recurrentes que informaba la poesía de ambos artistas.

La creación de *Un perro andaluz* –the movie– supone para Buñuel el fin de un período crítico abierto con la ruptura con Jean Epstein a mediados de 1928, en pleno rodaje de *La chute de la maison Usher*. Ese mismo año verá desvanecerse dos proyectos cinematográficos que iban a tenerle como director. Uno, un film sobre Goya cuya realización le había sido encomendada por la Comisión Zaragozana del Centenario (de la muerte del pintor), cancelada por falta de presupuesto, y el segundo, un viejo proyecto de película en colaboración con Gómez de la Serna –*El mundo por diez céntimos*–, cuyo argumento le reclamaba desde hacía más de un año.

Según ha recordado en su autobiografía y en distintas entrevistas, Un perro andaluz nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: “¿Y si partiendo de esto, hiciéramos una película?” (...)

Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a un explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué.

En ningún momento se suscitó entre nosotros ni la menor discusión. Fue una semana de identificación completa. Uno decía, por ejemplo: “El hombre saca un contrabajo”. “No”, respondía el otro. Y el que había propuesto la idea aceptaba de inmediato la negativa. Le parecía justa. Por el contrario, cuando la imagen que uno proponía era aceptada por el otro, inmediatamente nos parecía luminosa, indiscutible y al momento entraba en el guión¹⁶.

16 BUÑUEL, L.: *op. cit.*, págs. 118-119. Véase PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José: *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Plot, 1993, pág. 23.



Esto sucedía en la segunda mitad de enero de 1929, y el rodaje, financiado por la madre de Buñuel, tuvo lugar en abril. El relato que hace el aragonés en *Mi último suspiro* de los hechos acontecidos durante el mes y pico transcurrido desde el fin del montaje de *Un perro andaluz* y su estreno en el *Studio des Ursulines*, el 6 de junio, es del máximo interés por cómo destaca un proceso personal previo de maduración en sentido surrealista con anterioridad a su ingreso en el grupo de André Breton, para el cual el film resultó la carta de presentación¹⁷.

Si la posibilidad de un cine surrealista ha sido puesta en duda por algún autor que ha considerado ambos términos técnicamente incompatibles, siempre ha existido unanimidad en señalar a *Un perro andaluz* y *La edad de oro* como las únicas películas inequívocamente acreedoras de esa etiqueta. El "método de trabajo" empleado por Buñuel y Dalí en la elaboración del guión de la primera—descrito más arriba y derivado de la praxis literaria inmediatamente precedente—, del que eran conscientes que podía asimilarse a la escritura automática preconizada por Breton y sus seguidores, unido a la inmediata aclamación por éstos como plasmación ideal de sus principios en el medio cinematográfico, dan fe de ello.

El 10 de febrero de 1929 Buñuel escribía a Pepín Bello: *El título de mi libro de ahora es Un perro andaluz, que nos hizo mear de risa a Dalí y a mí cuando lo encontramos. He de advertir que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño es idiota*¹⁸. Para dar nombre a la película, Buñuel y Dalí barajaron al menos dos posibilidades más: *Es peligroso asomarse al interior*—inversión de la advertencia de las ventanillas de los trenes— y *El marista en la balleta*, decidiéndose finalmente por aquel que menos relación aparente tenía con el contenido, lo que en base a los principios empleados en la creación del guión, debió resultarles de lo más apropiado.

Sin embargo, parece ser que el título quedaba lejos de ser un "capricho inconsciente" más. Es de sobras conocido cómo Lorca se sintió aludido por él desde un primer momento, aunque Buñuel lo negara con posterioridad¹⁹. Abundando en ello, José Francisco Aranda ha señalado que el aragonés, Dalí, Bello y otros oriundos del norte llamaban *perros andaluces* a los sureños de la Residencia²⁰, una dicotomía corroborada por Agustín Sánchez Vidal atendiendo, además de a la diferente forma de concebir la poesía y sus fines, a la decantación, en las celebraciones de 1927, por Góngora o por Goya, cuyo centenario fue adelantado un año por los "norteños" como maniobra de contraataque²¹. Aranda ha llegado a considerar *El perro andaluz* literario como la reacción de un decepcionado Buñuel ante la celebración del centenario gongorino, y *al dar a su filme el mismo título que al libro de poemas, pero cambiando el artículo definido por*

17 BUÑUEL, L.: *op. cit.*, págs. 119-121.

18 Citado en SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*, pág. 125. El subrayado es mío.

19 Por ejemplo en PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, pág. 21.

20 Luis Buñuel, *biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, citado en SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*, pág. 127.

21 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*, págs. 128-130.

“Un”, subrayaba que no había querido hacer la biografía psico-patológica de un determinado poeta, sino del grupo del sur, como persona social²².

Jenaro Talens ha aportado una personal interpretación en clave erótica relacionando este aspecto con el uso por Buñuel del procedimiento de la fragmentación o *découpage*:

*Buñuel había definido el *découpage* en el texto citado arriba²³, como la operación de escindir una cosa para que pudiese convertirse en otra. Este principio no afecta sólo al dispositivo estructural del film, sino que justifica alguno de sus planos, más allá de su aparente gratuidad: la mujer recompone la imagen del hombre a través de los pedazos que metafóricamente le definen –los manteletes, el cuello duro, la corbata, la caja–; su deseo de reconvertir la práctica onanista en relación dual secciona simbólicamente la mano del hombre y la arroja sobre el asfalto de la calle. Del mismo modo, toda su historia se genera mediante la articulación de fragmentos dispersos que libremente asocia la lógica de su deseo. Desde esa perspectiva, la historia que se nos cuenta puede ser entendida como un viaje iniciático, desde el orden familiar –simbolizado en la habitación– hacia el espacio de la relación libre, no codificada ni represora –la playa, el hombre nuevo, etc.*

La mutilación, típico mecanismo en toda la obra posterior de Buñuel –y cuya culminación metafórica llegaría con la pierna cortada de Tristana–, no sería, así, sino una de las formas de la fragmentación, entendida como único camino para la realización amorosa²⁴.

Este tipo de interpretaciones chocan con las intenciones y el “método de trabajo” reconocidos por sus autores en relación con el proceso creador de la película al intentar, mediante su superación, descubrir en ésta un sentido o explicación unitarios basados en cierta simbología, extremos que Buñuel nunca aceptó, mostrándose reticente a entrar en consideraciones de este tipo siempre que fue preguntado al respecto prácticamente sobre cualquiera de sus filmes²⁵. Dalí, por su parte, insistiendo en el principio de objetividad, expresaba su personal visión de la naturaleza de la película en uno de los artículos de la serie “Documental-París 1929” (*La publicitat*, Barcelona, primavera de 1929):

Se trata de la simple anotación, constatación de hechos. Aquello que lo diferencia abismalmente de los otros filmes reside únicamente en que tales

22 ARANDA, J. F.: “Surrealismo español...”, págs. 148-149.

23 Se refiere a “*Découpage* o segmentación cinegráfica” en *La Gaceta Literaria*, 43, Madrid, 1928.

24 TALENS, Jenaro: *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra, 1986, citado en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Madrid, Cátedra, 1991, págs. 91-92.

25 De nuevo en PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, pág. 23.



*hechos, en lugar de ser convencionales, fabricados, arbitrarios, gratuitos, son hechos reales o parecidos a los reales y, por tanto, enigmáticos, incoherentes, irracionales, absurdos, sin explicación (...). Que los hechos de la vida aparezcan coherentes es el resultado de un proceso de acomodación muy parecido al que también hace aparecer el pensamiento como algo coherente, siendo, como es en su funcionamiento libre, la incoherencia misma*²⁶.

Cuestión aparte es la posibilidad de identificar en las distintas escenas y temas que informan *Un perro andaluz* las obsesiones personales de sus autores, la expresión de un bagaje vital de largo recorrido puesto al descubierto por la pretendida liberación del inconsciente preconizada en su escritura inmediatamente anterior, en la que encontramos ya la mayor parte de las imágenes del film, transposición cinematográfica, como venimos reiterando, de su poética, una poética de la objetividad que en esos momentos tenía como ideal y fuente de inspiración la obra de Benjamin Péret, en quien Buñuel veía al *poeta surrealista por excelencia: libertad total, inspiración límpida, de manantial, sin ningún esfuerzo cultural y recreando inmediatamente otro mundo*²⁷.

Antonio Monegal ha destacado en Péret, como rasgos característicos de conexión con Buñuel, el humor, la frecuente yuxtaposición de realidades distantes, un bestiario personal de animales, insectos, etc., la mutilación como recurso de fragmentación y objetualización del cuerpo humano y de emancipación de sus diferentes miembros, etc., que endeudan con Péret diversos poemas de *Un perro andaluz* como "El arco iris y la cataplasma" o "Pájaro de angustia".

Un repaso de escogidas escenas de la película, necesariamente breve y algo a salto de mata, ayudará a entender lo hasta aquí expuesto, tanto en lo que respecta a la procedencia de su contenido –la atribución a Buñuel o Dalí de la autoría de las distintas imágenes ha sido otro de los debates que ha suscitado *Un perro andaluz*– como a los principios y procedimientos empleados en su formulación. Comenzaremos con los "sueños" germinales del cortometraje.

La primera secuencia fue y sigue siendo la más celebrada y la de mayor impacto para el público, e indiscutiblemente forma parte de la historia del cine. En ella Buñuel, una vez comprobado el afilado de una navaja barbera, sale a un balcón y secciona el ojo de una hierática Simone Mareuil –en realidad el de una ternera, "depilado y maquillado"– tras observar como una delgada nube corta la luna llena a su paso. Para Agustín Sánchez Vidal esta escena es

26 Citado en SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel*, págs. 17-18.

27 BUÑUEL, L.: *op. cit.*, pág. 125. En la carta remitida a Pepín Bello en febrero de 1929 escribirá: *Péret es algo muy gordo dentro del surrealismo (...) El surrealismo no hace más que animar la realidad corriente con toda clase de símbolos ocultos, de vida extraña yacente en el fondo de nuestra subconsciencia y que la inteligencia, el buen gusto, la mierda poética tradicional, habían llegado a suprimir por completo*. Cit. en SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel*, pág. 63.

*una auténtica declaración de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual, un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación. Así lo pedían el surrealismo y estos versos del muy admirado Benjamin Péret: "Si existe un placer/ es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas/ y los ojos cerrados por navajas de afeitar" [Grand Jeu]. Ese comienzo tenía, además, una gran eficacia, de la que era muy consciente Buñuel: "Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz"*²⁸.

A una interpretación similar a la anterior, planteada a Buñuel por José de la Colina, el calandino respondería: *No niego que se pueda interpretar la película como usted lo hace. (...) Pero la imagen la puse porque había aparecido en un sueño y sabía que iba a repugnar a la gente*²⁹. Aquí Buñuel insiste en el origen onírico de la imagen, señalado en la cita que daba cuenta de la génesis del film (ver arriba). En cualquier caso, la imagen de un ojo cercenado tenía antecedentes literarios innegables –el ejemplo de Péret es revelador–, incluso en el propio Buñuel. Ello por no hablar de la mutilación como recurso constante, ya sobradamente comentado, ingrediente surrealista fundamental para la consecución de la carga de violencia subversiva que destila buena parte de sus productos.

En el segundo de los sueños que supuestamente dieron lugar a la película Dalí había visto una mano llena de hormigas, presente en dos escenas distintas a lo largo del film. En la primera de ellas, Pierre Batcheff, bajo la atenta mirada de Simone Mareuil, observa un agujero en su mano del que brotan un sinnúmero de aquellos insectos. Enfocada en primer plano, la mancha negra sobre la mano se transforma sucesivamente, mediante fundido, en el vello de la axila de una mujer y en un erizo de mar, para concluir en el plano picado que muestra a una joven de aspecto andrógino tanteando con un bastón una mano cortada depositada sobre el asfalto de la calle. Este encadenado de imágenes remite directamente tanto al principio de yuxtaposición de objetos-sustantivos al que aludíamos en relación con la poesía antecedente de Dalí y Buñuel, dando lugar a una metáfora visual por la puesta en contacto sin solución de continuidad de los distintos planos, como a la asociación de ideas en que se basan cierto tipo de greguerías, en cuyo caso bien podría hablarse de una, digamos, poco disimulada alusión a la masturbación.

La llegada de un tercer personaje, varias escenas después –*hacia las tres de la madrugada*, según reza uno de esos rótulos que tanto ayudan a confundir las referencias temporales del film–, propicia una de las greguerías visuales más evidentes

28 *Ibid.*, pág. 133.

29 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, págs. 23-24.



de la película: tras llamar a la puerta de la calle, un breve plano muestra dos brazos suspendidos de una pared interior agitando una coctelera, cuyo sonido, intuimos ya que no escuchamos, se está asimilando al del timbre. De nuevo vuelve a aparecer aquí el tema de la fragmentación del cuerpo humano y la objetualización de sus partes, sometidos sus miembros superiores a un rápido movimiento mecánico. La afición de Buñuel a la coctelería, bien ilustrada en uno de los capítulos de *Mi último suspiro*, parece buena razón para adjudicarle la autoría de este plano-gag.

Para finalizar este recorrido por *Un perro andaluz* atenderemos a dos aciertos de montaje, de similar concepción, que contribuyen a hacer del discurso visual del film una transposición de los esquemas poético-literarios antecedentes. Por un lado, en la escena en que es abatido por los disparos del protagonista, la víctima, que es su doble, al irse a desplomar sobre el suelo de la habitación, aparece inesperadamente en un parque boscoso, viniendo a caer junto a la figura desnuda de una mujer vuelta de espaldas³⁰. En el segundo caso, una de las últimas secuencias de la película muestra cómo Simone Mareuil sale de la casa libre ya del acoso de Batcheff, yendo a parar directamente a una playa, donde la espera un amigo, en vez de a la calle en que se encontraba sito el edificio. A la irreprochable continuidad temporal de la acción en ambas secuencias, que podría equipararse a una correcta sintaxis en la escritura, se opone la súbita sustitución del lugar en que se desarrolla –yuxtaposición de realidades distantes–, privándola de sentido –desplazamiento semántico– al alterar los habituales esquemas espacio-temporales que la harían inmediatamente entendible en virtud de la lógica cotidiana.

30 Posible alusión a la *Bañista de Valpinçon* de Ingres. El corto abunda en referencias a obras maestras de la pintura que fascinaron a Dalí. Desde *La encajera* de Vermeer al obsesivo *Angelus* de Millet, su auténtico fetiche, glosado en el plano final de la película. Las mismas nubes de la escena del ojo cortado podrían ser recuerdo de las pintadas por Mantegna en *El Tránsito de la Virgen* del Museo del Prado, acaso reproducidas por Dalí en su *Retrato de Luis Buñuel* de 1925.



FABIO DE SANCTIS: EL MISTERIO DEL MUEBLE

SILVIA ALZUETA GARCÍA
Universidad de Málaga

En 1962, en la *Galleria Il centro di Napoli*¹, tiene lugar la primera exposición individual de *Officina Undici*, cuyos integrantes son Fabio de Sanctis y Ugo Sterpini. La muestra produce una clara revuelta en la fila de los críticos del *art stablishment* o *arte programata* que los acusan de *reaccionario* y *retardatario*² por mostrar unos muebles distintos, cuyas formas no obedecen a las normas del consumo y producción industrial, sino que aportan unos valores, quizás no nuevos, pero sí distintos.

En estos años, y sobre todo un poco más adelante con autores como Roberto Matta o el grupo *Alchimia*³, se observan dos perspectivas distintas de entender el arte⁴:

- Por un lado, una serie⁵ de individuos muestran una clara insurrección hacia la masificación y el progreso de la sociedad contemporánea. El ritmo frenético de la máquina (con su producción en serie) coarta la exigencia del objeto único y personal que demanda el individuo, inhibe la autonomía de los sentimientos que de esa personalización del producto pudiera disfrutarse. Este sistema de producción genera una crisis que se revela en todos los ámbitos de la cultura. El resultado es un arte objetualizado que imita el sistema de producción industrial, pero con objetos *hand made*, que se pueden observar en obras tanto Pop como New Dada y en artistas como Jasper Johns.

1 CRISPOLTI, E.: "Mobile di Fabio de Sanctis e Ugo Sterpini". *Catalogo Galleria Il Centro*. Napoli, marzo 1964

2 CRISPOLTI, E.: "Fabio de Sanctis". *Il poliedro*, abril 1970, pág. 33.

3 A.A.VV.: *Diseño del mueble en el siglo XX*. Colonia, Taschen, 1988, pág.214.

4 Para más información sobre el panorama artístico Italiano consultar TOMASSONI, I.: *Arte dopo il 1945. Italia*. Bologna, Edizioni Bora, 1997.

- En otro lugar nos encontramos con el *Arte programata*, que está a favor de la masificación, de los mass media, del consumo, la estandarización y la producción en serie e industrial.

Officina Undici le declara la guerra al objeto producido en serie y al objeto industrial mediante el objeto surrealista, con un uso excéntrico de los materiales, con retazos de sueños, de fantasías e iconos de la sociedad que les circunda, pero con una nueva función y significados. Werner Nehles, en un artículo aparecido en 1968, alude a este tema opinando que:

Las nuevas formas son una protesta pintada, modelada o construida contra la época anterior con sus concepciones espaciales carentes de espíritu, mecanicistas, racionales, puritanas, utilitaristas e inhumanas. Ya sean los uniformes cubos arquitectónicos de cristal, inacabables y monótonos, o los fríos productos del diseño mecánico que parecen haber perdido toda huella humana. Una objetivación más profunda del entorno, y con ello del hombre, es considerada hoy en día no solo como una falta, sino como un peligro existencial de los valores humanos elementales y del hombre mismo⁶.

El objeto no sólo debe cumplir una función y el diseñador se hace consciente de esa responsabilidad, sabe que es necesaria una reflexión y establecer un nuevo lazo con la tradición. El diseño se mueve a tientas, consciente de esta responsabilidad moral que hasta entonces le era desconocida: *Hay una sustitución del método racional por el romántico*, dice el arquitecto Alessandro Mendini⁷.

Fabio de Sanctis, arquitecto de formación, estudió en Roma donde finalizó sus estudios y realizó la mayoría de sus obras como arquitecto, aunque pronto abandona esta profesión que no satisfizo sus necesidades creativas sino que más bien las contuvo. Al igual que muchos arquitectos del siglo XX, Fabio de Sanctis se decanta por el diseño de muebles, ya que su motivación se dirige a la creación de entornos distintos, en los cuales los objetos dialoguen con el individuo mediante un nuevo lenguaje. El autor reclama una intervención en el proceso constructivo-creativo: manipular con sus propias manos los materiales para dar lugar a un objeto.

Hay una disposición dubuffetiana en esta voluntad de inspeccionar los materiales y en la fe de que surja de ellos una llamada, una revelación inesperada e inusitada, dentro del propio contexto de la vida y la realidad, mediante un lapsus que le sirva al autor para desarrollar su obra.

Sus objetos son un reclamo de fantasía, de abandono de la realidad mundana, para entrar en una atmósfera mágica que nos transporta a un mundo onírico y simbólico

5 CRISPOLTI, E.: "Pezzi unici", *La botte e il violino*, marzo 1965, págs. 14-15.

6 AA.VV.: *op.cit.*, pág. 203.

7 *Ibid.*, pág. 211.



donde todo vale, y sobre todo la ironía. El objeto reclama al espectador, despierta su atención y pretende modificar su cotidianeidad llevando el arte a su vida.

Cada objeto de Fabio de Sanctis es un objeto/mueble/escultura creado por y para una solución determinada e irrepetible. No busca un modelo de mesa o silla, un prototipo que fabricar en serie, sino una solución determinada para un lugar y, principalmente, para una persona determinada. Frente a los objetos fabricados en serie y para una sociedad masificada y ávida de consumo, él propone un objeto fabricado manualmente, lleno de humanidad, que haga sentirse al individuo que lo posee distinto, individual, único... no el eslabón de una cadena. Aunque todo esto no es más que una idea romántica un tanto ingenua ya que en la práctica Fabio de Sanctis lo que hace es dirigir su obra a un público muy reducido y de un poder adquisitivo alto: convierte así el autor su obra en un objeto elitista.

En relación al uso de los materiales hay un concepto básico para De Sanctis que se da en toda su obra: es lo que él denomina el *lapsus dei materiali*⁸. Nos dice él mismo que *los materiales nos hacen señas y se revelan pidiendo una forma, como ocurre en la combustión, la oxidación... dan imágenes imprevistas e inesperadas*. Para Fabio de Sanctis el material revela al artista una forma, es decir, la forma la genera el material, no el constructo mental del artista. El material se revela a aquél que tiene la capacidad de percibir más allá de lo que todos ven. Dice Schwarz que:

*La imagen se revela a todo aquel que quiera hacer un cuadrado con un leño, ya que el cuadrado no existe, es una categoría de la imaginación. Si aplicamos la categoría mental a los materiales todo se rompe, no funciona*⁹.

El resultado de su obra es un tanto aleatoria, ya que este proceder, que podemos denominar como automatismo mecánico, no es sino un automatismo psíquico trasladado al ámbito de la producción escultórica del mobiliario. Son movimientos azarosos, gestos espontáneos, fruto de la libertad mental del artista que, al menos durante esta danza, se encuentra absuelto de toda posible restricción de la razón: *entre el decir y el hacer él no tolera mediador alguno*¹⁰.

De Sanctis juega con todo tipo de materiales, siendo llamativo el uso del alabastro¹¹, y sobre todo en la escultura, por la asociación de este material a los objetos *kitsch* y souvenirs. Precisamente adopta estas connotaciones de mal gusto que posee el material para producir así una obra que se dirige de frente hacia ese turismo y a las personas que lo adquieren. El autor llega incluso a provocar a estos materiales, como en el caso, entre otros, de *El descanso del diseñador* [1] o *El trono de Ubu rey* [2], en donde podemos contemplar un auténtico incendio de sillas.

8 SCHWARZ, A.: *Fabio de Sanctis*. Bolonia, Edizioni Bora, 1997.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 LUPERINI, I.: *Volterra el Alabastro oggi*. Pisa, Grafiche delle Pacini, 1990, págs 6-11.



1. Fabio de Sanctis:
El descanso del diseñador.

2. Fabio de Sanctis:
El trono de Ubu Rey.



Sus obras son una crítica despiadada contra la producción industrial, mediante una introducción entusiasta y casi imprevista en un sistema de producción lleno de ironía, alusiones, ilusiones y de llamadas a la imaginación, con una ruptura clara de los límites interpretativos, algo imposible en el curriculum de unos *diseñadores educados y desgastados*¹².

La diferencia que existe entre los miembros de Officina Undici es que Ugo Sterpini se va a concentrar, como fiel seguidor de Jung, en los arquetipos del inconsciente colectivo, así como en los elementos interpretativos presentes en su pintura¹³. Fabio de Sanctis prefiere jugar constantemente con la fantasía plástica de gran intensidad. Su modo de proceder está cercano al artesano, denotando una posición de protesta y sugerencia más que de ruptura. En el esfuerzo de personalización, así como en el de creatividad, el diseñador tiene mucho que aprender del artesano. No quiere intervenir en el ciclo de producción industrial, porque lo que desea es intervenir en la temática y en los materiales, atendiendo al usuario¹⁴.

En el ámbito industrial las diferencias entre objetos iguales son consideradas como objetos fallidos, mal realizados, que tienen que ser desechados, mientras que en el mundo del artesano son las diferencias algo común, ningún objeto será igual a otro.

Fabio de Sanctis a la hora de escoger los materiales no tiene en cuenta su valor económico o la técnica con la que se suele tratar dicho material, en él prima el uso parietario de estos.

12 CRISPOLTI, E.: "Contropiede al disegnoindustriale", *Marcantrè* n° 8, 1964.

13 CRISPOLTI, E.: "Anno 1963: Officina Undici", *Domus* n° 616, Abril 1981, págs. 33-34

14 CRISPOLTI, E.: "Contropiede...".

3. Fabio de Sanctis: *Antropomorfo I*.

Cuando el individuo recibe la llamada del objeto, se puede pensar que es un lapsus del material que nos deja ver su mundo interior, pero es más bien un lapsus del hombre que se despista de su cotidianeidad y es capaz de apreciar aquello que el material nos dice, es por esto el objeto, un producto humanizado, antropomorfo, lo que podemos observar en su producción con objetos-hombres como el *Antropomorfo I* [3] o *II*.

El surrealismo toma una posición antiestética hacia el acto de creación, pretendiendo llevar el arte a la vida, es decir, el hombre se encuentra ante una realidad que percibe de forma fragmentada e intenta aprehenderla en su totalidad, cosa casi imposible, por lo que usa la metáfora para mostrar su acaecer vivencial. Solo que el simple hecho de intentar mostrarlo con un objeto supone la selección de un todo y ruptura por tanto de esa totalidad que es la vida. No obstante para el surrealista la metáfora es la manera más factible para mostrarnos lo ya dicho.

Se dirige el surrealismo hacia un objeto lo más cercano posible a la realidad, que en ningún momento pretende crear un mundo distinto a éste, sino más bien, mostrarnos su diversidad, hacernos capaces de comprender y asimilar todo aquello que nos rodea. Se pretende conseguir mediante una mirada ingenua que nos haga capaces de ver más allá de la apariencia de las cosas, aportando una nueva perspectiva de las mismas, en la cual el objeto y la materia sean uno de los hechos más objetivos por su pluralidad, su capacidad evocadora y metafórica.

Aunque en principio el surrealismo fuese más bien literario, será en el objeto surrealista donde todo tenga cabida, debido a la ausencia, en principio, de intencionalidad artística. Los distintos objetos o materiales se fusionan para crear un nuevo objeto escogido a la vez que no elegido. Se convierte este objeto en una metáfora



4. Fabio de Sanctis: *Desde lo alto a lo bajo: Cielo, tierra, mar*.

tridimensional y, por esto mismo perteneciente al ámbito de la escultura, aunque debido a su plasticidad se observa como una pintura pudiendo, incluso, poseer una utilidad, como en el caso del sillón *Mae West* realizado por Dalí¹⁵, o bien el *Antropomorfo I* [3], de Fabio de Sanctis. En esta obra se observa una figura antropomórfica realizada en madera, sus pies son unas reliquias del *Seicento*, pero además posee una clara y obvia función, la de armario. Más conocida aún es la obra *Desde lo alto a lo bajo: Cielo, tierra, mar*¹⁶ [4]. Contemplamos un objeto parecido al lateral de un coche, pero con ciertas variaciones: los soportes del objeto son las garras de un animal y las puertas de un *Fiat 600* tienen un añadido que pueden parecer unos senos o unos ojos: la función de este objeto es la de un aparador. De esta obra dice Breton que es *una de las maravillas del mundo de hoy*¹⁷.

Cuando André Breton contempla por vez primera la producción de *Officina II* se queda maravillado diciendo que *puede ser el manifiesto surrealista de la filosofía del amueblamiento*¹⁸ y es de su discurso de donde se toma el título de la comunicación, ya que se refiere con este calificativo a su producción, *el misterio del mueble*¹⁹. La crisis del objeto puede ser resuelta por este grupo de artistas que, encantados, entran a formar parte de las filas surrealistas en París²⁰, ciudad que frecuentan con cierta

15 MASSEY, A.: *El diseño de interiores en el siglo XX*. Barcelona, Destino, 1995.

16 BRETON, A.: *Il surrealismo e la pittura*. Florencia, Marchi, 1966, pág. 410.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 SCHWARZ, A.: *Fabio...*



cadencia y donde asisten a las veladas acaecidas en *La Promenade de Vènus*, un café vecino a *Les Halles*, donde conocen a poetas, críticos y escritores más que a pintores y escultores. Son invitados a exponer con ellos en 1965 en la exposición *l'Ecart Absolu* en la galería *L'Oeil*, al igual que a la última exposición antes de la disolución del grupo realizada en Praga en 1968.

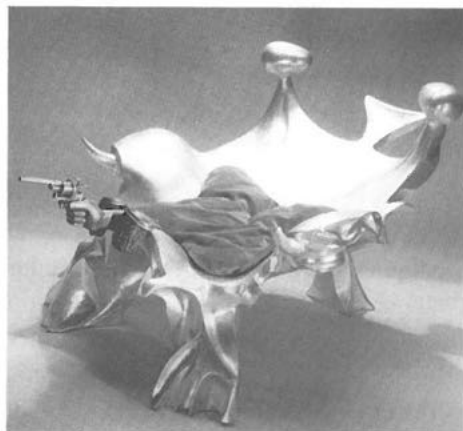
Otro punto en común con el pensamiento surrealista está ligado a la tradición mágica y esotérica que circunda a este grupo. Según Schwarz, Fabio de Sanctis actúa como un alquimista que es capaz de transformar cualquier metal en oro, siendo conocedor por tanto del proceso alquímico que según Schwarz se plasma en su crear artístico con cinco pasos que se pueden asociar mediante un paralelismo con la alquimia²¹. El primer paso es el magisterio alquímico, es la obra *Negra (Nigredo)* en el que Fabio de Sanctis se adentra en la habitación ruidosa de los terrores del inconsciente. Tras éste hay un proceso que consigue llegar al elixir de la eterna juventud, la llamada *Quinte esencia*, lo que lleva al autor a una autorrealización, cuando la obra ha sido concluida. Aunque sea una idea un tanto peregrina, es muy habitual la metáfora que el propio Rimbaud usó, *la alquimia del verbo*, metáfora muy del agrado también de Breton y que muestra de cierta manera el placer por lo mágico y lo esotérico.

Lo que sí es cierto es que los muebles de Fabio de Sanctis generan un ambiente mágico que lleva al espectador a un lugar que no conoce y en el cual se siente perdido y encontrado a la misma vez²². Es esta ambigüedad la que busca el autor en toda su producción. Juega en todo momento con unos iconos claramente reconocibles que se refieren a su intimidad, a su imaginario privado, pero que son claramente identificables. No existe una abstracción distinta de la mental en su producción, son figuras claramente reconocibles y cercanas a la masa, que juegan en muchos casos con la sensualidad - sexualidad. En *Antropomorfo III* los tiradores de la mesita tienen un aspecto flácido y fálico al mismo tiempo, en *Disparo a mano armada, para las mujeres que aman el riesgo* [5], vemos un diván metálico con unas formas sinuosas que parecen recrear una figura humana recostada que espera albergar a otra en sus brazos, de tal manera que al recostarse en él, quedaría entre las piernas una mano que enfunda una pistola. A su vez, esta mano, tiene a ambos lados unos cepillos que se pueden equiparar claramente a los testículos. La frialdad del metal contrasta con la calidez del terciopelo del cojín.

En el cabecero *La cama de las tentaciones* [6] vemos una imagen llena de sensualidad en la cual una serpiente invita a pecar a dos amantes con los iconos típicos del pecado, la manzana y la serpiente. El surrealismo quiere liberar a la mente del ser humano de todas las barreras morales, éticas, sociales y culturales dentro de las cuales el sexo es un oscuro lugar en el cual el hombre surrealista quiere y desea adentrarse para liberarse y liberar también a la sociedad en la que está inmerso, de ahí que el sexo y el amor sean temas muy recurrentes.

21 *Ibidem*.

22 VIAPPIANI, C.: *Il mobile surrealista*. Reggio Emilia, 1993.



5. Fabio de Sanctis: *Disparo a mano armada, para las mujeres que aman el riesgo.*



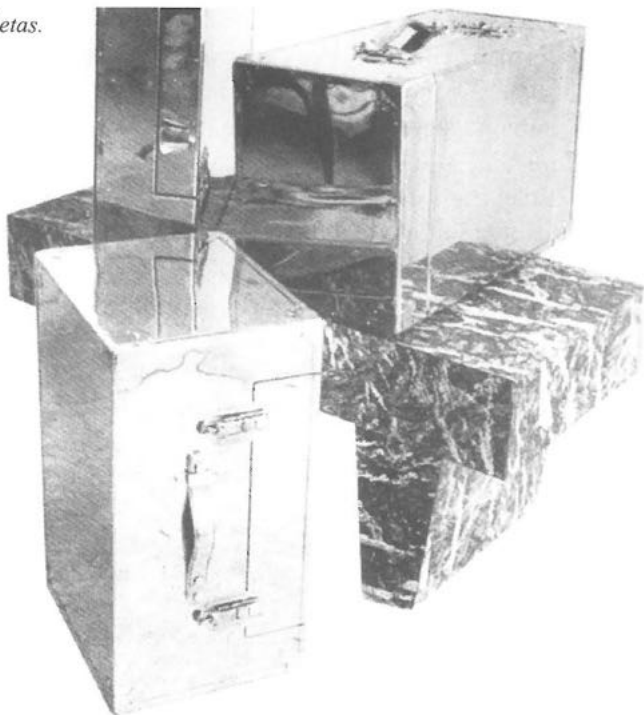
6. Fabio de Sanctis:
La cama de las tentaciones.

Los títulos de las obras normalmente tienen un sentido ambiguo e irónico, son elegidos *a posteriori*, al igual que hacía Magritte. Se disponen ante la obra, él o más personas, dicen lo que piensan, se confrontan los pensamientos, y una idea llama a la otra. Normalmente lo simbólico suele estar presente, es una forma de superar el difícil lenguaje artístico. Así su obra se convierte en una metáfora visual/verbal.

De estos muebles nacen las *Maletas*²³ [7], objetos que aluden a la condición existencial de Fabio de Sanctis. De materia a mueble y de mueble a maleta, todo como objetos simbólicos²⁴. No obstante, como punto de inflexión en su producción, está *Volterra 73*, donde abandonará su labor como diseñador de muebles para adentrarse en el ámbito de la escultura y las intervenciones en el espacio público.

Volterra es una ciudad histórica con distintas obras arquitectónicas que se han transformado en enclaves turísticos. Esto genera un intercambio mercantil que innegablemente modifica la ciudad, deteniendo su desarrollo como espacio urbano y transcontextualizando al individuo que pasea tranquilo por la ciudad. Se produce una espectacularización de la misma, la imagen que se crea es la que el turista espera encontrar y todos aquellos elementos que circulan y aparecen en las fotografías, *souvenirs*, guías, revistas de viajes... del lugar deben ser así como estos lo muestran y

23 MARGONARI, R.: "Le valige di De Sanctis", *NAC*, noviembre 1972, pág. 23.

7. Fabio de Sanctis: *Maletas*.

no de otra manera. La evolución o el desarrollo del centro histórico es necesaria, pero imposible debido a su espectacularización, al negarle su desarrollo como ser vivo la ciudad está muerta, sin vida, no evoluciona con el habitante de dicha ciudad y hace que el ciudadano se sienta fuera de lugar, con la necesidad de identificarse e integrarse con ese turista que se fotografía ante los hitos artísticos del lugar y que compra souvenirs realizados en alabastro. Fabio de Sanctis intenta modificar este entorno:

Me propongo darle al espacio urbano de Volterra la imagen más amplia, más extensa, es decir, en un lugar no contemplativo de la memoria y de la imaginación asociativa²⁵.

Es la ciudad el lugar de encuentro de sus conciudadanos, pero las instituciones y el estado pretenden hacer de *ese lugar de encuentro e intercambio*²⁶ un espacio de intercambios mercantiles.

Realiza para esta muestra cuatro obras dispuestas en distintos enclaves turístico-monumentales:

24 CRISPOLTI, E.: "Metamorfosi plastica", *Domus* n° 654, octubre 1986, págs. 53-57.

25 Cit. en CRISPOLTI, E.: "Volterra 73", *Casabella*, Milán, 1974.

26 *Ibidem*.

- Dispone una gran maleta en la Acrópolis etrusca. Se encuentra semienterrada formando parte del entorno, como una ruina más. Hay una parte que emerge del suelo, siendo menor que la enterrada. Se puede establecer cierto paralelismo con un iceberg y con aquello que está oculto en nuestro inconsciente y de lo que tan sólo se puede ver una parte.
- En el Baptisterio de la ciudad nos encontramos con un grifo enorme del cual sale un líquido blanquecino lechoso. Este líquido genera cierto desasosiego en el espectador por su ambigüedad; dice Luperini al respecto: *el grifo se complementa con una forma alusivamente erótica, constituida por una sensual colada de lava de alabastro*.
- En la Piazza dei Priori se halla un coche de la marca Mercedes con una rueda de alabastro. Es el Mercedes un símbolo reconocible mundialmente y que, aunque no es un objeto rarísimo, está dirigido a unos pocos. La rueda de alabastro produce una clara inmovilización del vehículo, con lo que expone que el turismo estará siempre presente. En el caso del Mercedes se parodia a aquellos turistas que vienen de Alemania para ir a los balnearios de la costa, pero por extensión se refiere a todos los turistas. Este icono lo usará también en su escultura de forma recurrente como icono reconocible y con unas connotaciones sociales y económicas determinadas. La estrella de Mercedes dice de Sanctis *Es un símbolo del turismo europeo, del eurofetichismo*²⁷.
- La última intervención en el ámbito de la ciudad se realiza en un lado de la Piazza dei Priori con una pareja de maletas unidas por una cadena. Ambas dan sensación de pesadez e inmovilidad, una de ellas realizada en mármol y la otra en formica, que no se diferencian en el aspecto debido al uso parietario de los materiales. Una se puede transportar y la otra no, pero al estar encadenadas son una sola cosa, indivisible, como la consciencia y el inconsciente, como la razón y la sin razón.

Sus maletas proponen un lugar de salida, de escape. Son objetos destinados a ocupar un vacío, sobre los que dice el autor: *Mi finalidad es sugerir unas vías de salida diagonales*²⁸, no obstante hay multitud de vías de escape al igual que son *innumerables las posibilidades de perversión privilegiada*²⁹. Concluye en el artículo que escribe para dicha exposición diciendo *La anarquitectura está en el portal de los amantes*³⁰.

Estas ambiguas intervenciones nos muestran unas obras a caballo entre objeto y escultura, de uso pero no usable, cotidianas pero desconocidas. De unas dimensiones enormes, muy cercanas al *Pop Art*.

El alabastro es asociado normalmente al mal gusto, a lo *kitsch* o artesano, pero no al gran arte, esto viene determinado culturalmente y por educación estética. Según

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

Hartmann³¹ en una conversación con De Sanctis éste le dice que el uso del alabastro, además de por la ya citada crítica intrínseca hacia lo *kitsch*, o más bien, hacia aquellos individuos que lo consumen, se debe a sus cualidades intrínsecas como la transparencia, metáfora para él de la transparencia psíquica. Es una piedra privada de la solidez del mármol que al autor le suscita fragilidad y decadencia.

La maleta es fruto de los sueños en los cuales los armarios aparecían en forma de maleta, como mueble transportable, un mueble que refleja el viaje interior que el artista está realizando. Estas maletas no muestran el interior, están cerradas, y cuando lo muestran lo que podemos apreciar es una masa informe, algo que intenta reflejar el mundo del inconsciente del autor. Pueden las maletas tener además distintas formas y materiales, al igual que un tratamiento muy diverso. Es un juego de los materiales que, como en su producción anterior, reclama la participación del artista y a su vez del espectador. La maleta se puede relacionar con la melancolía que siente el individuo cuando se aleja de su hogar que suele llevarse las maletas repletas de objetos personales.

Por último han de citarse la serie de los *Hongos*³². Son unas esculturas hermosas y misteriosas, sobre todo cuando están realizadas en alabastro. Según el autor, el hongo surge de la putrefacción, y el alabastro es un mineral positivo, es una alusión otra vez más a lo consciente e inconsciente, a lo positivo y a lo negativo, que vemos también en las maletas. Crea unas pequeñas esculturas que muestran un diminuto mundo onírico y alegórico, lleno de objetos fácilmente reconocibles pero que en este contexto ambiguo nos resultan difíciles de entender. Son en muchos casos agresivos hacia la integridad del espectador, ya que reflejan el mundo interior del artista que pretende atraparnos en este microcosmos que él mismo ha creado. El título frecuentemente incrementa su ambigüedad. Al igual que en sus muebles, juega con distintos materiales, técnicas y formas que nos provocan. Dice Crispolti que son *paisajes mentales, de una refinadísima relación con la materia*³³ y Renzo Margonari³⁴ que son *máquinas en su todavía innatural relación con nuestra cotidianeidad*.

Se ha procurado de forma breve exponer la extensa y variada producción de este artista romano, obviando su producción cinematográfica por ser menor y menos significativa, pero no por eso carente de valía³⁵. Ha quedado claro cómo las distintas artes son para Fabio de Sanctis tratadas al unísono, sin diferencia ni relevancia ninguna. Es su devenir artístico un confluir de materiales, formas y técnicas, que atienden tan sólo a la voluntad de su quehacer estético, a la llamada de los materiales, bien premeditada o inconsciente. El hecho de haber resaltado más el mobiliario se debe

31 HARTMANN, B.: *L'Alabastro tra arte e produzione di massa*. Volterra, Casa di Risparmio di Volterra, 1986, págs. 65-76.

32 SCHWARZ, *op.cit.*

33 CRISPOLTI, E.: "Metamorfosi plastica...".

34 MARGONARI, R.: "Le valigia ...".

35 Para más información sobre su producción cinematográfica se puede consultar: SCHWARZ, *op.cit.*



a que es un arte relativamente nuevo que ha adquirido importancia en este pasado siglo y ha perdido también su condición de arte menor o artesanía. Es importante decir que los grandes arquitectos del siglo XX han dedicado parte de su producción al mobiliario, con nombres tan insignes como Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Alto... todos han creído que es importante, no sólo proyectar el exterior de un edificio, sino también cómo debe configurarse el habitáculo interno de la vivienda, pensando que de cierta manera el entorno privado y cotidiano puede ser modificado positivamente. Poseen los muebles unos componentes arquitectónicos, escultóricos y pictóricos en algunos casos, pero también sociales e incluso históricos, ya que reflejan un momento determinado del proceso histórico y cultural de una sociedad: en nuestro caso la de consumo y la de la globalización innegable, en el caso de nuestro autor una sociedad fruto de la postguerra, en la cual surgieron movimientos como el surrealismo. Un surrealismo que tenía en mente destruir el orden social dominante, pero que fracasa con la constante ausencia de una revolución que ejecutara esa motivación. La libertad que proclamaban los surrealistas en ciertos ámbitos ha sido apropiada por la sociedad de consumo, que nos la presenta transformada en patrones de equidad que le devuelve al individuo la sensación de “okupa” insignificante para la sociedad y despersonalizado de sí mismo. Los artistas, ante esto, se estancan en formas vacías de contenido y maniáticas en su forma. El arte topa de nuevo con los mismos problemas que la vanguardia no solucionó y de lo que el Dadaísmo se burló. Nos hallamos ante una sociedad conmocionada por mayo del 68 e influenciada intelectualmente por el movimiento situacionista y una realidad hermética que empuja a todos sin remordimientos.



EL PENSADOR DE RODIN. PARÁFRASIS ARTÍSTICAS Y REVISIONES MEDIÁTICAS

MOISÉS BAZÁN DE HUERTA
Universidad de Extremadura

En 1880 Auguste Rodin recibe en París el encargo de una puerta monumental destinada al futuro Museo de Artes Decorativas, que finalmente no sería realizado. La obra adquiere así entidad propia y marca la vida del escultor durante los veinte años que, con muchos altibajos, dedicó a la misma. Las ocasiones perdidas para su culminación definitiva, primero en 1889 y por fin en 1900, donde se dio a conocer pero de forma incompleta, sin la mayor parte de los grupos escultóricos, harían que su montaje final permaneciera inconcluso hasta 1917, el año de su muerte, abordándose su primera fundición en 1926.

La peculiaridad del encargo y su configuración como obra independiente; las fuentes de inspiración; la desmesura de su proceso creativo, con cientos de dibujos y grupos escultóricos; las alternativas y dudas del artista sobre su resolución definitiva; o su condición de inagotable cantera para posteriores creaciones aisladas, hacen de *La Puerta del Infierno* un tema apasionante, inabordable aquí, pero imprescindible para enmarcar la obra que nos ocupa¹.

1 Sobre el tema, hay que destacar los trabajos monográficos de LE PICHON, Yann: *Rodin. La Porte de l'Enfer*. Lausanne, Lamunière, 1988, y LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette: *La Porte de l'Enfer*. París, Musée Rodin, 1999; o el reciente texto de REYERO, Carlos: "Las Puertas del Infierno, de Auguste Rodin", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, LXXXVI-LXXXVII, Zaragoza, 2001-2002, págs. 221-228. También los documentados estudios generales de LAURENT, Monique: *Rodin*. París, Chêne-Hachette, 1990; JARRASSÉ, Dominique: *Rodin. La passion du mouvement*. París, Terrail, 1993, y BUTLER, Ruth: *Rodin. La solitude du génie*. París, Gallimard, 1998; además del catálogo de la exposición *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2001.



En efecto, *El Pensador* está asociado indisolublemente a la puerta, como personificación de Dante, el autor de la *Divina Comedia* en la que, a instancias del propio Rodin, se inspira principalmente el programa iconográfico del conjunto. Pero progresivamente, la imagen del poeta reflexionando sobre el infierno descrito en su canto, daría paso a una interpretación más general y ambigua, sugerida por el propio Rodin:... *Mi Dante, separado del conjunto, no habría tenido sentido. Siguiendo mi primera inspiración, ideé otro "Pensador", un hombre desnudo, agachado sobre una roca en la que los pies se crisan. Con el puño contra los dientes, reflexiona. El pensamiento fecundo se elabora lentamente en su cerebro. No es en absoluto un soñador, es un creador... Hice mi propia estatua*².

Este testimonio, que incluso asume la autorepresentación simbólica, corre paralelo al proceso de emancipación de la escultura. Al igual que otras figuras y grupos concebidos para la puerta, la imagen se desligó del conjunto y se expuso de forma independiente, por primera vez en 1888 en Copenhague, bajo el título *El Poeta*; un año después, en la exposición compartida con Claude Monet en la galería Georges Petit de París, se cita como *El Pensador-El Poeta*, para asumir a partir de entonces su identificación definitiva.

Un hecho clave, que impulsó enormemente la notoriedad de la escultura, fue la ampliación a tamaño monumental realizada en 1903 por Henri Lebossé y que conocerá dos primeras fundiciones en 1904, exponiéndose en Londres, San Luis y en el Salón de París, con gran polémica pero también gran éxito. Tras su exhibición parisina, la revista *Les Arts de la Vie* lanzó una suscripción para obtener un nuevo bronce y ser ofrecido al pueblo de París. Finalmente, en 1906, *El Pensador* sería emplazado como monumento público ante el edificio del Panteón, donde permaneció hasta su traslado en 1922 al Musée Rodin.

El Pensador alcanza así resultados más efectivos que el propio proyecto del que surge. Desde su nueva condición monumental encarna además nuevas interpretaciones, como el sentido político socialista que se le otorgó en su inauguración³, o la finalidad funeraria que asumirá la reproducción instalada en Meudon sobre la sepultura de Rodin.

El aislamiento de la obra supone pues una descontextualización de su significado inicial y despliega un amplio abanico de posibilidades interpretativas. Desvinculada de su entorno originario, queda en condiciones de emprender el camino hasta convertirse en un símbolo universal, recorrido al que también contribuirán otros factores.

Uno fundamental es la gran difusión que desde un primer momento ha tenido la imagen al multiplicarse en numerosas reproducciones, algunas, como hemos visto, realizadas ya en vida del autor. Es sabido que Rodin propició la obtención de abundantes bronce de sus obras, en función de la demanda y sin ajustarse a limitación

2 ADAM, Marcelle: "Le Penseur", *Gil Blas*, 7 de julio de 1904.

3 Ver BUTLER, Ruth: *Rodin. La solitude du génie...*, págs. 254-258.



alguna. Tras la muerte del escultor, el Museo Rodin ha actuado como legatario en nombre del estado francés, dando continuidad a una política de reproducciones que ha permitido desde su creación su autonomía financiera. Asumida ya la pérdida del aura de la obra única, algo inviable por la propia actitud del artista, se ha optado por la vía de la máxima divulgación del legado rodiniano, aunque la falta de control y numeración en algunas tiradas durante la primera etapa del museo ha dado lugar a una amplia polémica sobre el verdadero alcance de esta actividad⁴.

La consecuencia que en concreto nos interesa es la multiplicación de *pensadores* en bronce, que, en su versión monumental, alcanza los 22 ejemplares, destinados en su mayor parte a museos estadounidenses⁵, pero dispersos también por Argentina, Japón y diversas capitales europeas. Estas esculturas, por su origen, son consideradas *originales*, pero con la finalización en 1982 de los derechos de exclusividad por parte del Museo Rodin, el número de piezas se ha disparado hasta límites insospechados. La galería Sayegh de París ha editado a partir de 1998 nuevos bronce con el estatuto de “reproducción”⁶, los museos poseedores generan a su vez nuevas copias y algunas empresas ofrecen ejemplares en Internet a un módico importe. De la versión en menor tamaño, muy apropiada para su adquisición por particulares, la venta es indiscriminada, y el propio Museo Rodin ha optado desde hace años por la edición de resinas con un precio muy asequible, que distribuye y vende él mismo, o bien avala la explotación de reproducciones por otras empresas, como en la promoción que a finales de los noventa difundió en España la Galería del Coleccionista, y cuyo reclamo publicitario no tiene desperdicio⁷.

Esta fácil disponibilidad y, como puede verse en la nota al pie, la idea de que con la adquisición de la obra la condición social y vital del cliente se va a ver notablemente mejorada, encarnan en parte algunos de los principios originarios del *kitsch*⁸, aunque pronto veremos cómo esta acepción tomará una presencia más evidente cuando nos enfrentemos a los objetos pseudoartísticos creados a partir del original.

4 En este sentido ver los aclaradores artículos de LAURENT, Monique: “Les éditions de bronze du Musée Rodin”, en *Rodin et la sculpture contemporaine*. París, Musée Rodin, 1983, págs. 13-18, y “Vie posthume d’un fonds d’atelier: les éditions de bronzes du Musée Rodin”, en *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. París, La Documentation Française, 1986, págs. 245-253.

5 Sobre la recepción y difusión de la obra de Rodin en América, ver BUTLER, Ruth: “La sculpture française et les américains au XIX^e siècle”, en *La sculpture du XIX^e siècle...*, págs. 39-50.

6 LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette: “Le Penseur”, en *Rodin en 1900. L’exposition de l’Alma*. París, Réunion des Musées Nationaux- Musée Rodin, 2001, págs. 258-260.

7 *Una pieza de coleccionismo cuya belleza y fuerza enriquecerán notablemente su patrimonio familiar y aquel rincón de su hogar en el que decida exponerla... Una valiosa pieza de colección que goza del rango de obra de arte, y que únicamente podrá conseguir por suscripción directa a través de esta edición limitada... Una obra cuya perfección le proporcionará una doble satisfacción: por un lado, el privilegio de ser uno de los pocos poseedores de una de las más hermosas esculturas creadas por la mano del hombre; por otro, la indescriptible sensación que le producirá vivir rodeado del arte y la belleza más sublimes.*

8 RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid, Cátedra, 1976, pág. 264.

Volvamos pues al proceso por el que *El Pensador* se ha ido configurando como una referencia artística y cultural imprescindible. Su amplísima difusión como obra independiente ha contado en paralelo con un intenso tratamiento historiográfico y divulgativo, que ha contribuido asimismo a su conocimiento general y justifica esa enorme demanda. La escultura parece reunir además unas características adecuadas para ello: su desnudez le otorga una intemporalidad que subsiste por encima de modas o fluctuaciones estéticas; la potencia de su complexión física le dota de una energía plásticamente seductora; su carisma transmite al entorno cierto talante ilustrado; y el carácter introspectivo le confiere una vocación de trascendencia, que además actúa como un reto para el espectador, invitado a desvelar el objeto de su meditación.

El último de estos rasgos ha favorecido especialmente su proyección universalista. La actitud reflexiva y ajena al observador paradójicamente opera como un revulsivo para implicarlo, en un mecanismo de transferencia muy eficaz. Por su concepción y su capacidad evocadora, finalmente *El Pensador* se ha convertido en paradigma de pensamiento, reflexión, cultura e intelectualidad.

Este simbolismo ha sido asumido a tal nivel que no debe extrañarnos la elección de la escultura para ilustrar la portada de múltiples publicaciones sobre Filosofía, desde un libro de texto para enseñanza media hasta un monográfico divulgativo sobre la historia de las ideas⁹. En paralelo, algunas caricaturas reafirman su efectividad visual, por cuanto bastará con que un personaje adopte la pose de la estatua para ser calificado de intelectual. En España, una caricatura de Emilio de 1980 lo ejemplifica con la imagen de un obrero, mientras que Antonio Mingote ironiza sobre el tema a partir de una inteligente frase de Anatole France: “Resulta triste el extraordinario parecido que hay entre un hombre que piensa y otro en actitud de pensar”¹⁰.

La impronta del *Pensador* ha marcado también a intelectuales, escritores y artistas, que incluso han querido immortalizar su propia imagen en relación a la escultura. En 1906 Rodin modelaba el busto de George Bernard Shaw, quien aprovechando estas sesiones invitó a París al fotógrafo americano Alvin Langdon Coburn para que retratara a ambos¹¹. En ese marco surge una conocida fotografía en la que Shaw posa desnudo adoptando la postura del pensador¹². Y no parece casual que Marcel Duchamp se dejara fotografiar por Julian Wasser en una posición similar a la de la escultura rodiniana, con motivo de su exposición en el Pasadena Art Museum de los Ángeles en 1963¹³.

9 BARRIO, José y FULLAT, Octavio: *Filosofía. Eidos*. Barcelona, Vicens Vives, 1977. Revista *Muy Especial*, n° 48, julio-agosto de 2000.

10 *25 años de humor español*. Madrid, Agromán, 1983, pág. 162. *Blanco y Negro Dominical*, n° 53, 4 de noviembre de 2001.

11 Sobre las relaciones entre Shaw y Rodin, ver SUTTON, Denys: “Rodin et l’Angleterre”, en *Rodin et la sculpture contemporaine...*, págs. 94-96; y BUTLER, Ruth: *Rodin. La solitude du génie...*, págs. 231-235.

12 Resulta significativo que esta fotografía, a su vez, haya sido manipulada ocasionalmente para ilustrar reportajes en prensa sobre temas filosóficos. Ver las peculiares ilustraciones de Manuel Barbero para el artículo de PALACIOS, Javier: “Las grandes cuestiones de la vida”, *Muy Especial...*, págs. 55-75.

13 MINK, Janis: *Marcel Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*. Colonia, Taschen, 1996, pág. 62. Duchamp aparece de forma semejante en numerosas fotografías que lo muestran jugando al ajedrez. Esta actitud meditativa

1. Dos dibujos humorísticos de los años ochenta que surgen de un similar proceso creativo.

- a) Quino: *Déjenme inventar*, Barcelona, Lumen, 1983.
- b) Serre: *Vice compris*, Grenoble, Glénat, 1989.



Como vemos, la fotografía y la caricatura constituyen sendos medios de aproximación a la obra escultórica; pero el segundo es más rico en posibilidades y en él nos vamos a centrar. *El Pensador* nace en una época en que la caricatura está en pleno apogeo, y las primeras surgen ya en fechas contemporáneas a su creación. Desde entonces ha sido objeto de revisiones continuas, más o menos respetuosas con el original, y que adoptan una gran variedad de recursos creativos: teorizar sobre el objeto de su meditación, adopción de su pose por personajes conocidos, metamorfosis de la propia imagen o su pedestal con fines lúdicos y desmitificadores, ubicación en contextos insólitos, etc.

Para que una caricatura funcione, el motivo protagonista ha de tener personalidad y una carga iconográfica que lo haga fácilmente reconocible. La parodia sólo resulta efectiva si cuenta con la complicidad del espectador, y eso lo sabe el caricaturista, a quien habitualmente le gusta jugar sobre seguro. Con *El Pensador* no corre riesgos, pues trabaja en la certeza de que cualquier manipulación va a ser entendida, aunque dependerá del grado de oportunidad, provocación y originalidad el que su propuesta sea mejor o peor aceptada.

Un primer bloque lo constituyen aquellas caricaturas que se interrogan sobre qué piensa *El Pensador*. En varios ejemplos se utiliza el mismo recurso plástico, propio del cómic, de situar a modo de nube, o globo, el concepto imaginado. Quino explota la vertiente más creativa y sienta al *Pensador* sobre las clavijas de un enchufe inventando los dos orificios para insertarlo¹⁴ [1a]. El humorista francés Claude Serre

es recreada a su vez por Alfred Wolkenberg en su retrato escultórico de Duchamp como ajedrecista, que incluye sólo el rostro sujeto por el brazo derecho sobre el tablero (*Marcel Duchamp cast alive*, 1967). Ver la evolución iconográfica del tema en BAILEY, Bradley: "Once more to this staircase: another look at *Encore à cet astre*", *Tout-fait. The Marcel Duchamp studies online journal*, vol. 2, nº 4, enero de 2002.

14 QUINO: *Déjenme inventar*. Barcelona, Lumen, 1983, pág. 3.

apuesta por una hipótesis más física y gratificante, en la que el personaje se imagina haciendo el amor, eso sí en un coito pétreo, representado también escultóricamente¹⁵ [1b]. Pero la versión más concienciada es la de Flo-Fló, quien en la España de 1975 censuraba gráficamente el texto que recogía las cavilaciones del protagonista¹⁶. Otras caricaturas optan por una interpretación escatológica. En una viñeta de Picq, de 1932, un matrimonio comenta que quizás en lo que piensa la estatua es en haber olvidado el papel higiénico¹⁷. La transformación del pedestal en una taza de inodoro es un recurso frecuente, y va más allá del ámbito estricto de la prensa, pues hace algún tiempo se comercializaron pequeños letreros para el cuarto de baño que, junto a un dibujo simplificado de la escultura, incluían el rótulo “Sala de Pensar”.

También los ilustradores han recurrido a la animación, haciendo que la estatua cobre vida, se mueva o hable por sí misma. El catálogo de la exposición *Rodin et la caricature* de 1990 recogía algunas tiras y viñetas en este sentido¹⁸. Olsen & Johnson en 1939 situaban a su personaje Elza Poppin en un museo, cuestionando el ensimismamiento del *Pensador* y respondiendo éste que estaba esforzándose por recordar dónde había dejado su ropa¹⁹. Joe Jay, un año antes, hace que el bronce se levante para increpar al perrito SnooPie, quien interrumpía su concentración con los ladridos²⁰. El ejemplo más valioso es mucho más temprano, de 1913, y se relaciona con la instalación monumental de la estatua ante la fachada del Panteón; el dibujante Etienne Le Rallie muestra la escultura incorporándose en una postura extraña y rodeada por un gran gentío; un transeúnte pregunta qué sucede y otro responde: “¡Es *El Pensador*, que a fuerza de meditar, se ha vuelto loco!”²¹

Este proceso de animación de la escultura puede combinarse con su presentación en situaciones inesperadas o insólitas. Así, encontraremos a un *Pensador* visiblemente molesto, tapándose la nariz ante varios cubos de basura, o vibrando por la proximidad de un obrero que taladra el pavimento. Por su parte, el ilustrador Serre, ya citado, recupera el tema en otras dos ocasiones: la primera, especialmente lograda, desmitifica la solemnidad y seriedad del personaje al mostrarlo ebrio, rodeado por botellas de vino e intentando mantener el equilibrio; en la segunda, marcada por un juego de palabras e incluida en un libro dedicado al bricolaje, aparece equipado con los útiles para practicar el estarcido bajo la inscripción *Le Ponceur*²².

Otro mecanismo usado con frecuencia por los caricaturistas es incorporar rostros conocidos a la iconografía de la escultura. Y en este sentido el ámbito político se

15 SERRE: *Vice compris*. Grenoble, Glénat, 1989.

16 Publicado en el *Almanaque Agromán* de 1975. Reproducido en *25 años de humor español*. Madrid, Agromán, 1983, pág. 126.

17 PICQ, en *Gringoire*, 18 de noviembre de 1932.

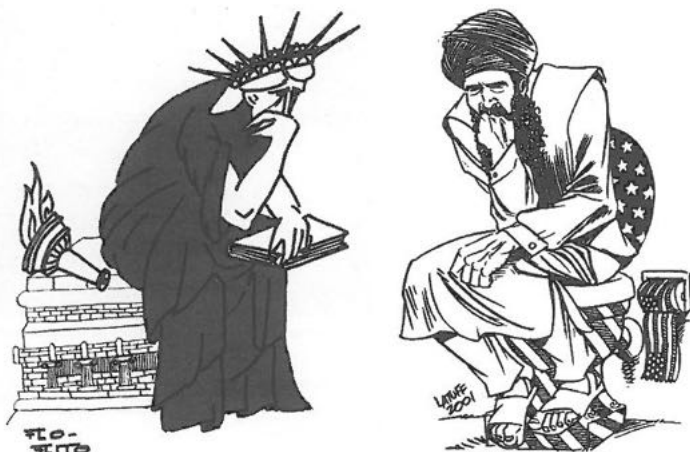
18 VV. AA.: *Rodin et la caricature*. París, Musée Rodin, 1990.

19 OLSEN & JOHNSON: “Elza Poppin”, *Reading Eagle*, 11 de julio de 1939.

20 JAY, Joe: “SnooPie”, *Brimfield News*, 11 de agosto de 1938.

21 LE RALLIE, Etienne, en *Le Rire*, 30 de agosto de 1913.

22 SERRE: *La Bouffe*. Grenoble, Glénat, 1982. *Le Bricolage*. Grenoble, Glénat, 1983.



2. a) *La Estatua de la Libertad como El Pensador*. Ilustración firmada por Flo-Flito en 1980, recogida en *25 años de humor español*, Madrid, Agromán, 1983.
- b) El caricaturista político brasileño Carlos Latuff es el autor de *The Muslim Thinker*, una mordaz sátira inspirada por los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001.

lleva la palma. La citada exposición *Rodin et la caricature* recogía varias alusiones a políticos franceses de distintas épocas: Clemenceau, Jouhaux, Mitterrand, etc., a las que cabe añadir una extraordinaria viñeta publicada por Cecil Oak en 1940, en la que unos soldados alemanes abren la cabeza de un Hitler-Pensador, exclamando: “¡Cielos, está vacío!”²³ A la nómina podemos incorporar ejemplos muy recientes, que revelan la pervivencia del icono. El presidente del gobierno español, José María Aznar, aparece como un *Pensador* pétreo, meditando sobre su sucesión, en la portada de la revista *Dinero* de julio de 2002. Y con un efecto más impactante, el caricaturista político brasileño Carlos Latuff ha creado *The Muslim Thinker*, una caricatura de Bin Laden posando como *El Pensador* en un retrete decorado como la bandera de los Estados Unidos, al igual que el papel higiénico; una imagen mordaz y bastante explícita, que rememora los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 [2b].

Junto a los personajes reales, también los de ficción asumen ocasionalmente la apariencia del *Pensador*. El humorista canadiense Lar de Souza lo identifica con Mac Quack, el dibujo animado de la compañía Disney. Pero la pose ha sido asumida incluso por monumentos, como la *Estatua de la Libertad*, una de las pocas esculturas capaz de ensombrear la fama de la imagen rodiniana, y que en una caricatura firmada por Flo-Flito en 1980 aparece meditando sentada en su pedestal²⁴ [2a].

La metamorfosis parcial o total de la figura es una última vía de actuación. Podemos encontrar al *Pensador* literalmente como un *cabeza cuadrada*; o con la

23 Caricatura de Cecil OAK para el *New York Times*, publicada en francés en *Le Monde Libre*, 16 de marzo de 1940.

24 *25 años de humor español...*, pág. 162.

cabeza sustituida por un balón de fútbol, como en 1998 proponía el humorista mexicano Arturo Kemchs; incluso con rostro de payaso, en una chocante ilustración de Antonio Mingote,²⁵ o transformado enteramente en una mujer, como ya se formuló en 1905²⁶.

Una nueva viñeta de Quino, el genial dibujante argentino, puede ser un brillante colofón para este apartado, por cuanto cuestiona la vigencia del *Pensador* como paradigma actual del conocimiento; en su dibujo unos operarios retiran la estatua de Rodin para situar sobre el pedestal... una computadora²⁷.

Hemos contemplado hasta ahora la ilustración gráfica, pero la caricatura también puede manifestarse de forma tridimensional. Las Fallas de Valencia son el exponente más popular y genuino de este tipo de creaciones, y nuestra estatua no pasará desapercibida. En 1972 el escultor Octavio Vicent convertía al *Pensador valenciano* en gigantesco protagonista de la falla de la Plaza del Caudillo, ataviado parcialmente al modo local y reflexionando sobre el Plan de desarrollo. Es un curioso ejemplo de adecuación del sentido universalista de la imagen a un entorno y unos fines concretos²⁸.

Esta referencia, aunque efímera, nos sirve ya para enlazar con la escultura, otro de los ámbitos donde encontramos múltiples revisiones del *Pensador*. El término *paráfrasis artísticas* que incluimos en el título cobra aquí un nuevo matiz, por cuanto afrontamos interpretaciones del original que utilizan sus mismos parámetros plásticos. Más allá de la cita o el homenaje postmodernos, cada artista hace suyo el modelo para aportar al mismo novedades significativas, formales, perceptivas o conceptuales, que se expresan también mediante la instalación y la performance.

Abrimos el recorrido con una pequeña pieza del escultor español Moisés de Huerta (1881-1962), titulada *El Mirón* y conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao [3a]. Forma parte de una serie de campesinos vascos en actitudes costumbristas, realizados en madera con talla directa y que sorprenden por la modernidad de su factura. En una fecha, 1907-1908, en que el cubismo escultórico está aún en sus balbucesos, Huerta secciona valientemente la figura en superficies cóncavas delimitadas por fuertes aristas, con una voluntad geometrizar y sintética realmente anticipatoria. Aunque la evocación rodiniana es indudable, el artista transforma la actitud introspectiva del original en una activa conexión con el entorno²⁹.

La impronta de Rodin se extiende por Europa desde fines del siglo XIX, y pronto llegará también al género monumental; no será extraño por tanto encontrarla

25 MINGOTE, Antonio: *Hombre solo*. Madrid, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

26 Dibujo anónimo en *Le Supplément*, París, 4 de marzo de 1905, recogido en *Rodin et la caricature...*, pág. 35. La imagen surge en relación al atentado que sufrió el modelo en escayola de la estatua que se instaló ante el Panteón para ver el efecto antes de la colocación del bronce. Según el pie del dibujo, el vándalo lo hizo para verlo reemplazado por una hermosa *Pensadora* desnuda.

27 QUINO: *Mundo Quino*. Barcelona, Lumen, 1987.

28 VIDAL CORELLA, Vicente y Otros: *Historia gráfica de las Fallas*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, pág. 206.

29 Ver BAZÁN DE HUERTA, Moisés: "Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX", *Norba-Arte IX*, Universidad de Extremadura, 1989, págs. 201-220; *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*. Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992, págs. 90-93 y "Moisés de Huerta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Anuario 1994. Estudios-Crónicas*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, págs. 111-120.



3. a) Moisés de Huerta: *El Mirón*, 1907-1908. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Talla directa en madera, con un avanzado geometrismo. b) Domenico Boni: *El Pensamiento*, 1916. Monumento al general Antonio Maceo en La Habana, bronce. La internacionalización del lenguaje formal rodiniano.

en Iberoamérica, donde el monumento público conoce una enorme expansión, y en muchos casos con autoría europea. En el dedicado al general cubano Antonio Maceo en La Habana, inaugurado en 1916, el escultor italiano Domenico Boni dispuso entre el habitual acopio de alegorías, una imagen del *Pensamiento* que refleja claramente la internacionalización del lenguaje formal rodiniano³⁰ [3b].

Con una intención más lúdica, algo poco habitual en este género, el catalán José Granyer (1899-1983) nos ofrece una novedosa propuesta monumental en bronce, instalada en la Rambla de Cataluña de Barcelona en 1972 [4a]. Forma pareja con otra escultura, la *Jirafa coqueta*, ubicada en las proximidades y que comparte la opción de Granyer de utilizar animales para imitar con ironía determinadas actitudes humanas. Este *Toro pensativo*, también titulado *Meditación*, se inspira en Rodin, y soluciona con habilidad y humor el problema de adaptar el modelo a la difícil morfología del animal.

30 Ver BAZÁN DE HUERTA, Moisés: *La escultura monumental en La Habana*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994, págs. 64-72.



4. a) La conversión zoomorfa de la escultura original en dos propuestas monumentales. José Granyer: *Toro pensativo. Meditación*, Barcelona, Rambla de Cataluña, 1972. / b) Barry Flanagan: *Thinker on Rock*, 1997. National Gallery of Art de Washington.

En clave irónica pueden también entenderse las creaciones del artista inglés Barry Flanagan (1941), centrado desde los años ochenta en la elaboración de liebres que como en el caso anterior parodian comportamientos humanos [4b]. Aunque cumplen muchos de los requisitos de la escultura tradicional (son bronceas, figurativas y monumentales), con frecuencia lanzan una mirada irreverente, ambigua y humorística hacia la historia del arte³¹. A principios de los noventa, como trofeo para el Jesus College de Cambridge, Flanagan creaba *The Sculler*, una primera aproximación al tema del pensador, que retomaría entre 1996 y 1997 a escala monumental con toda una serie, en la que destacan el *Large Monument*, *Thinker @ Rock Cross*, y *Thinker on Rock*, escultura de más de tres metros y medio instalada en la National Gallery of Art de Washington. Pero la versión más interesante, en un formato algo menor, es su *Thinker on Computer*, que recupera la relación del *Pensador-liebre* con las nuevas vías del conocimiento, al transformar su pedestal en un ordenador.

31 COMBALÍA, Victoria: "Artefactos serios", *El País. Babelia*, Madrid, 19 de septiembre de 1992.



5. La complejidad del proceso perceptivo. Nam June Paik: *El Pensador-TV Rodin*, 1976. Instalación en diversos museos y colecciones.

Esta asociación de ideas tiene un precedente más complejo y valioso en el artista coreano Nam June Paik (1932), pionero en la incorporación de las más avanzadas tecnologías electrónicas al mundo del arte. En 1976 realizó *El Pensador-TV Rodin*, una instalación de dimensiones variables de la que hay doce piezas repartidas en distintos museos y colecciones privadas [5]. Consta de una escultura del *Pensador*, una cámara de vídeo que la filma y un monitor de televisión que reproduce la imagen. En una interrelación que además se completa con la mirada del espectador, la estatua parece meditar sobre el futuro del proceso creativo, mientras la cámara de vídeo actúa como un nuevo ojo tecnológico que contempla el arte del pasado para crear el del presente³².

Cody Chol es también un artista coreano, que ha llevado la intervención sobre *El Pensador* al terreno de la *performance*. En la exposición *Continental Shift (Deriva continental)*, presentada en varias ciudades europeas durante 2000, mostraba una

32 *Historia del Arte*. Barcelona, Océano-Instituto Gallach, 1997, t. XVI, pág. 2.983.

imagen modelada y apenas esbozada de la escultura, a gran escala y sobre un alto podio, en el que había practicado un hueco lateral para poder sentarse desnudo, adoptando su misma pose³³.

Otro tipo de actuación, claramente desmitificadora, utiliza en este caso una de las reproducciones originales de gran formato en bronce. Fue llevada a cabo en 1998 por Gloria Toyun Park, quien en una serie de intervenciones temporales sobre las estatuas del campus de la Universidad de Columbia, bajo el título *Cada monumento necesita una peluca*, cubrió al *Pensador* con una malla de acero y cabello sintético emulando formaciones de nubes lenticulares y cumulonimbos, para hacer literal el aserto de que la escultura *está en las nubes*.

Tras esta inmersión en tendencias conceptuales y experimentales, volvamos al capítulo monumental para exponer otras alternativas. La siguiente obra no respeta ya el componente figurativo del original, sino que abstrae sus elementos compositivos y formales. Se encuentra en Cáceres, emplazada en la Avenida de España desde 1980, e integrada plenamente en una zona de tránsito peatonal, lo cual no es demasiado frecuente. Su autor, el artista abulense Gustavo Castaño Velayos (1943), era entonces profesor de un instituto cacereño y donó a la ciudad un *Pensador* abstracto, construido a partir de formas geométricas muy esenciales, elaboradas con chapas de hierro sobre un pedestal de hormigón³⁴.

En el campus de la Bowling Green State University, en Ohio, el escultor Richard Roth ha instalado una singular versión que aporta sustanciales modificaciones perceptivas. Es una figura de seis metros de largo, en aluminio pulido, que reproduce la imagen del *Pensador*, tumbada y seccionada, de manera que sólo su parte frontal emerge parcialmente del suelo. El espectador intuye pues que el resto se mantiene enterrado bajo tierra, y concibe la imagen casi como un vestigio arqueológico que ha sido rescatado.

Algunos artistas, por último, se inspiran en aspectos complementarios a la propia figura. Jaime Pérez Ramos (1944), en su exposición del Centro de Escultura de Candás en agosto de 2001 proponía un *Espacio para El Pensador*, construido a modo de pequeño recinto con láminas de hierro forjado. En una línea conceptual bien diferente, y dentro de su serie *The Cause Collection* (1999-2000), el norteamericano Parkinson Pino realiza un sorprendente relieve en piedra artificial, titulado *Thinker's Vision*, que recrea lo que *El Pensador* percibiría en una visión periférica desde su ojo izquierdo, y que incluye parcialmente miembros y manos, además de una imaginada sucesión de hexágonos policromados agrupados en bandas concéntricas cargadas de efectos sinestésicos y simbólicos.

33 *ABC Cultural*, nº 448, Madrid, 26 de agosto de 2000.

34 Ver Gustavo Castaño Velayos. Catálogo Exposición, Cáceres, Diputación Provincial, 1980; y LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, págs. 65-66.



Otras recientes propuestas escultóricas, firmadas por el Atelier Van Lieshout o Dietrich Klinge, presentes en las ediciones de ARCO en 2000 y 2001, podrían sumarse a este recorrido y evidenciar la vigencia inspiradora que sigue teniendo la creación de Rodin.

A diferencia de la escultura, las referencias localizadas en el apartado pictórico son mucho menos frecuentes. Una de las más interesantes, realizada en 1996 por el artista brasileño Alfredo Nicolaiewsky, pertenece a la serie *Mistura fina* y responde al título *Este é mais cerebral*: un collage parcialmente computerizado en el que yuxtapone distintos elementos constituidos por tramas y estructuras: una planta de iglesia y una casa, una pintura de Mondrian y un panel con el dibujo de un *Pensador* acéfalo; la cabeza, independiente, aparece tratada con medios infográficos, en sucesivas ampliaciones hasta revelar la estructura ortogonal subyacente y relacionarse así con el resto de la composición.

Pero se puede ir más allá del ámbito de las artes plásticas y comprobar cómo *El Pensador* se ha incorporado al repertorio de imágenes culturales habitualmente citadas en los canales de difusión mediática. Convertida en una de las esculturas más célebres del arte universal, forma parte del reducido elenco de obras que pueden incluirse en casi cualquier medio con la seguridad de que van a ser mayoritariamente reconocidas. Asistimos así a un proceso de apropiación indiscriminada que ha generado una patente banalización iconográfica.

Como sucede con otros ejemplos a este nivel, véanse *La Gioconda* o la *Estatua de la Libertad* (por citar casos de los que tengo recogidas unas doscientas imágenes manipuladas o en los contextos más insospechados), *El Pensador* ha sido también utilizado casi para cualquier cosa. Constatar este hecho no hace sino revelar los parámetros de la sociedad capitalista y de la información en que nos movemos, y en la que la imagen es un elemento básico. Es un proceso tratado ya desde la sociología del arte y en estudios sobre el *kitsch* o la publicidad, pero pueden sorprendernos las múltiples manifestaciones que alcanza un caso como éste, por lo que no me resisto a apuntar algunas de las más significativas.

Junto a la reproducción de la propia escultura con fines utilitarios³⁵, la propuesta más extendida es su traslación fotográfica sobre todo tipo de soportes, algo habitual en las tiendas de museos (incluido el *Musée Rodin*), o en ese escaparate interminable que constituye Internet: corbatas, camisetas, pañuelos, alfombrillas para ratón, sobres y los más variados recipientes.

Pero también asistimos a un insólito repertorio de productos tridimensionales, con fines comerciales o meramente recreativos, inscritos plenamente en los dominios del *kitsch*. Qué decir de un inefable *Ajedrez clásico* en el que *El Pensador* adopta la función de torre, en la coherente compañía del *David* de Miguel Ángel, una *Afrodita*

35 Carlos REYERO, en su texto ya citado, recordaba una promoción de los años sesenta en la que una reproducción del *Pensador* se ofrecía como posible centro de mesa, pisapapeles o sujetalibros.



6. Ejemplos de banalización iconográfica. a) *Gargoyle Thinker*, imagen para jardín en piedra artificial. / b) Andrew Lipsons: *El Pensador* en versión *Lego*.

griega, un león florentino, un sabio chino y un caballo de los frisos del Partenón. En la tienda de regalos del Philadelphia Museum Of Art, y en homenaje a Marcel Duchamp, de quien el centro posee una excelente colección, se venden bolsas de pasta alimenticia con la forma del *Pensador*, y con el reclamo de que la pasta es también comida para el cerebro. Saltando al plano escatológico, que como vimos suele dar mucho juego, se sitúa la imagen de un chimpancé que recrea la conocida postura meditativa y que ha sido bautizado como *Stinker Thinker* (*El Pensador apestoso*), ya que fue primorosamente modelado con estiércol. Otra inestimable creación, ésta ya en piedra artificial, se promociona como adorno para jardín y representa una musculosa *Gárgola pensadora*, con garras y alas de murciélago, sentada sobre un trono que en su parte posterior imita una vidriera gótica [6a]. Para abarcar todos los estilos, procede también recuperar una figurilla en mármol que adquirí en 1994 en una tienda de reproducciones griega y que rememora a nuestro héroe con la tipología de una escultura cicládica. Y cómo no, las estilizadas tallas africanas en madera que inundan puestos callejeros y tiendas de comercio justo, inspirándose tanto en referentes propios como en el modelo francés, que parece asegurar una mejor salida comercial. Un buen cierre para este capítulo puede ser la llamativa versión construida con piezas de *Lego* por el especialista Andrew Lipsons, un minucioso trabajo que sintetiza la silueta y los volúmenes inconfundibles de la escultura rodiniana [6b].

La imagen del *Pensador* ha sido también utilizada como reclamo en los medios impresos y protagoniza periódicamente portadas de revistas, sin ningún tipo de restricción cultural en el público al que se dirige. La revista *Executive Digest* presentaba su número de agosto de 1995 con una ilustración firmada por Theo Rudnak y que,



parafraseando a Arcimboldo, construía la imagen del *Pensador* a base de libros³⁶. En un suplemento laboral dedicado al deporte, el dibujante Keko viste al personaje con camiseta y pantalón corto mientras reflexiona ante una zapatilla deportiva, bajo el expresivo lema: “Músculos con cerebro”³⁷. Y lo encontramos también en publicaciones infantiles, como aquella en que la estatua juega contra Goofy una partida de damas³⁸.

Con los precedentes conocidos, su aparición en la publicidad se hacía previsible. Recientemente la empresa Siemens ha utilizado la imagen del *Pensador* hablando por teléfono para promocionar la nueva tecnología UMTS. Comercios y locales diversos lo han incorporado como elemento identificativo³⁹. Y ha terminado convirtiéndose en logotipo de un gran número de empresas, dominando significativamente las vinculadas al sector informático y la gestión empresarial, con similares justificaciones⁴⁰.

Este proceso adquiere otras connotaciones cuando la *Rationalist Press Association* lo adopta como distintivo porque *estimula a la gente a pensar por sí mismos, ver las evidencias que tienen ante ellos y obtener sus propias conclusiones*; o cuando se orienta hacia fines políticos, como puede verse en asociaciones universitarias de corte progresista⁴¹.

La relación por último con el ámbito universitario y educacional es otro hecho patente, enlazando su significación no sólo con el conocimiento, sino con el estudio y la investigación. Todos hemos visto al *Pensador* como imagen emblemática en orlas de fin de curso; fue la insignia de la macroencuesta *El estado de la Historia*, vinculada al II Congreso Internacional *Historia a debate*, celebrado en 1999 en Santiago de Compostela; y una academia especializada en la preparación de oposiciones a la enseñanza oferta sus temarios con la escultura como protagonista, y la llamada: *¡No lo pienses más!*

En definitiva, un cúmulo de opciones interpretativas, de muy distinta entidad, que consagran *El Pensador* de Rodin como uno de los más genuinos reclamos culturales contemporáneos⁴².

36 *Executive Digest*, Año I, nº 10, Lisboa, agosto de 1995.

37 *ABC. Nuevo Trabajo*, nº 288, Madrid, 23 de abril de 2000.

38 *Juegos Disney*, nº 7, 1996.

39 Un ejemplo singular, emplazado en Cáceres, es el de un antiguo pub, ahora Karaoke, llamado *Cénit*, cuya fachada muestra un cielo nocturno con un *Pensador* mecanizado que reflexiona sentado sobre una media luna.

40 La empresa *Capital Insight* señala que su logotipo refleja el interés por analizar cada problema y proponer estrategias para su resolución. Para otra de objetivos semejantes *simboliza la energía creativa de la firma en desarrollar soluciones para los problemas de sus clientes*.

41 *Estatutos. Título Preliminar. Artículo 1: ... El emblema de la Asociación Progresista de la Universidad Carlos III será la estatua de Rodin El Pensador que, mirando a la izquierda, tendrá sobre sí las siglas de la Asociación y bajo la misma el lema Mirando a la izquierda, en todas las lenguas constitucionales*.

42 Esta línea de trabajo, que aplico desde hace años a diversas obras emblemáticas de la Historia del Arte, está dando resultados paralelos interesantes en el terreno expositivo. Ejemplos recientes son la muestra *Ecós de “El Grito”*, celebrada en 2001 en Oslo, y que analiza la influencia ejercida por la creación de Munch en los artistas de la segunda mitad del siglo XX; *Las cien sonrisas de Mona Lisa*, con un planteamiento temporal más amplio, que recorrió en 2000 diversos museos de Japón; o en un ámbito más próximo, *Otras Meninas*, exhibida en la Fundación Telefónica de Madrid durante 2002.



EL CIBERARTE Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

M^a LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada

Hemos convenido en multiplicar las relaciones entre los diferentes lenguajes, tanto en el dominio de las artes y las letras como en el de las ciencias humanas. Esto se debe a una necesidad: nunca, en efecto, los medios de creación y de comunicación se han cruzado mejor; nunca han intercambiado tanto su espíritu, sus métodos, incluso sus materiales. La pintura ya casi no se concibe sin referencias al cine, a la publicidad, a la novela, a la fotografía, a la lingüística¹.

Esta cita forma parte del programa de la revista *Opus International* y pone en evidencia la recurrencia, cada vez mayor, a integrar distintos medios de expresión en una obra de arte global que se acerque de forma directa a las necesidades de los creadores.

Una de las grandes preocupaciones de los artistas contemporáneos ha sido la de encontrar un medio expresivo totalmente nuevo. En una sociedad en la que han primado los valores de originalidad, individualidad y exclusividad, no debe sorprender que a lo largo del siglo XX se haya constituido una tradición a partir de los ensayos reiterados en busca de una obra artística que fuera capaz de materializar los valores expresados más arriba. Lo cual, a su vez, se convertía en el mayor impulso renovador, pues alcanzada una meta debía procederse a su superación. En aras a preservar ese carácter original,

1 AA.VV.: *Arte Total. Selección de textos de la revista Opus International*. México, Biblioteca Era Ensayo, 1974, pág. 10.



los artistas pronto encontraron insuficientes las técnicas y materiales tradicionales y comenzaron a indagar sobre las posibilidades expresivas de otros medios que han ido desarrollándose paulatinamente. Así, la fotografía, el cine, el cartel... pero también la industria, el mundo de la máquina, los computadores, la música, la literatura, otras culturas no contaminadas por la degradación occidental han despertado el interés de nuestros creadores y les han proporcionado materiales, técnicas y procedimientos que han utilizado con una intencionalidad artística.

Debemos aclarar que esta búsqueda de un nuevo lenguaje integrador, no es exclusivo del siglo XX, y que en momentos históricos anteriores también encontramos aportes de gran interés, no sólo por lo que supuso en su momento, sino también por la influencia posterior que ocasionó. Especialmente interesante es la fundación del Festival de Bayreuth por Richard Wagner en 1876, donde se pretendía unir texto, música y arquitectura en una síntesis artística para así renovar el sentimiento patrio con un mito estético tras la decepción que supuso el desenlace de la Revolución del 48. Esta propuesta es interesante por la gran influencia que ejerció sobre movimientos vanguardistas posteriores, sobre todo con la Bauhaus².

Será sin duda en las vanguardias donde, de forma más clara, apreciamos este intento por integrar distintos lenguajes en una única obra. Realmente el punto de partida de estas experiencias se encuentra en las *performances* futuristas de la segunda década del siglo XX. En 1911 se firma el primer texto fundacional de la *performance* debido a trece poetas, cinco pintores y un músico, de filiación futurista. Los constructivistas rusos³, los dadaístas y los surrealistas intentarán aproximar los presupuestos estéticos de sus movimientos tanto a las artes plásticas como a las escénicas, pretendiendo fusionarlas. Los logros mayores los encontramos en la Bauhaus donde Oscar Schlemmer idea sus *performances* como un ejercicio de diseño espacial en el que los actores animan figuras extraídas de sus composiciones racionales, como en su *Triadic Ballet* de 1922.

Estados Unidos se convierte en el nuevo espacio para el arte contemporáneo, desplazando a París, tras la Segunda Guerra Mundial. La llegada masiva de creadores europeos tiene lugar en torno a 1945, aunque ya antes existía un núcleo fundacional en *Black Mountain Collage*, en North Carolina. Numerosos artistas se sintieron atraídos por esa pequeña comunidad hacia la que se trasladaron algunas de las preocupaciones de la Bauhaus por el teatro y también algunas estrategias educativas. Al tiempo que adquiría reputación el *Black Mountain Collage* como institución experimental, dos de sus alumnos, John Cage y Merce Cunningham, comenzaron a desarrollar sus propias ideas en Nueva York y en la costa oeste. En 1937, John Cage publica un manifiesto

2 SCHMITZ, N.: "Síntesis y obra de arte global", en AA.VV.: *Bauhaus*. Barcelona, Könemann, 2000, pág. 302.

3 En el *Manifiesto del realismo* publicado por Naum Gabo en agosto de 1920 se afirma: *En el torbellino de nuestros días activos, más allá de las cenizas y de las ruinas del pasado, ante las cancelas de un futuro vacío, nosotros proclamamos ante vosotros, artistas, pintores, escultores, músicos, actores y poetas, ante vosotros, personas para las que el Arte no es sólo una mera fuente de conversación, sino el manantial mismo de una real exaltación, nuestra convicción y los hechos.*

sobre el futuro de la música en el que proponía la interpretación musical asistida por efectos visuales y el empleo de sonidos emitidos por máquinas. Transcurridos los años, en el verano de 1952, Cage y Cunningham regresaron a *Black Mountain Collage* y protagonizaron una *performance* precedente de muchas otras que tuvieron lugar allí en los años cincuenta y sesenta. En esta *performace*, titulada *Untitled event*, el público se dispuso en cuatro triángulos, dejando libres dos pasillos que se cruzaban en forma de aspa. Robert Rauschenberg aportó sus pinturas blancas y Cage leyó un texto que relacionaba la música con el budismo zen y representó una composición con radio, al tiempo que Rauschenberg hacía sonar viejas grabaciones en un gramófono, David Tudor tocaba un piano manipulado y Charles Olsen junto con Mary Caroline Richards leían poemas. Cunningham y otros bailarines evolucionaban a través de los pasillos, mientras Rauschenberg proyectaba diapositivas abstractas creadas con gelatina coloreada aprisionada entre dos cristales. Desde una esquina, el compositor Jay Watt tocaba instrumentos musicales exóticos mientras silbaba⁴. Como vemos, esta *performance* aunaba diversos logros plásticos de la vanguardia histórica e insistía en la posibilidad de integrar lenguajes expresivos autónomos como la música, la danza, la pintura y la poesía a través de una puesta en escena absolutamente innovadora que intentaba implicar la acción en el espacio pasivo del público, envolviéndolo totalmente.

A partir de 1956, John Cage comenzó a impartir cursos en el New York School for Social Research a pintores, cineastas, músicos y poetas, entre los que se encontraba Allan Kaprow. Éste realizó en 1959 en la Galería Reuben de Nueva York su primer *happening* en el que mezclaba música, baile y proyecciones de imágenes.

Al margen de estos precedentes, es en el *ciberarte* donde se perciben con más claridad las posibilidades de integrar distintos lenguajes expresivos, por la propia naturaleza del medio digital. El nuevo medio de expresión se apoya sobre una serie de procedimientos y técnicas específicas de carácter tecnológico que afectan tanto a la articulación del discurso como a los mecanismos de difusión del mismo y permiten una integración absoluta de imagen, texto y sonido, que hace posible consumir la síntesis de las artes que propugnaba Apollinaire como ideal vanguardista.

En este proceso los conceptos de procedimiento y soporte artístico también varían: ahora se confecciona una propuesta plástica recurriendo a una serie de programas informáticos. Las órdenes del creador a través del teclado y el ratón se traducen en efectos visuales que se almacenan en su ordenador y se recuperan a través de la pantalla. La superficie del monitor se convierte en soporte único a través del cual el creador visualiza todas las obras -propias o ajenas, creadas con técnicas electrónicas o reproducciones digitales de piezas creadas para otro soporte- y, mediante un enlace con la red, las difunde hacia un público incierto, que, potencialmente, puede ser la totalidad de los usuarios de Internet.

4 GOLDBERG, R.: *Performance Art: from futurism to the present*. Londres, Thames and Hudson, 1995.



Muchos creadores electrónicos han querido desarrollar la posibilidad de una obra abierta capaz de transformarse cada vez que un usuario de la red se convierte en espectador de su creación plástica. En estas propuestas de una obra colectiva y múltiple cabe también la intervención del azar y, del mismo modo que han hecho con la poesía concreta el grupo O.U.L.I.P.O (Ouvroir de Litterature Potentielle), se recurre a fórmulas combinatorias arbitrarias para que la presentación de la obra, incluso ante un mismo espectador, sea siempre distinta. De modo que, observamos una comunidad de intereses entre la vanguardia literaria más experimental y algunos creadores de formas electrónicas, convencidos como aquellos de que la obra en serie y la obra colectiva pueden ser los pilares del nuevo dinamismo que se demanda para el espectador del arte electrónico.

Los creadores, por tanto, nos sitúan ante un nuevo reto, pues, pretendiendo hacernos llegar sus propuestas bajo una nueva estructura física aobjetual, presuponen unos comportamientos en los espectadores que quizás exigen el desarrollo de una sensibilidad y un gusto insuficientemente desarrollado a pesar de las exigencias demandadas desde los diversos movimientos de vanguardia durante casi un siglo.

Las transformaciones que están experimentando las manifestaciones artísticas parten del desarrollo del medio digital. Para Xavier Berenguer las tres grandes virtudes del digital, y que afectan directamente al *ciberarte* son la espacialización, la ingravidez y la interactividad⁵.

La espacialización se ha conseguido a través de las imágenes sintéticas en movimiento y la conquista infográfica, que trata de la generación de imágenes sintéticas por ordenador. No sólo se puede modelar y codificar números, texto, imágenes, etc., sino que además el ordenador permite la simulación en cuatro dimensiones, las mismas con las cuales se percibe la realidad (las tres espaciales más el tiempo). La ingravidez o intangibilidad, es decir esa condición etérea de la información digitalizada, se corresponde con el paradigma moderno según el cual todo es y no es a la vez. La desmaterialización del medio audiovisual conlleva una gran ventaja: el traslado multimediático de un lado a otro del planeta gracias a las telecomunicaciones. De esta forma los autores tienen la posibilidad de difundir su obra sin intermediarios. En el futuro se plantea que cualquiera podrá constituirse como emisor, hecho que necesariamente agitará el mercado del arte. La tercera virtud del medio digital es la interactividad. Gracias a esta capacidad, el espectador modifica la recepción de la obra según sean sus interacciones y supone la participación del espectador en la misma. Este concepto convierte en realidad la ilusión de que el espectador pueda participar en la creación artística, haciendo realidad el ideal de obra abierta auspiciado por los vanguardistas. En este sentido nos parece muy clarificador el planteamiento de Julián Aragonese, según el cual

5 BERENGUER, X.: "Promesas digitales", en *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, 1997.



*Nace un nuevo avance tecnológico y conceptual: la interactividad. Por primera vez, la tradicional relación unidireccional entre el artista/emisor y público/receptor se rompe. Las nuevas máquinas permiten que el usuario interactúe con la obra de arte, elija el argumento y final de un libro, altere una composición musical, un cuadro, una fotografía, un vídeo. Se establece así una nueva definición de obra de arte acabada/inacabada, de artista y de público, y cuáles son los nuevos papeles de cada uno...*⁶

Aunque se podrá objetar que la interactividad en las artes plásticas no es algo nuevo, ya que, desde mediados de los años sesenta, algunos artistas habían realizado proyectos con dispositivos electrónicos o digitales que permitían la intervención de los espectadores, que alteraban la obra de una u otra manera, es ahora cuando se ha conseguido una interrelación real entre la secuencia filmica grabada y el espectador. Y ello gracias a las posibilidades de la realidad virtual y la interactividad.

El *ciberarte* es la forma de expresión artística relacionada con la tecnología, el ciberespacio⁷ y la cibernética⁸ que implica la utilización de la tecnología en los procesos de creación. Los conceptos tradicionales de la creación artística han quedado completamente trasnochados en una época en que la técnica domina de forma total. Arte y tecnología no se enfrentan ya en un conflicto de fuerzas equilibradas.

Debemos tener en cuenta que el binomio arte-tecnología no es nuevo, pues se encontraba presente en algunos movimientos de vanguardia como el constructivismo ruso, el futurismo y la Bauhaus. En la década de los veinte Laszlo Moholy-Nagy en un artículo de la revista *De Stijl* titulado *Producción-Reproducción* había postulado que el arte debe entenderse como la integración de la tecnología y la artesanía. En este mismo sentido se expresaron los futuristas italianos que elevaron la técnica a niveles supremos, considerándola elemento fundamental del nuevo arte que propugnaban⁹. De igual forma la obra de los constructivistas rusos aglutinó perfectamente este binomio. Así, en el Monumento a la Tercera Internacional, de Tatlin, se combinan diseño artístico, innovaciones tecnológicas, movimiento y, por primera vez se plantea la utilización de una parte de la obra como superficie de proyección como pantalla, pues estaba previsto que los seguidores pudieran ver ampliada la proyección de la imagen del orador mientras éste hacía uso de la palabra desde la tribuna.

6 ARAGONESES, J.: "Arte total, un nuevo renacimiento", en *Arte, Placer y Tecnología*. Colección Ars Futura. Madrid, Anaya Multimeida, 1995, pág. 19.

7 El término ciberespacio fue introducido por William Gibson en su novela *Neuromancer* publicada en 1984 quien lo definió como *una alucinación consensuada, no es realmente un lugar. No es realmente un espacio. Es un espacio conceptual, un espacio figurativo inmaterial, un espacio mental*.

8 La cibernética nació hacia 1948 y recibió su impulso inicial de manos de N. Wiener. Según este autor, tenía como objeto *el control y comunicación en el animal y en la máquina o desarrollar un lenguaje y técnicas que nos permitiera abordar el problema del control y de la comunicación en general*. En realidad la cibernética se convirtió en una ciencia interdisciplinar que intentó elaborar una teoría de aplicación a las máquinas a partir del estudio de los organismos vivos.

9 En 1933 Marinetti y Pino Masnata proclamaron el Manifiesto técnico Radia.



Para Marilyn Aronberg Lavin *el mundo de la imagen electrónica está abriendo nuestra mirada e impulsando nuevas vías sobre el modo de ver y pensar el arte*, y añade que *esta era se caracterizará por la cooperación entre investigadores y científicos informáticos para su mutuo beneficio: a los científicos se les pide que desarrollen su capacidad técnica para adecuarlas a las necesidades artísticas y los investigadores están descubriendo nuevas modalidades de la experiencia visual que replantearán no sólo sus métodos de investigación, sino también sus modos de conceptualización*¹⁰.

Como sugiere Roy Ascott hoy, *buscamos un arte que construya nuevas realidades, y no un arte que represente un mundo preordenado, finito y artificial. Queremos un arte más instrumental que ilustrativo, explicativo o expresivo. Más que limitarse a embellecer el mundo y contribuir a su ornamentación, el artista de la cibercultura busca intervenir en su renovación y reconstrucción*¹¹.

Cuando las tres virtudes del medio digital -la espacialización, la ingravidez y la interactividad- se conjugan en tiempo real, surge un fenómeno sin precedentes conocido como realidad virtual, un espacio inmersivo, visual y sonoro donde intercambiar experiencias de conocimiento, entretenimiento y relación. El arte que se desarrolla en este entorno se denomina arte virtual y se trata del último estadio, por el momento, en que se encuentra el *ciberarte*. La gran novedad radica en que el arte virtual se produce en tiempo real es decir se puede interactuar con las creaciones que te rodean y modificarlas a cada instante. Se trata de la revolución más grande del arte de todos los tiempos, pudiendo tocarlo, sentirlo, oírlo, participar de él y más adelante está previsto que se pueda oler y saborear. El ciberespacio juega aquí el papel principal, como espacio paralelo del real. En el arte virtual el espectador puede introducirse en su interior y modificarlo con mayor facilidad.

Junto al arte virtual, la red desarrolla el ideario del arte generativo multiplicando las posibilidades de autocreación de la obra de arte a partir de un patrón preestablecido y auxiliándose por la informática¹².

No debemos olvidar como precedentes inmediatos del arte generativo el manifiesto de Theo Van Doesburg del Arte Concreto, 1930. En él planteaba la renuncia a todos los modelos visibles y a los que pudiera acceder el creador a través del automatismo psíquico, en una cruzada contra la función simbolizadora de la creación. Para garantizar la autonomía de la creación, el arte concreto defiende la generación de formas a partir de un patrón predefinido. La posibilidad de desarrollar una obra a partir de elementos morfológicos primarios o microestructuras de repetición obtendrá su mayor desarrollo con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. Numerosos artistas europeos que se incorporan al ámbito estadounidense al adentrarse en la creación de un arte óptico, construirán un orden estructural dentro de sistemas seriales que se apoyan en la

10 ARONBERG LANVIN, Marilyn: "Researching visual images with computer graphics", *Leonardo* vol. 29, nº 1, 1996, págs. 35-38.

11 ASCOTT, Roy: "De la apariencia a la aparición", *Intermedia* nº 1, 1993-94, pág. 39.

12 Entre los representantes de este tipo de arte destacamos a Y. Kawaguchi, K. Sims y F. Kenton Musgrave.

repetición o reincidencia de un elemento que actúa como patrón, que se encuentran íntimamente relacionados con la abstracción geométrica y el arte óptico.

Como podemos comprobar estamos ante un panorama diverso, en el que al amparo de las nuevas tecnologías están surgiendo una variedad de posibilidades artísticas impensables en una sociedad donde se creía que todo estaba inventado y que la creatividad estaba en crisis. A pesar de este complejo panorama, no debemos pensar que nos encontramos ante experiencias minoritarias y desconocidas para el gran público ni ante un fenómeno reciente, pues data de 1979 el Festival Ars Electrónica celebrado en Linz (Austria). En esta convocatoria se analizan las imbricaciones entre arte, tecnología y sociedad y es concebida como lugar de encuentro entre artistas, tecnólogos, filósofos y teóricos interesados por analizar las transformaciones que el arte está experimentando en la era electrónica. En este foro también se valoran los resultados creativos y conceptuales así como la dimensión social del fenómeno. Este festival, junto con Upper Austrian Regional Studio, organiza el Prix Ars Electronica. En la decimoquinta edición ha sido ampliada la categoría de net-art, creada en 1995, con Net Vision y Net Excellence.

Aunque esta feria puede considerarse la primera que realmente se interesa por analizar y difundir al gran público las experiencias llevadas a cabo en este campo, a partir de esta fecha empiezan a proliferar en todo el mundo ferias y festivales que se dedican parcial o totalmente a estos campos de creación. Aunque el número de muestras está creciendo de forma imparable, podemos destacar por su importancia *Artec*, Bienal Internacional sobre arte tecnológico y su impacto en la sociedad (Nagoya, Japón), *Artifexes*, Bienal Internacional sobre los nuevos medios en el arte y especialmente sobre arte en la red (Saint-Denis, Francia); *Cyberstar*, Concurso Internacional de medios interactivos organizado por la Radio Televisión Alemana (WDR) de Colonia y el Centro Alemán de Información e Investigación Tecnológica (GMD) (Sankt Augustin, Alemania); *Deaf. Dutch Electronic Art Festival*, Bienal de arte y nuevas tecnologías centrado en las relaciones con la sociedad (Rotterdam, Holanda); *Emaf. European Media Art Festival*, Festival Internacional de arte multimedia, especialmente dirigido a artistas y teóricos que trabajan con los nuevos media (Osnabrück, Alemania); *Transmediale. Festival Internacional de Media Art* (Berlín, Alemania); *World Wide Video Festival*, muestra dedicada al arte en la red, *performances*, instalaciones y producciones videográficas (Amsterdam, Holanda).

Las creaciones en la red gravitan entre el mundo del arte y el del no-arte, entre lo real y lo virtual, entre la técnica y las formas. Se trata de un nuevo lenguaje visual fiel reflejo de una sociedad mediática y tecnológica, cada vez más concentrada en la complejidad de las relaciones y en la sutileza de los sistemas, que caracterizan a este final de milenio.

Aunque su evolución, aún está por ver, es cierto que nos encontramos ante unas posibilidades técnicas óptimas que nos permiten llevar a cabo el ideal vanguardista de la integración de las artes, pues el nuevo medio permite integrar texto, imagen, movimiento, música, arquitecturas virtuales y todo aquello que la creatividad del



artista necesite para crear una obra total y fiel reflejo de la sociedad en que vivimos. Así pues, la frase de Saul Bernstein *El arte es un reflejo de la tecnología del momento* cobra aquí su máxima representatividad.



EL JARDÍN MODERNO Y LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA. LOS JARDINES DE SA TORRE CEGA EN MALLORCA

M^a. MAGDALENA BROTONS CAPÓ
JULIA ROMAN QUETGLES
Universitat de les Illes Balears

El jardín moderno debe mucho a los movimientos que en las primeras décadas del siglo XX han renovado el lenguaje de las artes figurativas. Las experiencias de este radical cambio estético se mostraron en todas las manifestaciones artísticas, incluyendo el arte de los jardines. La relación entre estos y las vanguardias fue intensa. Los jardines reflejaban el gusto del poder burgués que los vanguardistas combatían y que consideraban un obstáculo para la realización de los valores universales en los que debía inspirarse la nueva belleza. Desacreditado como lugar ideal para las manifestaciones artísticas y en particular para la escultura, el jardín solo podrá vivir marginalmente las experiencias ligadas a la afirmación de una diversa relación con la naturaleza, buscando bases opuestas a las que ofrecía la tradición. Era este un diálogo que sólo podía instaurarse partiendo de una renovación del lenguaje. Alessandro Tagliolini ha analizado estas experiencias, destacando las propuestas innovadoras de Antoni Gaudí, Jean Arp, Robert Mallet-Stevens, Gabriel Guevrekian, Constantin Brancusi y Henry Moore, entre otros¹. La obra de Antoni Gaudí en el Parc Güell fue determinante a principios de siglo. Posteriormente en el contexto dadaísta, Jean Arp, partiendo de la convicción del origen natural del arte, dinamizó la relación entre naturaleza y escultura, de forma que se integraban sugiriendo infinitas composiciones espaciales. Esta feliz unión se formalizó en el jardín californiano de Sonoma, diseñado por Laurence Halprin en los años cuarenta.

1 TAGLIOLINI, A.: "Il giardino moderno e le avanguardie artistiche del primo novecento", en TAGLIOLINI, A. (dir.): *Il Giardino Europeo del Novecento, 1900-1940*. Firenze, Edifir, 1993, págs. 1-18

Durante las décadas veinte y treinta es notable la influencia de Kandinsky. Éste establecía un vínculo de afinidad, que derivaba en un orden superior, y permitía una libertad formal, más allá de la experiencia pictórica, y sugería composiciones de jardines inéditas. Esta teoría se plasmó en las propuestas de Geoffrey Jellicoe, padre de la moderna arquitectura del paisaje, así como en Roberto Burle Marx, quien transfirió el cromatismo dinámico de la pintura de Kandinsky a los colores de la flora exótica². En el contexto de las vanguardias parisinas, destacan las aportaciones de Robert Mallet-Stevens y Gabriel Guevrekian. Ambos presentaron propuestas diferentes de jardines en la *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925. Mallet-Stevens se aleja de la escena naturalista, diseñando un jardín que exaltaba las formas de la nueva tecnología; por su parte Gabriel Guevrekian presentó una propuesta más sensible a los valores de la naturaleza en su *Jardin d'eau et de lumière*, introduciendo la flora en la rigurosa geometría de los espacios.

La experiencia más extraordinaria de un jardín moderno es el complejo monumental que Brancusi realizó en Trigu-ju, Rumania, en 1937, que conmemora los caídos de la I Guerra Mundial. El recorrido unitario de los jardines incluye tres conjuntos llenos de simbología: *La Mesa del silencio*, *La Puerta del beso* y *La Columna sin fin*, aunque todos los elementos presentes en Trigu-ju, como son los muros, espejos de agua, arquitectura, plantas, etc., asumen valores simbólicos. Para la realización del jardín Brancusi colaboró con el arquitecto paisajista rumano Rebhuhn, quien se encargó de la disposición de las plantas en el parque. En la misma línea de Brancusi, destacamos finalmente a Henry Moore, artista presente en la colección de *Sa Torre Cega*, quien trabajó estrechamente con el arquitecto Christopher Tunnard para la villa de Halland en Inglaterra. La escultura yacente de Moore está situada enfrente a una pantalla de cristal, dirigida hacia el horizonte, propiciando una nueva integración entre la materia escultórica y el paisaje escénico.

Así pues, durante las primeras décadas del siglo XX, estas diversas experiencias abren nuevos caminos a la proyección de jardines. Las nuevas ideologías que representaban la escultura y la pintura, incidieron en el mundo del jardín para confirmar una visión universal del arte. Se inicia así una dialéctica renovadora entre proyección de jardines y escultura, rompiendo el clásico servilismo escultórico respecto a la arquitectura del paisaje.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, asistimos a un impulso en la proyección de nuevos jardines, influidos por diversos estímulos culturales, tales como las diversas soluciones provenientes del campo del diseño, las tradiciones locales, el *land art*, etc., determinando la ausencia de un estilo único. Por su parte la escultura en espacios abiertos ha experimentado un gran auge en las últimas décadas, coincidiendo con el renacimiento de este lenguaje artístico, que sale del museo y ocupa la ciudad, en

2 El jardín de Odette Monteiro en Río de Janeiro (1948), presenta una composición basada en la distribución de las plantas de manera asimétrica, a través de recorridos sinuosos.



todo tipo de lugares tales como plazas, jardines, etc., junto con la proliferación de parques de esculturas³.

Desde Inglaterra, un importante número de paisajistas, formados en la primera mitad del siglo, trabajan en todo el mundo creando jardines muy diversos entre ellos, pero con un común interés por la profunda revisión estilística, basada en la atención hacia el *genius loci* y la integración de las artes. El máximo exponente fue Geoffrey Jellicoe, educado en el estudio de los jardines del renacimiento italiano. Su obra se distingue por la rigidez de su diseño y por una particular atención a la tradición clásica del paisaje⁴. Resultado del estudio y de la pasión por el arte de los jardines, es el libro fundamental para la cultura paisajista del siglo XX, *The Landscape of Man*. En la misma tradición encontramos a Russell Page, principal responsable de los jardines de *Sa Torre Cega*, y uno de los arquitectos paisajistas más prolíficos del siglo XX, a la vez que desarrolló una importante labor teórica⁵.

A pesar de su procedencia, Russell Page (1906-1985) se formó en la tradición jardinística francesa. Entre 1927 y 1932 estudió arte en París, y entró en contacto con los ambientes de vanguardia. Durante este período visitó los más importantes jardines franceses, y realizó pequeños trabajos de jardinería. En 1932 inició sus estudios de arquitectura de jardines en Francia. Entre 1935 y 1939 trabajó con Geoffrey Jellicoe, colaborando en el diseño de los jardines de Royal Lodge, Windsor Great Park, Ditchley Park en Oxfordshire, Regent's Park, Charterhouse School, etc. A partir de este momento empezará a proyectar jardines en Francia y Bélgica. Su actividad paisajista se verá interrumpida por el estallido de la guerra, la cual se reanuda a partir de 1947, realizando jardines para villas de la Riviera francesa. En estos años conoce a George Gurdjieff, místico y filósofo, quien le introduce en el conocimiento de la cultura islámica. Este hecho, junto con sus viajes por Egipto, Ceilán y la India, proporcionarán nuevas experiencias que enriquecerán sus diseños de jardines. A partir de los años sesenta inicia sus primeros trabajos en España, donde conoce los jardines de La Alhambra y el Generalife. A partir de entonces la tradición islámica constituirá una nueva referencia cultural en sus planteamientos paisajísticos. Como el mismo Page expresó: *Islamic art and Islamic gardens in particular, taught me a more subtle geometry and how to use it to make a very basic and apparently simple pattern and*

3 Aunque el interés de los artistas hacia el medio natural arranca de movimientos como el *land art* o *earth art*, en un momento en que también grupos ecologistas reclamaban una mayor atención por parte de los gobiernos hacia el entorno, el conjunto que nos ocupa no tiene relación con estos movimientos, ya que los artistas del *land art* abordaban la naturaleza no como objeto de representación, decorado de fondo o referencia representativa, sino como un objeto susceptible de ser manipulado y transformado en obra de arte. POINSOT, J.M.: "Escultura-Naturaleza", en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona, MACBA, col. Llibres de Recerca, 2000, pág. 17.

4 PIZZONI, F.: *Il giardino arte e storia dal Medioevo al Novecento*. Milano, 1997, pág. 235.

5 La documentación generada por sus trabajos en el diseño de jardines, a partir de la II Guerra Mundial, se encuentra actualmente en el Arboretum de Kalmthout, Bélgica. Los documentos anteriores se perdieron en el bombardeo de Londres durante la guerra. Parte de esta documentación está recogida en el trabajo de Gabriel VAN ZUYLEN: *The gardens of Russell Page*. New York, Stewart, Tabori & Chang, 1991.

*forms and then to add all the luxuriance of living plants to make a special kind of world whose visual impact is unique*⁶.

Entre los años 60 y 70 realiza un importante número de jardines, trabajando simultáneamente en diferentes proyectos por todo el mundo, entre los que destacamos el jardín de Don Jaime Ortiz-Patino en Vandouvres, Suiza; el de los condes de Sanminiatielli en San Liberato, Italia; interviene en Vanderbilt Hall en la Universidad de Nueva York y diseña el jardín de la casa del empresario Giovanni Agnelli en Roma. A partir de la década de los ochenta centra su trabajo en los EE.UU, realizando los jardines de esculturas de la PepsiCo en Nueva York e inicia el proyecto del Templo de Flora para el jardín botánico de los EE.UU., en Washington, D.C. Paralelamente desarrolla una labor como teórico, con la publicación de artículos en revistas especializadas como *Landscape and Gardening* y *Maisons et Jardins*. Su aportación más importante es *The Education of a Gardener*, publicado en Londres, en 1962. En esta obra Page expone las cuestiones y principios fundamentales de su trabajo, partiendo de una gran sensibilidad por las plantas, por sus formas y características, a la vez que atiende a las posibilidades del *genius loci*.

A pesar de su importante labor como diseñador de paisajes y teórico, Page siempre se consideró a sí mismo como un jardinero, destacando la importancia de los conocimientos botánicos en el diseño de jardines. En consecuencia, la originalidad de la propuesta de Page se basó en la consideración de la vegetación como elemento esencial en el diseño del jardín y en la exaltación de sus valores plásticos, aportados por las posibilidades arquitectónicas del verde y el juego cromático entre las flores.

Los jardines de *Sa Torre Cega* nacen de la colaboración entre Bartomeu March y Russell Page, colaboración que se desarrolló a lo largo de quince años. Podemos suponer que el eminente banquero mallorquín conoció al paisajista durante la breve estancia que Page realizó en Madrid a principios de los sesenta con motivo de la realización de un pequeño jardín en dicha ciudad. En 1962 March heredó la finca de veraneo que la familia poseía en Cala Ratjada, un pueblo situado en la costa este de Mallorca. Los jardines ocupan un montículo que se eleva al lado del mar, sobre el cual se sitúa la casa construida en 1916 por el arquitecto mallorquín Guillem Reynés [1]. Page dispuso la reorganización y el diseño de los más de 140.000 m² de terreno, partiendo del respeto hacia el entorno natural, caracterizado por un gran bosque de pinos. Como la densa masa de árboles y arbustos cubría la colina, impidiendo la perspectiva visual de las diferentes laderas, Page intensificó esta situación proyectando una colección de jardines independientes, aislados mediante setos.

En primer lugar, reformó el pequeño jardín de geranios que se desarrollaba a los lados de la avenida de acceso a la casa, camino que presentaba una pendiente muy pronunciada que descorazonaba al visitante. Los trabajos consistieron en la modificación de la anchura de las calles que serpenteaban la colina, y en la definición

6 Citado en *Ibid.*, pág. 148.



1. Vista de la casa de *Sa Torre Cega* desde el eje principal.

de un eje que se iniciaba en el acceso a la finca y desembocaba a través de una escalera, formada por tramos convergentes y divergentes, hasta las terrazas superiores situadas alrededor de la casa. Page dispuso un paseo configurado con arcos de ciprés, y construyó cuadros de hormigón elevados, flanqueando el camino. En estos cuadros plantó *Magnolia grandiflora* y *Agapanthus*, de color azul profundo. Al final de la gran escalera se añadió una terraza con balaustradas, y abrió una pequeña gruta en la parte inferior.

A la izquierda de la entrada Page situó una pérgola recubierta de *Bignonia ricasoleana*, copia de la que se encuentra en los jardines de Alfàbia en Bunyola, al norte de la isla. En el lado opuesto se construyó un umbráculo, de estructura de madera, para proteger las plantas exóticas y proporcionar sombra.

En la falda oeste, bajando desde la casa, se abrieron claros en el bosque de pinos, y se dispuso un trazado de caminos escalonados, serpenteando entre los arbustos existentes. Un camino se dirige hacia cuatro terrazas inferiores que recibieron un tratamiento clasicista. Están centradas por una escalera y delimitadas con ciprés italiano. El efecto formal se vio matizado con la introducción de series de cuadros de perfil romboidal, que recogían un diseño geométrico de tradición islámica. En los cuadros Page introdujo la diversidad cromática mediante la profusión de petunias de colores azul y malva, caléndulas amarillas, etc., cromatismo reforzado por los paseos

pavimentados de guijarros blancos y rosados. Por otra parte se dispusieron plumbago azul y lantana amarilla que caían en cascadas por las paredes de contención de las terrazas. La terraza inferior se planteó inicialmente como un laberinto formado por seto vivo de ciprés de 2,40 metros de alto y naranjos amargos, bordeando un estanque central con surtidor. El seto tuvo que ser sustituido y Page lo reemplazó por dos estanques adicionales en los que introdujo plantas acuáticas y ranas de verde esmeralda.

La parte este de la ladera se destinó a la gran colección de buganvillas, pasión de don Bartomeu March. Se aclimataron unas diecisiete variedades y se plantaron de maneras diferentes: cubriendo el suelo, formando arbustos y en cascada entre el pinar. A pesar del carácter ornamental de estas plantas, Page planteó esta parte del jardín atendiendo a criterios de proporción, color y textura para evitar una excesiva profusión decorativa.

La concepción del jardín varió sensiblemente cuando Page le sugirió a March la posibilidad de introducir esculturas en el jardín. Por una parte la introducción de piezas individuales permitió a Page intensificar las armonías de los jardines ya proyectados, y también el de las esculturas exhibidas⁷. Así surgió la idea de colocar



2. Francisco Otero Besteiro: *Toro*.

⁷ *I found its interesting to site individual pieces so that they would enhance and be enhanced by the garden harmonies I had been trying to compose.* Citado en VAN ZUYLEN, G.: *op. cit.*, pág. 153.

la escultura titulada *Manolo y sus palomas*, de Francisco Otero Besteiro (Corgo, Lugo, 1933-Madrid, 1994), en una de las zonas más interesantes del jardín desde el punto de vista botánico. Page ya había proyectado este espacio a partir de un diseño paisajista, que incluía la construcción de una pequeña cascada artificial y diferentes plantas autóctonas y exóticas -palmito, yucas, palmeras, etc.- jugando con las diferentes tonalidades cromáticas del verde. En este espacio se integran otras obras de Otero Besteiro, *Rinoceronte*, *Galápago*, *Bisonte* y *Toro* [2].



3. Juli Guasch: *Figuera*.

En la terraza principal que rodea la casa se remodelaron los estanques, introduciendo setos, y disponiéndolos en una composición escalonada. Progresivamente este espacio ha ido acogiendo diversas esculturas: *Figuera*, de Juli Guasch [3], las *Metamorfosis I, II y III* y *La Flamme* de Apel·les Fenosa, *Fuente* de Xavier Corberó, y *L'Homme qui tombe*, de Auguste Rodin. Esta escultura es en realidad un fragmento de la obra destinada al dintel izquierdo de *La Porte de l'enfer*⁸. Su columna tiene una posición arqueada que desprende angustia, y la complicada postura que adopta sugiere sufrimiento espiritual. Rodin destacó esta parte de la anatomía masculina para crear una

8 El escultor utilizó también este cuerpo masculino para la obra *Je suis belle*. El procedimiento de reutilización de obras, o partes de ellas, para crear nuevas esculturas a partir del *assamblage*, era frecuente en la manera de trabajar de Rodin.

obra independiente, dando como resultado una escultura en la que predomina la parte posterior del cuerpo, que es la que realmente vemos en *La Porte de l'enfer*, ya que la pieza está adherida a la puerta por la parte del pecho. Finalmente destacamos *Linies al vent V* de Andreu Alfaro (Valencia, 1929), realizada en tubo redondo, presenta un cierto componente simbólico en sus formas curvilíneas que recuerdan el vuelo de un pájaro, el viento, o las olas de mar, tres elementos que están presentes en el espacio que rodea esta escultura⁹.

Parece ser que la obra de Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985) fue concebida para el lugar donde está situada¹⁰, cerca de la casa y en un lugar rodeado de pinos. Sus “artefactos”, nombre que el artista daba a sus obras, son formas destinadas a colgar del aire o a estar en equilibrio sobre una base que las sustenta. *La multiplicación del dodecaedro* pertenece a una serie de piezas constituidas por módulos tratados en tres dimensiones, que aprovechan el reflejo cromado del material.



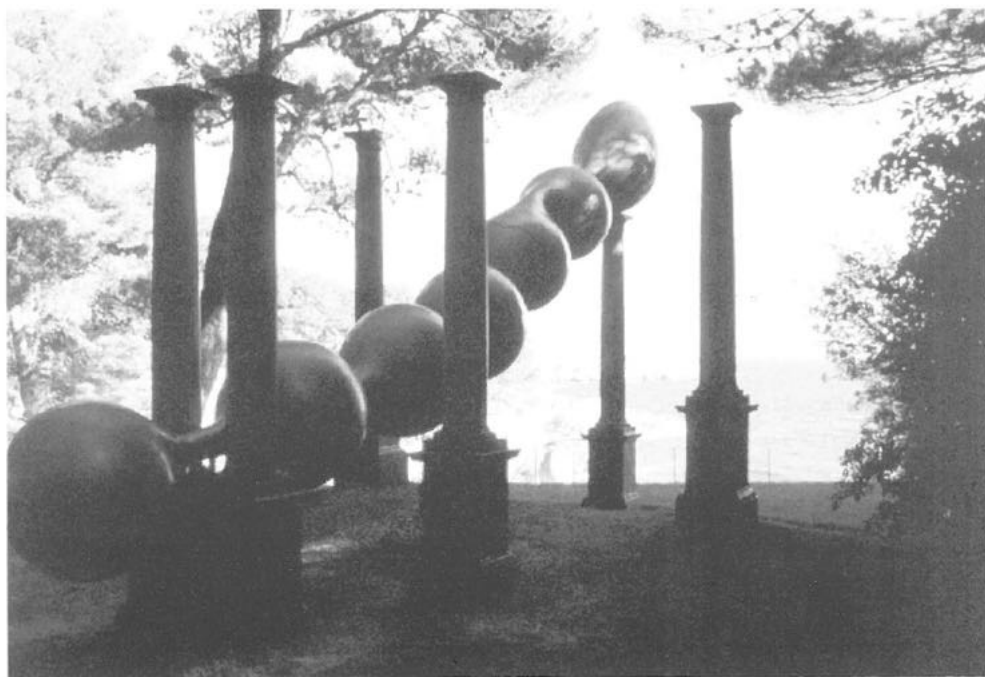
4. Henry Moore: *Large Totem Head*.

9 La exposición individual realizada por Andreu Alfaro en el Palau March de Palma en 1984, en la que se pudo ver la obra *Linies al vent V*, surgió como resultado del encargo de una obra para el futuro Parc de la Mar de Palma. De esta propuesta se derivó, por una parte, la exposición de Alfaro en el Palau March, y por otra, la exposición del artista que inauguró el Parc de la Mar, el 1984, espacio en el que se quedaron dos obras de Alfaro: *Gran Cercle Negre* y *Linies al vent II*.

10 MELIÀ, J.: *Sempere*. Barcelona, Polígrafa, 1976.

En el estanque central de la terraza inferior de la ladera oeste, se sustituyó el surtidor por la obra *Large Totem Head* de Henry Moore (Castleford, 1898-Munch Hadham, 1986) [4]. Como indica su nombre, la gran cabeza de tótem hace referencia a las culturas de pueblos primitivos que tanta influencia tuvieron en los artistas de las vanguardias históricas, y que Moore recibirá de escultores como Gaudier-Brzeska, y Jacob Epstein. La gran forma oval de la pieza recuerda a una semilla, a la vez que al sexo femenino, elementos generadores de vida y que Moore eleva a la categoría de tótem.

Por otra parte la exhibición de esculturas dio lugar a la creación de nuevos espacios, en los que Page inicia la búsqueda de un equilibrio entre escultura contemporánea y jardín. Un claro ejemplo lo constituye la colaboración entre el paisajista y el escultor Xavier Corberó (Barcelona, 1935). Ambos eligieron el lugar idóneo para *Orgue del Mar*, una pieza realizada por encargo de Bartomeu March expresamente para *Sa Torre Cega* [5]. Situada en la ladera que se abre a la pequeña playa de Cala Gat, es una obra espectacular, que el visitante divisa desde lo lejos en su paseo por el jardín. El autor concibió la obra a partir de seis columnas de mármol que el coleccionista le había proporcionado. Parece ser que en la elaboración de esta obra, tuvo cierta influencia la joyera Elsa Peretti, que en aquel momento trabajaba con



5. Xavier Corberó: *Orgue del Mar*.

Corberó¹¹. En cierta manera, el artista trasladó a escala monumental las formas que había estado tratando en joyería. Así, la gota de agua, elemento que inspira las joyas de Peretti, adquiere una nueva dimensión en esta gran escultura, en la que Corberó utiliza el poliéster por primera vez, para realizar las grandes bolas doradas que parecen ir cayendo lentamente, suspendidas por firmes columnas de mármol gris. La pieza, tiene un gran componente onírico y surrealista, en este movimiento descendiente que realizan los elementos blandos y dorados, al deshacerse en su caída hacia la tierra.

Otro de los espacios emblemáticos es el jardín de los olivos, que acoge obras de Henry Moore, Barbara Hepworth, Xavier Corberó, Max Bill, Eduardo Chillida, Pietro Consagra y Francisco Barón. Page estructuró el espacio a partir de tres terrazas ovales en diferentes niveles, comunicadas por tramos no alineados de escaleras, donde dispuso las esculturas en tres grupos. Cerró el conjunto con dos anillos de olivos centenarios, procedentes del norte de la isla [6]. *Construcción* de Max Bill (Wintertur, Suiza, 1908-1994), está situada en la terraza más elevada. Esta escultura es un claro ejemplo de los postulados teóricos del artista, en los cuales plantea la búsqueda de un arte universal, negando cualquier residuo naturalista, para conseguir una obra a partir



6. Vista general del jardín de los olivos desde la terraza inferior.

11 BORRÀS, M. Lluïssa: "Quan l'esperit lògic i el romàntic coincideixen", en *Corberó a la Tecla*. Barcelona, Tecla Sala, Ajuntament de l'Hospitalet, 1994, pág. 16.



de elementos pertenecientes únicamente al lenguaje plástico, en su búsqueda de la comunicación universal¹². Para llegar a este objetivo utiliza un enfoque matemático, liberándose de la subjetividad a partir de la utilización de formas elementales, las cuales, por una parte, son conocidas como formas básicas de la geometría, y por otra, como signos arquetípicos de las épocas primitivas del arte y la cultura, articuladas a partir de combinaciones geométricas simples. En definitiva se trata de la búsqueda de la “verdad inmutable”, que se puede aplicar a toda la producción de Bill, no tan solo escultórica, sino también arquitectónica, pictórica, urbanística, teórica, docente, etc.

La segunda obra Moore que contienen estos jardines es *Square Form with Cut*, de mármol negro, de un tamaño mucho menor que la versión realizada expresamente para la exposición de Moore en el Forte Belvedere de Florencia, en 1972¹³, en mármol de Río Serra, de color blanco, material que proporcionaba una dimensión totalmente diferente a la pieza, que destacaba como un gran bloque en el paisaje. La obra de esta colección se integra perfectamente en el entorno, tanto por su tamaño como por su color, el negro, que, en palabras de Moore *es un color que desaparece en la naturaleza*¹⁴.

Cerca de la escultura de Moore encontramos la obra *Verde Alga* del italiano Pietro Consagra (Mazzara del Vallo, Sicilia, 1920), perteneciente a la serie *Bifrontali*, que Consagra empezó a realizar en la década de los sesenta. Con estas obras, trabajadas en su parte anterior en un principio (las denominadas *Esculturas frontales*), y en sus dos caras posteriormente, Consagra acaba con la concepción tradicionalmente circular de la escultura, heredada del barroco, donde la obra se convierte en un punto máximo de interés alrededor del cual gira el espectador. Para Consagra la forma circular ha sido adoptada por los diferentes estamentos de poder para dominar al hombre, y ahora el artista pretende romper con esta tendencia, con unas obras con las que el espectador y escultura estén en una misma posición de igualdad. Para ello Consagra elimina el pedestal como estructura autónoma, elemento que tradicionalmente realza la superioridad del arte frente al hombre. También podemos contemplar en este lugar *Elogio de la arquitectura II* de Eduardo Chillida. En esta obra el autor plasma uno de los temas recurrentes en su producción artística como es la relación de la escultura con el espacio, y al mismo tiempo, y ligada a éste, con la arquitectura.

En la terraza inferior está situada la pieza de Barbara Hepworth (Wakefield, Yorkshire, 1903-St. Ives, Cornwall, 1975), contemporánea de Henry Moore, con quien coincidió en su etapa juvenil de estudiante en la Leeds School of Art. De Hepworth se incluye la pieza *Otoño*, de formato no muy grande, en mármol blanco, trabajada a partir de la talla directa. La pareja complementaria, perforada por agujeros

12 ANKER, Valentina: *Max Bill ou la recherche d'un art logique: essai d'une analyse structurale de l'oeuvre d'art*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.

13 Henry Moore. *Escultura*. Barcelona, Polígrafa, 1981, pág. 218.

14 Henry Moore. Catálogo Exposición, British Council, Henry Moore Foundation, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pág. 218.



que traspasan el bloque de piedra, presenta contornos redondeados, perfectamente pulidos y acabados, característicos de la producción de esta escultora.

Todos los elementos, naturales, arquitectónicos y escultóricos así dispuestos, establecían una relación espacial calculada y elaborada, creando una geometría invisible de tensiones entrecruzadas. Page más tarde reconoció que este espacio de círculos ovales sobre distintos niveles fue provocado por una visita fortuita al poblado talaiótico de *Ses Païsses*, en Artà, pueblo cercano a Cala Ratjada. Este lugar le sugirió una fuerte armonía entre los elementos del paisaje y las construcciones megalíticas que allí se conservan y que valoró como una experiencia positiva para el diseño de jardines del siglo XX¹⁵.

Podemos concluir que en los jardines de *Sa Torre Cega* se plantea el siempre difícil equilibrio entre arte y naturaleza. La aportación de Page consiste en considerar que el arte del jardín no es estático, sino más bien una búsqueda para llegar al deseado equilibrio entre mutación continua de la naturaleza y artificio¹⁶. En este sentido el lenguaje escultórico asume un papel fundamental, que ha dado lugar a numerosos jardines de esculturas en todo el mundo. En definitiva, en este espacio se evidencia la evolución del jardín contemporáneo hacia su consideración como obra de síntesis entre las artes, siguiendo el planteamiento de Rosario Assunto¹⁷, se consigue la obra de arte total.

Debido a un fuerte temporal de lluvia y viento que asoló la isla el pasado noviembre de 2001, los jardines quedaron prácticamente destrozados. Ello unido a la remodelación del espacio museístico de la Fundación Bartomeu March en Palma, que acogerá una parte de la colección de escultura contemporánea procedente de *Sa Torre Cega*, ha modificado notablemente el sentido profundo de este jardín.

15 *These ruins spelt out a pulsing rhythm suggesting not in this case tranquility but harmony strong enough to have made its mark on a twentieth century sculpture garden.* Citado en VAN ZUYLEN, G.: *op. cit.*, pág. 156.

16 PIZZONI, F.: *op. cit.*, pág. 240.

17 ASSUNTO, R.: *Ontología y Teleología del jardín*. Madrid, Tecnos, 1991.



DISUEÑO, O CUANDO EL ARTE Y EL DISEÑO JUGARON A SER LA MISMA COSA (UN EPISODIO SIGNIFICATIVO EN LA HISTORIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN ESPAÑA)

MARÍA JOSÉ BUENO FIDEL
Istituto Europeo di Design

En 1977, el mismo año en que el Estado Español estrenaba las primeras Cortes salidas de unas elecciones generales después de la dictadura franquista, en Barcelona se organizaba una exposición cuyo contenido era clarificador de las nuevas claves culturales en las que se movía el diseño industrial.

Disueño, que así se llamaba, nació por iniciativa de los miembros de la junta rectora del ADI FAD¹ (Agrupació de Disseny Industrial del Foment de les Arts Decoratives, fundada en Barcelona en 1960), y con ella se pretendía hacer visible una corriente del diseño opuesta a los estrictos presupuestos funcionalistas que regían los criterios de los Premios Delta.

Disueño se montó como una exposición paralela a los Delta en el tiempo, aunque no en las intenciones. Si los Premios Delta fueron, desde su nacimiento, un intento de mostrar lo mejor de la disciplina en su relación con la industria y la producción en serie, Disueño, en palabras de sus organizadores, venía a *constatar la existencia real de nuevos campos de interpretación del Diseño Industrial*². Así, los objetos seleccionados para ser exhibidos en Disueño no tenían por qué estar en producción

1 La junta estaba compuesta de la siguiente manera: presidente, Federico Correa; vicepresidente, Carles Riart; tesorero, Ramón Benedito; secretaria, Carmen Sánchez-Diezma; vocales: Pepe Calvo, Josep Llusà, David Ferrer, Elisabeth Galí, Gabriel Mora, Lluís Pau y Santiago Roqueta. Disueño, desde un principio, contó con la oposición del presidente, Federico Correa, que veía en este proyecto un *ataque al rigor y a la funcionalidad, que son las bases del diseño en sí. Pero se votó y se aprobó, por lo que no me opuse*. Entrevista con Federico Correa, abril de 2002 (las referencias que aparecen a lo largo de todo el texto a las entrevistas mantenidas con los participantes y organizadores de Disueño están realizadas expresamente para este trabajo por la autora del mismo).

2 Archivo ADI FAD, "Convocatoria exposición Disueño", carp. Disueño 1977.

–requerimiento imprescindible en los Delta–, y podían ser simplemente prototipos que por sus especiales características no encajasen en los sistemas habituales de producción y comercialización.

Este peculiar reglamento trajo como consecuencia que a las tres ediciones de Disueño (1977, 1978 y 1979) acudieran no sólo profesionales de dicha disciplina, sino también una serie de creadores que por aquel entonces cruzaban con asiduidad la frontera entre el arte, el diseño y la artesanía. En su mayoría procedían de la escuela de diseño Eina, que fue la cantera del arte y el diseño de vanguardia catalán en aquellos momentos. Se trataba, en palabras de la secretaria del ADI FAD, Carmen Sánchez-Diezma, de *mostrar objetos a caballo entre la escultura y el diseño, objetos poéticos por su color, por sus formas. El concepto general de Disueño era la poesía*³.

Sin lugar a dudas la primera edición de Disueño fue la que mejor representó los deseos de aquellos entusiastas organizadores. Y no sólo por el número de objetos exhibidos, aunque también⁴. De ahí que por cuestiones de obligada brevedad este trabajo se centre en la edición del 77.

A Disueño se presentaron más artesanos y artistas que diseñadores propiamente dichos, y apenas hubo objetos estrictamente útiles: las lámparas de pergamino y alambre de Josep Llusçà; la estantería articulable de Beth Galí (fue ella, por cierto, quien se inventó el nombre de la exposición); un sofá cama de lamas de madera de Josep Mora; una lámpara de suelo de Pepe Calvo y el tirador de ébano y latón pulido de Josep Alemany.

En cambio, sí que hubo piezas cuya importancia residía más en el discurso que llevaban aparejado que en la obra misma. Es el caso de los lápices hechos con tronquitos de madera de Xavier Bulbena. En aquellos lápices –troncos de mimbre a los que se les quitaba la médula para introducir una mina de grafito– había una reivindicación de los materiales naturales, del trabajo laborioso de los oficios tradicionales, de la humildad y sencillez de una madera asociada a lo rural y a la pobreza, de un material fuerte y flexible al mismo tiempo que en nada tenía que envidiar a los materiales plásticos y metálicos que con una estética *high-tech* estaban tan de moda en esos momentos como encarnación de lo moderno.

Bulbena representa de alguna manera un prototipo de aquellos años sesenta y setenta, con una actividad profesional que oscilaba entre la artesanía, el arte y el diseño. Relacionado con los conceptuales y con los círculos de Eina, en donde llevó a cabo diversos *happenings* y *performances*, fue también escenógrafo⁵, y junto con Jordi Marcet, Ascen Muñoz y Rosa Vila-Abadal realizó un par de exposiciones en la sala Vinçon⁶. La de 1973 se titulaba *Platja 1,60*. El montaje consistía en la arena de seis playas barcelonesas expuestas en 1,60 m de espacio cada una con los residuos y la porquería que las caracterizaba.

3 Entrevista con Carmen Sánchez-Diezma, febrero de 2002.

4 En 1977 se presentaron treinta y una piezas, mientras que en 1978 fueron diez, y en 1979, doce.

5 Es autor de diversas escenografías de Els Joglars.

6 En 1973 Vinçon inauguró una sala de exposiciones dentro del local de la tienda.



1. Arranz Bravo y Bartolozzi: *Cojín hermafrodita*.

El tándem de artistas formado por Arranz Bravo y Bartolozzi tenía en Disueño 77 dos objetos, el cojín *Hermafrodita* [1], producido por Bd en 1973, y unos vasos de agua y vino llamados *Pisa Morena*, que nunca llegaron a fabricarse en serie. *Hermafrodita* tenía la misma imaginería surrealista pasada por el cromatismo y la ironía del pop que las pinturas llevadas a cabo por la pareja en la misma época. Estos dos cojines maclados, uno masculino y otro femenino, uno naranja y otro negro, realizados en piel de cordero teñida, eran un objeto entre juguetero y provocativo pensado para sentarse o tumbarse en el suelo (en los setenta las casas, más que muebles, tenían objetos polivalentes para habitar el suelo).

Una vida efímera tuvieron los vasos *Pisa Morena*, un diseño que es casi un *objet trouvé*. Debido a un golpe o por el calor se nos rompieron unos vasos largos de horchata, y de esa idea sacamos los prototipos: nos gustó aquel juego entre la horizontal que guardaba el líquido y la inclinación del vaso⁷. Bartolozzi los considera un poema-objeto, incómodos, eso sí, pero era el juego estético más que su sentido funcional lo que atraía de ellos. El juego no se limitaba al desequilibrio visual, el nombre también quería participar del chiste: por un lado con la torre inclinada de

7 Entrevista con Eduardo Bartolozzi, junio de 2002.

Pisa, por otro con los clichés españolistas de la famosa copla, y por último, con la costumbre, tan española, de "tomar una copita".

La junta del ADI FAD también seleccionó piezas de otros artistas cuyo trabajo apenas rozaba el diseño, como el de la escultora argentina Susana Rolando, que presentó un columpio de lona para colgar de un árbol, o la fuente del escultor Xicu Cabanyes⁸, la *Dona Canguro*, una venus paleolítica en poliéster rojo de cuyos pezones manaba agua.

En Disueño se exhibieron igualmente objetos manifiestamente inútiles, como un puzzle hecho con piezas de mármol (de Missún Forrellat y Monserrat Torres) o una anamorfosis de un dibujo de Cocteau sobre una bandeja de formica negra (producida por la tienda Don).

El cambio de escala, tan del gusto de la estética pop, tuvo su representación en Disueño 77 con las dos piezas presentadas por Cub (así se hacían llamar los diseñadores Juma y Mun): un cenicero con forma de botón y un diminuto cajoncito que representaba un armario. Cub desarrolló durante un tiempo una cierta actividad artística ligada al conceptual. De hecho participó en un par de acciones en la galería Aquitania, uno de los pocos espacios en Barcelona donde a principios de los setenta los conceptuales pudieron mostrar su trabajo⁹, y otras dos en la galería Vinçon, también en una línea conceptual.

La pieza que Silvia Gubern tenía en Disueño era un sencillo espejo biselado engastado en un cubo de madera. Gubern, que había estudiado diseño gráfico y pintura, primero en la escuela de diseño Elisava y luego en Eina, está considerada, junto a Angel Jové –que también participó en Disueño 77– y Antoni Llena, la iniciadora del arte conceptual en Cataluña¹⁰. Su espejo de Disueño no era un caso aislado dentro de su trayectoria. De hecho, desde principio de los setenta había trabajado con el cristal y el espejo como soporte de sus pinturas, pinturas que expuso en la galería de Vinçon en los años 1973 y 1976: *El cristal me ha fascinado siempre por su dureza, su transparencia... Lo veo contradictorio, porque deja pasar la luz pero es fuerte. Además, me daba la oportunidad de expresar el vacío, porque la hoja en blanco ya tiene un color, el blanco, mientras que en el cristal es como dibujar en el espacio*¹¹.

8 Cabanyes estuvo implicado durante toda la década de los setenta con los artistas de vanguardia catalanes, y fue miembro fundador de lo que se llamó el *Tint de Banyoles*. Este colectivo transformó, con el consentimiento del ayuntamiento, la antigua Lonja de los Tintoreros de Banyoles en un centro cultural donde tuvieron lugar todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales, entre otras, la importante *Informació d'Art Concepte* en 1973.

9 La galería Aquitania abrió sus puertas en 1970. Allí expusieron y realizaron acciones artistas como Frederic Amat, García Sevilla, Llimós, Carlos Pazos, Muntadas, Silvia Gubern o Angel Jové. Vid. CAMPS, Teresa: "Crònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964-1981)", en PARCERISA, Pilar y BADIA, Montse (eds.): *Idees y actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica y Generalitat de Catalunya, 1992, pág. 46.

10 Con Jordi Galí, Angel Jové y Antoni Llena evolucionó del informalismo al pop y a las experiencias pobres y efímeras. Juntos organizaron la exposición de esculturas pobres en el jardín del Maduixer (1968-69), que es una referencia obligada como punto de partida del arte conceptual en Cataluña. PARCERISA, Pilar y BADIA, Montse: "Biografies/Bibliografies dels artistes", en PARCERISA, Pilar y BADIA, Montse (eds.): *op.cit.*, pág. 242.

11 Entrevista con Silvia Gubern, abril de 2002.



2. Ángel Jové: Lámpara Babel.



La intensa actividad artística de Gubern desde mediados de los sesenta no le impidió de una manera secundaria diseñar objetos, hacer diseño textil e incluso llevar a cabo diversos interiores, como el del conocido bar de Barcelona, Zeleste. *En el primer Zeleste hay una intención clarísima por parte del propietario de encargar el interiorismo del bar a unos pintores, concretamente a Ángel Jové y a mí. Estábamos siempre con un pie en cada lado*¹². Ella y Ángel Jové mezclaron en el interior del bar muebles de los años cincuenta comprados en los Encantes, sofás de skay e imitaciones de leopardo, lámparas de alabastro diseñadas por Jové y el arquitecto Santiago Roqueta (el modelo *Zeleste*) y cortinas de gasa azul con imprimaciones de oro. En 1973, año en que se abrió el local, esta convivencia del lujo y del *kitsch*, junto con la revalorización de un estilo considerado hortera como era el de los años cincuenta, fue uno de los primeros ejemplos del gusto por lo retro, que haría estragos durante la década de los setenta¹³.

La lámpara de alabastro que Ángel Jové presentó en *Disueño 77, Babel [2]*, también ha de leerse desde la recuperación del *kitsch* que se hacía en aquellos años, y tenía su hermana gemela en el modelo que Roqueta y él mismo diseñaron para Zeleste. *La Babel*, que data de 1971, y la *Zeleste*, no estaban solas, ya que se encuadraban dentro de todo un programa de recuperación de un material “degradado”, el alabastro, que llevó a cabo el arquitecto y diseñador Santiago Roqueta a principios de la década. La intención que guía a Roqueta cuando inicia esta colección de lámparas de alabastro es muy significativa o sintomática de las inquietudes de las nuevas generaciones de diseñadores, que se empezaban a mostrar muy críticas con el decálogo funcionalista y ulmiano defendido por la generación de Federico Correa y André Ricard. El ritual y la liturgia de lo cotidiano, los valores simbólicos frente a los funcionales, la contemplación frente al uso o el rescate de técnicas tradicionales como valor contrapuesto a los supuestos avances tecnológicos, son algunas de las reivindicaciones que desde finales de los sesenta abanderaban toda una serie de profesionales catalanes, entre los que se

12 Con lo del “primer Zeleste” (1973) Gubern se refiere a que el bar se volvió a reformar años más tarde, en 1980. En esa segunda ocasión trabajó, junto a Gubern y Jové, Santiago Roqueta.

13 Sobre la moda retro vid. BARRIL, Joan: “Va de retro”, *Mobelart* n° 25, Barcelona, febrero, 1975, págs. 32-37.

encontraban Roqueta, Carles Riart o Beth Galí. No es casual que sean precisamente ellos los principales promotores de Disueño, y que en consecuencia las tres ediciones de dicha muestra fueran una escenificación de esas nuevas actitudes.

Ramón Bigas Balcells fue también uno de los protagonistas de aquella época que compartió esas mismas posiciones, y que impulsó y promovió una serie de proyectos inspirados en el mismo espíritu. Concretamente en el caso que nos ocupa, fue Contacto, una empresa fundada por Ramón Bigas en 1973¹⁴, la productora de la colección de lámparas de alabastro dirigida por Roqueta, de las que se llegaron a hacer unos doce modelos, creados por el grupo de diseñadores, artistas y arquitectos que formaban el círculo de amistades de éste¹⁵.

Cuando Roqueta y sus amigos recuperan el alabastro como material, están dándole una nueva dignidad a una industria semi-artesanal de gran tradición en Cataluña: un pueblo entero de la provincia de Tarragona, Sarral, se dedicaba casi en exclusiva a la fabricación de objetos de alabastro con una estética que podría calificarse sin ambages de *kitsch* y vulgar. Lo que hacen estos diseñadores es rescatar una técnica tradicional y aplicar la maestría y el saber hacer de estos artesanos a un nuevo repertorio formal no degradado, que por un lado modernice y por otro recobre el prestigio de dicha piedra, considerada semi preciosa en otras épocas.

En esta misma clave de recuperación del arte y la artesanía popular de raíces vernáculas se encuentra la cortina que Josep Mañá tenía en Disueño o la cerámica de Josep Brugalla, aunque en este último caso con unas fuertes dosis de ironía y humor que no hay en el primero.

Brugalla expuso en Disueño una cajita de barro policromado con un Niño Jesús nadando a crol sobre el mar pintado en la tapa. Dicha caja había formado parte de una exposición que éste montó en la sala Vinçon en 1976: seis conjuntos escultóricos realizados según la técnica de Olot (imágenes religiosas en yeso policromado) en colaboración con un artesano de dicha localidad. El torso de un obispo con salvavidas y la inscripción “Scuola Nautica di Roma” o un San Francisco de Asís saliendo del agua, teniendo en sus manos el animal fabuloso formado por el torso de Pío XII y el cuerpo de un caballo, eran algunos de esos conjuntos¹⁶.

Objetos impregnados igualmente de humor e ironía son precisamente los que la junta del ADI FAD seleccionó de Bd, la editora de mobiliario y objetos de diseño fundada en 1972 por el grupo de arquitectos vinculados al Studio Per (Pep Bonet, Cristian Cirici, Lluís Clotet, Oscar Tusquets y Mireia Riera). Uno de ellos era el juego

14 Según Bigas Balcells, Contacto era una productora de objetos pequeños, de *objetos que no eran útiles*. Entrevista con Bigas Balcells, abril de 2002. En un artículo de 1974 en donde cuenta su trayectoria, Bigas escribía sobre Contacto en los mismos términos: *En 1973, después de infructuosos intentos de agrupar a varios diseñadores y diseñadores-comerciantes para la creación de una comercial que produjera objetos, 'no precisamente útiles', se forma la empresa Contacto*. ROQUETA, Santiago: “Diseño. Ramón Bigas”, *Mobelart* n° 19, Barcelona, junio, 1974, pág. 22.

15 Silvia Gubern, Angel Jové, Ramón Bigas y Roqueta, entre otros, diseñaron lámparas para dicha colección.

16 Archivo Vinçon, carp. 1976.

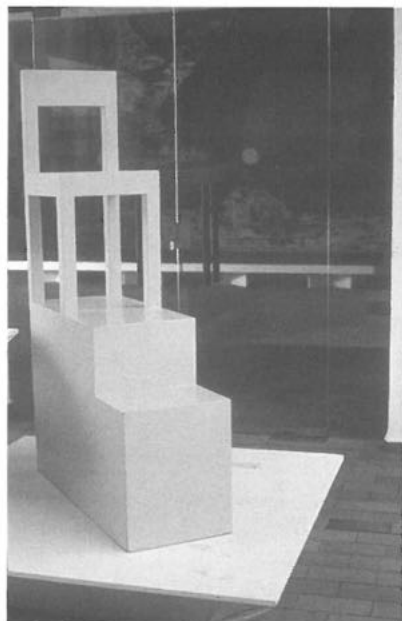


3. Posters en cartón de un cabecero de cama de Olot del siglo XVIII y de una chimenea de la casa Navas de Domènech y Montaner. Reproducción, Studio Per.

de mesas *Xino* (chino en catalán), del arquitecto Xavier Sust, siete prismas de laminado plástico cuyas bases seguían la misma configuración que las de un tradicional puzzle chino. La idea de juego, de muebles que dejan espacio a la creatividad e imaginación del comprador, son conceptos que están en la base de este diseño.

Bd también llevó a Disueño 77 dos posters de cartón firmados por Studio Per que eran sendas reproducciones fotográficas de un cabecero de cama del siglo XVIII realizado en Olot y una chimenea de la Casa Navas en Reus, obra de Domènech y Montaner [3]. De estas piezas se llegaron a vender bastantes ejemplares (eran baratas) y representaban un guiño burlón a los preceptos funcionalistas, pero también al concepto de estatus social implícito en el diseño.

Disueño 77 también fue reflejo de una de las tendencias más acusadas de la década de los setenta, que fue la moda retro. Apuntándose a este carro Bd editó una serie de objetos modernistas singulares, como el jarrón del artista catalán del siglo XIX Dionis Renart, una pieza imponente de 74 cm. de altura que representaba lo mejor del decorativismo modernista catalán. En este caso no sólo había la intención de revalorizar un estilo que por sus excesos era contrapuesto a la preceptiva del Movimiento Moderno, sino también poner de manifiesto la singularidad y excelencia de unas formas vinculadas con las reivindicaciones nacionalistas.



4. Alessandro Mendini: *Silla Rosa*.

Alessandro Mendini fue el único diseñador extranjero relevante que participó en Disueño, y lo hizo en esta edición del 77 con una pieza que era más un tótem o una escultura que un objeto para ser reproducido en serie. La silla *Rosa* de Mendini [4] era pieza única y se había expuesto en mayo del año anterior en Vinçon¹⁷. *Muebles Imposibles de Alessandro Mendini* fue el significativo título de la muestra. Estos muebles sólo tenían valor de uso normal por vía indirecta.

Por ejemplo, una silla fundida a una pirámide truncada; una mesa con tablero partido por la mitad; un taburete-pirámide; o una silla fundida a una alta escalera lacada en rosa mate¹⁸.

Esta exposición de Mendini no puede por menos que recordarnos las también mesas imposibles que Bigas Luna expuso en la Sala Vinçon el año 1973¹⁹. Nueve mesas que imitaban mármol negro veteado, de patas quebradas o tableros inclinados, incitaban a una reflexión sobre el entorno cotidiano. La inauguración fue toda una puesta en escena en la que varios actores de Els Comediants *se movían dentro de la sala como si fuesen público normal y realizaban todo tipo de acciones revulsivas (gritos, desmayos, insultos...) con el fin de crear una inquietud en los espectadores. El objetivo de esta experiencia era conseguir que las cosas normales actuaran de forma inhabitual*²⁰. De ese extrañamiento es precisamente del que habló Mendini en un artículo publicado en *Casabella* sobre aquellas mesas de Bigas: *Utilizando objetos de este tipo, quiero decir, objetos de tipo normal, restablecidos a su situación mitológica, el hombre, es consciente de que el entorno es siempre problemático, obsesivo y complejo*²¹.

17 Esta pieza llegó a Disueño a través de Bd, que pretendía editarla, aunque finalmente no lo hizo.

18 Archivo Vinçon, carp. 1976.

19 El que ahora conocemos como realizador de cine, Bigas Luna, se inició en su vida profesional como diseñador, y montó en 1969, junto con Carles Riart, Gris, una tienda de diseño y estudio de interiorismo.

20 Archivo Vinçon, carp. 1973. La exposición tuvo lugar del 28 de marzo al 12 de abril.

21 MENDINI, Alessandro: "Mesas. Bigas Luna", *Mobelart* n° 25, Barcelona, febrero, 1975, págs. 51-54 (traducción del artículo aparecido en *Casabella* n° 395, Milán, 1974, pág. 47).



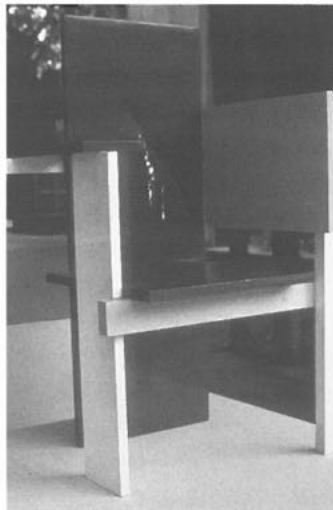
5. Carles Riart: *Mesa Hara*.

Las piezas que el diseñador Carles Riart presentó en Disueño, al igual que las de Mendini o las de Bigas Luna, estaban cargadas de un fuerte valor simbólico, pero a diferencia de las de éstos, su voluntad era la de servir en el entorno doméstico. Riart presentó en las tres ediciones de Disueño una serie de obras pertenecientes a su *1ª Colección de Muebles Especiales*, iniciada en 1973, que han sido consideradas por los estudiosos de la historia del diseño español como precursoras de lo que luego se llamaría diseño posmoderno.

Se ha dicho de Riart que es un creador de nuevas tipologías, y los muebles de Disueño son un ejemplo claro de ello. La lámpara *Colilla* no es una lámpara para dar luz sino para ambientar: un tubo de cristal traslúcido, recorrido por veinte bombillas de neón y suspendido en el aire mediante un sedal²². Al igual que la luz que emite una colilla, *este artefacto no pretende dar luz, es una luz de compañía, apropiada para escuchar música, conversar o hacer el amor*²³. En la mesa *Hara* [5], Riart ha concentrado las patas en el centro, patas que asemejan columnas clásicas: una mesa y un altar al mismo tiempo con patas de elefante. Mientras que el biombo *Opaco*, la tercera pieza que presentó en Disueño 77, es una estructura abierta en forma de

22 La lámpara *Colilla* la produjo Comercial Estelar de 1979 a 1985, y desde 1985 hasta la actualidad, Santa & Cole. En la versión actual, no se hace en cristal sino en metacrilato.

23 VV.AA.: *Diseño Industrial en España*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pág. 245.



6. *Silla Berlín*, reproducción de Santiago Roqueta y Manuel del Llano sobre un diseño de Rietveld.

abanico que enmarca una plancha de madera de raíz. El biombo, más que ocultar, funciona como centro de atención, como una escultura insolente que concentra las miradas.

En los muebles de Riart *encontramos una mirada de artista que se dirige al mundo de los útiles cotidianos, encontramos una voluntad explícita de elaborar una poética de la cotidianeidad*²⁴. Como el mismo diseñador hace notar, no es casualidad que sea un coleccionista de arte contemporáneo, Leopoldo Rodés, uno de los pocos mecenas que han aparecido en la vida profesional de Riart²⁵, y no sólo por el carácter de su obra, sino porque se ha movido en los circuitos de la vanguardia catalana de los años sesenta y setenta.

Riart estudió dos años en la Escuela de Diseño Eina (1969 y 1970), en la que ejerció posteriormente labores docentes (de 1976 a 1978), y en esta misma escuela participó en algunos de los *environnements* organizados por profesores y alumnos, como el llamado *Environnement Experimental*, en 1969, y entre sus amigos más próximos se encontraban Angel Jové, Silvia Gubern o Bigas Luna, para el que diseñó los interiores de *Bilbao* y *Caniche*. En aquel clima de experimentación, ruptura y cuestionamiento de normas que fue la vanguardia catalana de aquellos años, Riart fue uno de sus más activos y destacados protagonistas.

A este mismo grupo de amigos pertenecía el arquitecto Santiago Roqueta, uno de los “inventores” de Disueño, que presentó en la edición del 77 una serie de reediciones de muebles de clásicos del diseño (la silla *Berlín* de Rietveld [6] y la serie *Primavesi* de Hoffmann)²⁶ y la reproducción de una mesita diseñada por Giacomo Balla. Pero en realidad aquellas reproducciones se fraguaron en Snark Design, tienda, productora y sede del estudio de arquitectura de Roqueta en la trastienda, que en 1970 montó

24 RABAT, Esperança: “En el umbral”, en RABAT, Esperança (ed.): *Regenerar. Sugerir. Carles Riart. Mobles i dibuixos, 1969-1995*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona y Primavera del Diseño, 1995, págs. 58-59.

25 *La única vez que he tenido un soporte económico ha sido con la colección Objetos Perdidos, financiada por Leopoldo Rodés*. Entrevista con Carles Riart, abril de 2002. El empresario y financiero catalán Leopoldo Rodés es el presidente de la Fundación MACBA, integrada por personalidades y entidades privadas que sufragan y donan obra a dicha institución.

26 Santiago Roqueta hizo la versión de la silla *Berlín* de Rietveld en colaboración con el arquitecto Manuel del Llano, y los muebles *Primavesi* de Hoffmann, con Gabriel Mora.



éste junto al también arquitecto Gabriel Mora. Snark era un local al que acudían los amigos, donde se pasaban proyecciones de películas, se hacían pequeñas exposiciones o *performances*, mesas redondas y presentaciones de objetos y muebles. *Hacíamos por la noche unas pequeñas reuniones y avisábamos a la gente. Funcionaba un poco como centro cultural*²⁷. Carlos Riart, Angel Jové, Silvia Gubern o Bigas Luna eran algunos de los asiduos a los actos de Snark, cuyo nombre está tomado de un personaje de Lewis Carroll, mitad serpiente (*snake* en inglés), mitad tiburón (*shark*)²⁸.

Para terminar, no podemos dejar de reseñar la importancia que Vinçon –tanto la tienda como la sala de exposiciones– tuvo en la década de los setenta. Fernando Amat, director y propietario de la misma, fue una especie de mecenas en torno al cual se aglutinaron los artistas y creadores jóvenes más activos de aquellos años. Del 23 de marzo de 1973, fecha de su inauguración, al 31 de enero de 1977²⁹, se presentaron hasta un total de sesenta exposiciones –entre las que hay que contabilizar un buen número de acciones y *performances*–. Además de las que ya hemos comentado, Angel Jové, Silvia Gubern, Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Lluís Utrilla, Chema Cobo, Isidoro Valcárcel Medina o Juan Navarro Baldeweg exhibieron allí sus trabajos. De “ejemplar” califica Teresa Camps la trayectoria de la galería durante esas cinco temporadas: *Con una total libertad de criterio y elección, conectó muy bien con las propuestas más avanzadas de los artistas jóvenes [...] En resumidas cuentas, una generosa y elegante contribución al débil panorama de los espacios alternativos*³⁰.

En Disueño se manifestó de una manera inequívoca la estrecha relación entre el debate conceptual de la vanguardia artística y el mundo del diseño, debate que le sirvió a éste último como motor de experimentación y desarrollo al mismo tiempo. La voluntad de implicar en la actividad proyectual una dimensión más artística y menos ligada a los dictámenes de la industria, la visión del objeto cotidiano como objeto poético, o la búsqueda de lo nuevo a partir de la revisión crítica de la historia que hemos visto en Disueño, prefigura todo ello lo que sería en los ochenta los presupuestos posmodernos, que ya venían gestándose, tanto aquí como en Italia, desde principio de los años setenta. Lo simbólico, lo irónico, lo *kitsch*, lo banal, lo sentimental o lo histórico hicieron su entrada en el reino de la funcionalidad de la mano de Disueño, pero además, la conexión entre los circuitos artísticos alternativos y el ámbito del diseño que esta exposición ejemplifica, abre una nueva perspectiva de análisis del diseño español de los setenta.

27 Entrevista con Santiago Roqueta, abril de 2002. Según Roqueta, Snark estuvo activa como tienda hasta 1976 aproximadamente. Las múltiples y variadas actividades llevadas a cabo por Snark Design merecerían por sí solas un estudio, algo que de momento se sale de los límites de este trabajo. Parte del catálogo de Snark pasó a Santa & Cole en 1986 como colección independiente.

28 Personaje central del poema, *A la caza del Snark o una agonía en ocho ataques*, escrito por Carroll en 1876. Angel Jové fue quien diseñó la A del logo de Snark Desing. Tanto él como Silvia Gubern expusieron obra y llevaron a cabo *performances* en el local de Snark.

29 La sala estuvo cerrada desde esa fecha hasta su reapertura en 1980.

30 CAMPS, Teresa: “Crónica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964-1981)”, pág. 47.



SOBRE LAS FUENTES DE DIFUSIÓN Y CONOCIMIENTO DEL ARTE JAPONÉS EN OCCIDENTE DURANTE EL SIGLO XIX Y LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

M^a PILAR CABAÑAS MORENO
Universidad Complutense de Madrid

Junto con las Exposiciones Universales, las galerías, bazares, grandes almacenes, y casas de subastas, las publicaciones fueron otra de las vías de difusión y conocimiento del arte japonés.

La forzada apertura de las fronteras de Japón por las potencias occidentales en 1854, permitió romper el aislamiento del país dando lugar al envío de los primeros emisarios y colaboradores. Los testimonios escritos y las imágenes que comenzaron a llegar de este “nuevo país” despertaron la curiosidad y el deseo de viajar a tan remoto lugar.

En 1856 bajo la supervisión del comodoro Matthew Perry y Francis L. Hawks, se redacta *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan, performed in the years 1852, 1853 and 1854, under the command of Commodore M. C. Perry, United States Navy, By order of the Government of the United States. Compiled from the Original Notes and Journals of Commodore Perry and his officers, at his request, and under his supervision*. También el inglés Lawrence Oliphant, secretario de Lord Elgin y periodista, publicó ya en 1860 su *Narrative of the Earl of Elgin's Mission to China and Japan in the Years 1857-1858-1859*; en 1861 George Smith da a conocer su viaje al archipiélago bajo el título *Ten weeks in Japan*; en 1863 es Sir Alcock Rutherford quien publica en dos volúmenes su experiencia de tres años de residencia en Japón: *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a Three Years's Residence in Japan*; un año después, en 1864, Rudolf Lindau escribe *Un voyage autour du Japon*; William Elliot Griffis, publica en Nueva York en 1876 en dos volúmenes *The Mikado's Empire*, dedicando el volumen uno a la historia de Japón, y el segundo a sus experiencias personales como misionero; en 1890 Basil Hall



Chamberlain escribe una obra sumamente interesante que ilustra la mirada Occidental del momento sobre los diversos aspectos de la cultura japonesa: *Things Japanese; Being Notes on Various Subjects Connected with Japan for the Use of Travellers and Others*, obra de la que se demandó una segunda edición en Londres un año después, revisada por el autor, lo que da idea de su amplia difusión.

Conforme avanza el siglo las publicaciones de libros de viajes a Japón se incrementa, y se puede decir que en la década de los setenta y ochenta el viajar a Extremo Oriente se convierte en una fiebre, paralela a la pasión que se siente por los objetos japoneses mostrados en las exposiciones y bazares. Toda la información y documentos recopilados por los que visitaron Japón, basados en su mayoría en la observación y deducciones propias, fueron tomados como fundados conocimientos sobre el país, sin que subyaciera un estudio profundo y riguroso.

Cuando el escritor Rudyard Kipling publica sus impresiones del viaje que hizo a Japón en 1889, ya no nos ofrece simplemente la imagen del viejo Japón, sino que habla de cómo empiezan a manifestarse las influencias de sus contactos con Occidente.

El pintor norteamericano John La Farge publica en 1897, *Cartas de un artista desde Japón*. Conforme uno se adentra por sus páginas se aprecia con respecto a los primeros viajeros cómo, aunque sigue sintiéndose fascinado por sus paisajes, sus colores, sus líneas, como antaño ocurriera con aquellos que le antecedieron, tiene ya noticias previas de lo que va a encontrar como resultado de un conocimiento generalizado del tema, común al ambiente de su época: *De puertas afuera, en la calle, encontramos el tan esperado jinrikisha, un "vehículo" que probablemente conoces tan bien como yo*¹.

Quizás convenga aclarar que no es que con anterioridad a la forzada apertura de las fronteras de Japón, no existieran publicaciones sobre el tema, sino que éstas habían tenido una difusión escasa debido a que el interés por Japón había pasado hasta entonces desapercibido para la sociedad del siglo XIX. Los holandeses, aprovechando su posición privilegiada en Dejima, habían publicado un considerable número de obras con el material reunido por los allí destinados. Así Isaac Titsingh, agente de la Compañía Holandesa de Indias, publica en 1832 su libro *Illustrations of Japan*, consistente en una recopilación de memorias y anécdotas de carácter privado, y una descripción de las diferentes fiestas y ceremonias, que incluían desde las del matrimonio hasta las de los funerales, con láminas copiadas de dibujos japoneses originales. Dos años más tarde Titsingh da a conocer sus *Annales des Empereurs du Japon*.

También en 1832 el médico alemán Philipp Franz von Siebold, convertido en un afamado japonólogo y coleccionista, tras su estancia en el archipiélago, publica su libro *Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan*, traducido al inglés en 1841 con el título de *Manners and customs of Japanese*, trabajo basado en sus escritos y en los de otros visitantes europeos que conocieron Japón antes de que finalizara el periodo feudal.

1 LA FARGE, J.: *An Artist Letter from Japan*. Londres y Nueva York, Waterstone & Co. Ltd. & Hippocrene Books Inc., 1986 (1897), pág. 3.



El número de publicaciones fue aumentando a partir de la celebración de las primeras exposiciones universales en las que el nuevo país que había aparecido en escena participó. Dichas exposiciones contribuyeron a generar una demanda de conocimientos y noticias sobre Japón, y favorecieron la potenciación de un coleccionismo que también necesitaba información para comprender un arte totalmente extraño y diferenciar lo bueno de lo mediocre.

Como es lógico las primeras publicaciones sobre Japón y sobre su arte fueron las relacionadas con sus participaciones en las grandes muestras como *Catalogue of works of Industry and Art sent from Japan*, de la Exposición Universal de Londres de 1862, realizado por Sir Rutherford Alcock; el artículo de P. Duchesne de Bellecour “La Chine et le Japon à l’Exposition Universelle”, haciendo referencia a lo expuesto en París en 1867; o los artículos que se sucedieron en el periódico *Oak Park Reporter* sobre la construcción en Chicago de los pabellones del conjunto japonés, tanto durante su realización, ya a finales de 1892, como una vez inaugurada la muestra: artículos sobre la cultura japonesa, sobre los templos budistas, sobre los suelos de tatami, etc.

Se publican muy diferentes artículos en las más variadas revistas haciendo referencia de forma generalizada a Japón, e incluso Champfleury habla ya de “Le Mode des Japonaiseries” en *Le Vie Parisienne*, 21/11/1868. Las publicaciones sobre arte se encuentran en estas fechas bastante limitadas a artículos y comentarios. Pero en 1869 Ernest Chesneau publica el primer libro dedicado de forma exclusiva al arte de Japón: *L’Art Japonais*.

En la década de los setenta las publicaciones aumentan siguiendo la línea de los años anteriores: catálogos descriptivos de las exposiciones universales y comentarios sobre la cultura y el arte, iniciándose la aparición de artículos y publicaciones específicas relativas a cerámica, grabado, arquitectura, etc., pero para que esta tendencia a la especialización se generalizara habrá que esperar a la década de los ochenta.

Fue entonces cuando comenzaron a publicarse algunos artículos y libros sobre temas específicos tratando de responder a los intereses e inclinaciones de los aficionados. Por esta razón entre los primeros que se editaron están los que tratan sobre motivos ornamentales, tema sumamente enriquecedor para los que intentaban en aquel momento sacar al diseño europeo del estancamiento en el que se encontraba. Así en 1880 Thomas W. Cutler publica su libro *A Grammar of Japanese Ornament and Design*; en 1882 es George Ashdom Audsley quien aborda el tema con *The Ornamental Arts of Japan*, y un año después E. Collinot edita su *Encyclopédie des Arts décoratifs de l’Orient. Ornaments du Japon*. El hecho de que fuera este apartado del arte uno de los primeros en ser abordado de forma específica, evidencia qué fue lo que antes llamó la atención del público occidental al contemplar los productos japoneses: su empleo de la línea, la planitud de sus colores, la variedad y el simbolismo de los motivos decorativos, su gran proximidad a la naturaleza como fuente de inspiración, y al mismo tiempo su esquematismo.

En 1883 Louis Gonse organiza en París una exposición en la que intenta mostrar el grado de conocimiento alcanzado hasta ese momento sobre el arte japonés. Dicha

exposición, titulada *L'Art japonais*, fue un evento de suma importancia para el japonismo. Gonse solicitó la participación de Samuel Bing, especialista reconocido, y la ayuda de Tadamasa Hayashi, dos importantes figuras en torno al comercio del arte japonés en París. Basándose en la mencionada exposición, Gonse publicó su libro *L'Art Japonais*, que se convirtió en el manual de referencia de todo coleccionista.

En 1885 Philippe Burty, el inventor del término “japonismo” en 1872², pronuncia “Trois conférences sur la poterie et la porcelaine au Japon”³; un año después William Anderson publica en Londres sobre *The Pictorial Art of Japan*; Edward S. Morse edita en Boston *Japanese Homes and Their Surrounding* (1886), obra que centrada en la arquitectura doméstica de la clase media, tuvo por su claridad y enfoque didáctico una gran difusión, y enorme importancia por las imágenes y conceptos que dio a conocer en el mundo de la arquitectura.

Fueron muchas las revistas que entre sus páginas publicaban ya frecuentemente artículos dedicados a Japón, citemos como ejemplos: *L'Etendard*, *La Vie Moderne*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Architect*, *Revue des Arts Décoratifs*, *L'Estampe et L'Affiche*, *La Ilustración Española y Americana*, etc.

El nacimiento y desarrollo de una revista específica sobre arte japonés, *Le Japon Artistique, documents d'art et d'industrie*, surge en el momento de máximo esplendor de la moda por lo japonés. Su publicación fue iniciada por Samuel Bing en 1888 y en 1891 ha de despedirse de sus lectores.

Samuel Bing había extendido su actividad comercial por toda Europa gracias a una política de exposiciones que le llevó a recorrer las diferentes capitales europeas y sus ciudades más importantes. Del mismo modo que tuvo un interés especial en la difusión de los productos del arte japonés, quiso también instruir al mayor número de público posible en las bellezas reales y extrañas de un arte que hasta el momento atraía principalmente por sus cualidades visuales, lo cual le llevó a publicar la mencionada revista en tres lenguas: francés, inglés y alemán⁴.

En el primer número Bing habla de cómo *Le Japon Artistique* está dirigido a aquellos interesados en lo japonés que quieren saber lo que se esconde tras los objetos y si son realmente auténticos. Esta explicación de su razón de ser nos ilustra sobre cómo se ha producido un gran avance en cuanto al acercamiento hacia el mundo de Japón, y cómo se ha pasado de la superficialidad del atractivo de lo novedoso, a un interés más profundo por la cultura que se esconde tras los objetos.

Samuel Bing formula también su deseo de que esta publicación ayude a los aficionados a formarse en la valoración de este arte oriental. Considera que la única

2 Philippe Burty (1830-1890), crítico de arte y coleccionista francés, definía el “japonismo” como el interés especial que entre los aficionados al arte, críticos y artistas, se sentía por las artes japonesas. Hoy el término también se emplea en las diferentes artes para definir el estilo de algunos artistas cuya obra muestra características formales tomadas del arte japonés.

3 BURTY, Philippe: “Trois conférences sur la poterie et le porcelaine au Japon”, *Revue des Arts Décoratifs*, Enero 1885.

4 BING, Samuel: “Programme”, *Artistic Japan*, Vol. I, Londres, 1888, pág.2



manera de aprender a diferenciar las grandes obras de aquellas realizadas bajo la influencia mercantil es colocándose frente a ellas. Ante la escasez de tales posibilidades sale al paso con su publicación tratando de recoger en ella reproducciones fieles de piezas representativas y originales que constituyeran una especie de enciclopedia gráfica, útil no sólo para los estudiantes del arte japonés, sino también para aquellos que de una u otra forma estuvieran relacionados con las artes industriales⁵.

Cuando en 1891, fecha en la que cesa la publicación de la revista, Marcus B. Huish, uno de los principales colaboradores, se despide de los lectores diciendo que alberga la esperanza de que al menos una parte de las semillas esparcidas con la publicación cayeran en buena tierra y dieran fruto, y que a aquellos que ya antes de leer sus páginas mostraban un interés por el arte japonés, sus enseñanzas les hubieran ayudado, no sólo a tomar en serio su estudio, sino también a convertirse en verdaderos coleccionistas de piezas japonesas.

En ciertas ocasiones escribir un libro sobre un tema específico puede responder a una investigación muy concreta llevada a cabo por el autor, no tanto en función del lector, como de sus intereses particulares. Sin embargo, una publicación periódica es representativa de las preocupaciones de la sociedad del momento, que espera y compra con asiduidad la revista para estar informada de las novedades. La vida de *Le Japon Artistique* se inició cuando el conocimiento del arte japonés se extendió entre el gran público y éste demandaba información específica sobre el tema, siendo más abundantes los artículos dedicados a la estampa. El teatro, los *netsuke* y *okimono*, los animales en el arte, las artes industriales, e incluso la influencia del arte extremo oriental y japonés en el arte occidental, son algunos de los temas que se abordaron.

En los años noventa aumentó el número de libros publicados sobre el arte japonés, siendo el tema del grabado aquel en el que más se centraron los intereses.

Ya en los años sesenta del siglo XIX las estampas japonesas empezaron a ser valoradas por su colorido, su línea, su simplicidad, sirviendo de fuente de inspiración a numerosos artistas, sobre todo pintores, que empezaron a coleccionarlas. Gustave Corot, Théodore Rousseau y Jean François Millet, entre otros, estuvieron entre los primeros interesados. Hacia 1890 se puede decir que las grandes colecciones de estampas se encuentran formadas.

Samuel Bing, aprovechando en este momento la madurez alcanzada en el conocimiento del grabado japonés, se decide en 1890 a organizar la primera gran muestra retrospectiva de estampa japonesa en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París.

En este contexto en el que su grabado en madera era tan admirado no es de extrañar que tanto coleccionistas como investigadores de lo japonés se preocuparan por

5 Nuestros productores no permitirán que confiemos en tan valiosas fuerzas que permanecen inutilizadas, para que no haya nadie entre los diseñadores técnicos, los ilustradores de libros, los arquitectos, decoradores, fabricantes de papeles, impresores, tejedores, ceramistas, trabajadores del bronce, u orfebres, e incluso entre los trabajadores de las innumerables pequeñas industrias, que no obtenga un beneficio al consultar una colección que dará un repertorio de siglos de elegante arte japonés. *Ibid.*, pág. 5



ello, y que ésto se reflejara en las publicaciones salidas a la luz, en las cuales incluso se estudia a los artistas de forma monográfica. Entramos pues en una dinámica en la cual las publicaciones responden a una demanda de información sobre los productos que hay en el mercado, a la vez que generan la demanda de dichos productos con la información y valoraciones que suministran.

Lo que resulta evidente es que nadie se preocupa de forma concreta por un aspecto, sea en el terreno que sea, si previamente no posee un sustrato de información general sobre el tema. Que en la década de los noventa pudieran publicarse artículos y libros sobre temas específicos dentro del arte japonés hace suponer que en las décadas precedentes se había conseguido por las muy diferentes vías mencionadas al iniciar el escrito, que Japón resultara familiar y cercano.

A partir de los primeros años del nuevo siglo el arte japonés en Europa y Estados Unidos pasó a ser estudiado de forma rigurosa y científica. Publicaciones de formadas autoridades en el tema salieron a la luz:

Mythological Japan or the symbolisms of mythology in relation to Japanese Art (1902) de A. Otto en Filadelfia; *Netsuke* (1905) de A. Brockhaus en Leipzig; *Le Japon Histoire e Civilisation* (París, 1907), 8 vols, de A.A. de la Mazeliere; *Legends in Japanese Art* (Londres, 1908), de Henri L. Joly.

Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes, publicada en inglés como *A History of Japanese colour prints* en 1900 de W. von Seidlitz recoge lo que de forma salpicada se había ido escribiendo sobre el tema.

De Ernest F. Fenollosa se publica en 1912 *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, e incluso autores japoneses en un intento de dar a conocer el verdadero Japón, tratando de que los estudios fueran fieles a la realidad se deciden a publicar en el extranjero, es el caso de Okakura Kakuzô, quien en 1903 escribe *The Ideals of the East, with special reference to the Art of Japan*, y en 1906 publica en Boston una de las obras que sobre la cultura japonesa han tenido más difusión en Occidente, *The book of tea*, una verdadera apología de la estética japonesa con claros tintes nacionalistas.

De los autores mencionados hemos de entresacar a Ernest Fenollosa (1853-1908) y a Okakura Kakuzô (1862-1913) si queremos ser justos con el papel que desempeñaron en la difusión y comprensión del mundo y el arte japonés.

Fenollosa, graduado en la Universidad de Harvard, había entrado en contacto con Japón a raíz de que la recién inaugurada Universidad Imperial de Tokyo le invitara en 1878 para impartir unos cursos de filosofía y economía. Okakura, colega suyo en la Universidad de Tokyo, y filósofo conocedor del pensamiento religioso de China y la India, le introdujo en la historia del arte japonés. Impresionado por su estética, por sus valores, y preocupado por el abandono en que se encontraba todo esto frente a la adaptación y copia indiscriminada de todo lo occidental, que por el mero hecho de serlo era preferido, ante la mirada perdida de los japoneses, intentó que revalorizaran su arte tradicional.

Las manifestaciones de Fenollosa y Okakura fueron vitales en este sentido.



En 1886 Okakura y Fenollosa viajaron a Estados Unidos y a Europa a la cabeza de una misión cuya finalidad era investigar animar el estudio del arte oriental, particularmente del japonés. Con esta misión visitaron las principales capitales de Occidente convirtiéndose en los grandes embajadores del arte japonés.

Fenollosa y Okakura, junto con Morse, Bigelow y Hearn, que a excepción de Hearn, estuvieron asociados en algún momento con los museos americanos, fueron los grandes embajadores de este arte en Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, encontrando sus trabajos difusión también en Europa.

En general los escritos se fueron multiplicando como respuesta al interés del público y se profundizó más y más en los diferentes campos, descubriendo siempre nuevos aspectos de la cultura japonesa. Esta tendencia que se mantuvo durante la década de los años veinte es también hoy una realidad.

1. En España

España estaba al corriente de las noticias que llegaban de Japón al igual que Austria, Francia o Gran Bretaña. Son muchas las noticias que sobre Japón circulaban en la España de la década de 1870, y en ello tuvieron un papel decisivo las revistas de la época, destacando la labor de *La Ilustración Española y Americana*, que a través de sus textos e imágenes, sirvió para que los lectores conocieran los hechos que contemporáneamente tenían lugar en Japón: siguió su proceso de apertura y modernización, su desarrollo como potencia mundial, su participación en las guerras chinojaponesa y rusojaponesa, así como cualquier otro aspecto como la occidentalización de la vestimenta, por nimio que pueda parecer. Japón tuvo en esta publicación un tratamiento amplio y riguroso, semejante al que le concedieron otras revistas extranjeras de similares características. De hecho, en lo que se refiere a este tema, *La Ilustración Española y Americana* publicó las mismas imágenes que *The Illustrated London News*, pues eran agencias internacionales las que surtían de ilustraciones a las diferentes revistas europeas.

En los años ochenta y noventa del siglo XIX, lo que se publica no son ya simples noticias, sino artículos de mayor peso. En estos momentos hay que recordar los problemas de España con respecto a sus colonias, y la especial inquietud con que se vivía en Filipinas el rápido incremento de fuerza militar de Japón. Esta situación motivó el que hoy se encuentren frecuentes referencias sobre esta nación en la documentación naval de la época, tanto en sus archivos como en sus publicaciones. Desde el año de su aparición, 1877, la *Revista General de la Marina* se había hecho eco del peligro que para España representaba el poder armamentístico que Japón estaba adquiriendo, y éste fue el tema que con mayor conocimiento de causa se abordó, ya que eran los militares destinados en Filipinas, junto con los diplomáticos enviados a la zona, los únicos que tenían un contacto más directo con el archipiélago japonés. Debido a esta situación de crisis y recelo, ningún estudioso, ningún especialista, ningún colaborador español estaba participando en los planes de modernización de Japón. Esta ausencia

hizo que la información llegada a la península fuera deficiente y con frecuencia de segunda mano, amén de excesivamente subjetiva.

Sin embargo, a través de París, España, y sobre todo Cataluña, estaba al tanto de las novedades japonesas que llegaban, y en el ámbito artístico había una gran proximidad con lo que estaba ocurriendo en Europa. Así se explica que Josep Masriera i Manovens, en 1885, en un discurso en la Real Academia de las Ciencias y las Artes de Barcelona, hablara de forma tan acertada de “La influencia del estilo japonés en las artes europeas”⁶. Si bien es cierto también que Philippe Burty había publicado en 1872 un artículo titulado “Japonisme: I” en *La Renaissance littéraire et artistique* n° 4 (mayo), pp. 25-26, y era éste el primer artículo que emplea el término “japonismo” para describir la fascinación que los objetos japoneses causaron en París en la década de los sesenta del siglo XIX, el de Masriera es uno de los más profundos.

En los años noventa aumenta el número de publicaciones sobre Japón, pero contando en general con un predominio de los artículos sobre obras de carácter más amplio. La revista *España Moderna* estuvo siempre al servicio de este tipo de escritos: en 1890, nada más iniciarse la década, J. R. Melida publicó un artículo titulado “El arte japonés”⁷; dos años después E. Mouton escribe sobre “El libro japonés”⁸; en 1894 C. Fernández recoge el tema de “Cómo han ido civilizándose los japoneses. Episodios del galeón San Felipe, 1596”⁹ y en 1898 F. Araujo repite el título “El arte japonés”. También a partir de 1900 la revista *Alrededor del mundo* (1899-1930) publicó artículos centrados en gran medida en las artes japonesas: bonsais, *ikebana*, grabado, armas, esculturas, etc.¹⁰

Con respecto a los libros publicados contamos con uno sobre la lengua japonesa del Conde de la Viñaza, *Escritos de los portugueses y castellanos referentes a las lenguas de China y de Japón*, publicado en Madrid en 1892. Los otros títulos recogidos son obras de viajes, que ciertamente llegan con un gran retraso con respecto a las publicadas en Europa, por lo que debemos volver a tener en cuenta que nuestras relaciones diplomáticas con Japón se iniciaron en 1868, con posterioridad a las de las principales potencias europeas y Estados Unidos. Uno de los autores de estas publicaciones fue Enrique Dupuy de Lôme, un diplomático español enviado al archipiélago, por lo que su obra fechada en 1895 y titulada *Estudios sobre el Japón*, es el fruto directo de su experiencia. En ella explica de forma muy somera los principales datos geográficos del país, su historia, sus religiones y también su iniciada transformación y modernización. Ya en su libro *De Madrid a Madrid dando la vuelta al*

6 Memoria de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Naturales de Barcelona, vol. II, 2ª época, n° 34, págs. 97-104. Tomado de KIM, Sue Hee: *La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Madrid, Universidad Complutense, 1988, págs. 480-492.

7 *España Moderna*, XIX, julio 1890.

8 *España Moderna*, XLVIII, págs. 27-42.

9 *España Moderna*, LXV, págs. 61-77.

10 ALMAZÁN TOMÁS, V. David: *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas (1870-1935)*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.



mundo, publicado en 1877, había dedicado dos de sus capítulos a Japón¹¹. Se publican otras obras como *El Imperio del Sol Naciente (1895-1896)*, de Juan de Lucena de los Ríos, pero generalmente no están basadas en una experiencia directa.

Ya a principios del nuevo siglo, en 1904, Francisco de Reynoso, escribe *En la Corte del Mikado. Bocetos japoneses*, siendo ésta una obra en la que se pueden descubrir las costumbres del Japón de entonces y algunos detalles de la corte a los que tuvo acceso por su condición de diplomático.

Enrique Gómez Carrillo, escritor guatemalteco asentado en España, trabajó también a principios del siglo XX y fue una pieza esencial en la difusión del japonismo en España. Obras como *De Marsella a Tokio*, *El alma japonesa*, *Por tierras lejanas*, *El Japón heroico y galante*, contribuyeron a divulgar una cierta imagen de Japón y su cultura. Sin embargo, su conocimiento del país, a pesar de que visitó la zona, es muy somero y su obra entra más bien dentro del género periodístico.

Con el estallido de la guerra rusojaponesa (1904-1905) volvió a resurgir el interés o la preocupación por los temas militares. Incluso vio la luz en Barcelona una revista llamada *La Guerra Ruso-Japonesa*, publicada en fascículos durante el transcurso de la contienda.

Es interesante por elocuente el hecho de que en 1900 la revista *La Ilustración Artística* recoja un artículo de Adolfo Fischer titulado “Las Bellas Artes en el Japón: Los Secesionistas”, en el cual se comentan las nuevas tendencias artísticas japonesas. Un tema sumamente específico cuando faltan en España obras significativas con relación al estudio del arte japonés. Sin embargo, cabe contemplarlo con algo más de coherencia quizás desde el punto de vista del triunfo de lo occidental que se impone por su superioridad.

García Llansó con su *Dai Nipon*, publicado en 1906, hace una aportación estimable al conjunto del panorama bibliográfico español sobre el tema. En este libro habla de la gran admiración que se advertía en aquellos momentos hacia Japón y sobre la trayectoria seguida en su rápido desarrollo, y apunta que no se le mira haciéndole de menos como podía ocurrir con las culturas de Hispanoamérica, sino que se le contempla como una futura potencia:

*Es indudable que los actuales acontecimientos (refiriéndose a las guerras chinojaponesa, 1894-1895, y rusojaponesa, 1904-1905) avivan el interés que inspira cuanto se relaciona con aquel país*¹².

García Llansó cuenta con las limitaciones de no haber manejado datos de primera mano, elabora información de publicaciones extranjeras, y aquella recibida de sus contactos japoneses durante la Exposición Universal de Barcelona. La amplia documentación realizada por el autor pone de manifiesto la existencia de un interés social por este país y su arte.

11 Anunciado en la revista *La Ilustración Española y Americana*, 8/2/1878, pág. 103.

12 GARCÍA LLANSÓ, Antonio: *Dai Nipon*. Barcelona, Gallach, 1906, pág. 30

Así lo corroboran otras publicaciones de principios de siglo traducidas al castellano como *La Sociedad Japonesa* de A. Bellessort (1905); *Kokoro. Impresiones de una vida íntima del Japón*, de L. Hearn, traducida al castellano en 1907; *El Japón Moderno* de L. Naudeau y *Las estampas coloridas del Japón* de E. Strange, ambas de 1910; *Simiente japonesa* de F. A. Loayza (1913); o las importadas que frecuentemente se descubren en las diferentes bibliotecas: *Studies in the decorative art of Japan* de Francis Piggott (1910); *A history of Japanese colour-prints* de W. von Seidlitz (1910); *Hokousai* de H. Focillon (1914); etc.

Es en los primeros quince años del siglo XX cuando empiezan a leerse obras de mayor rigor y de carácter especializado.

El análisis de las publicaciones surgidas en torno al tema del arte japonés en el siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, nos permite concluir que:

El panorama del conocimiento en torno a este objeto de interés se fue haciendo más profundo, y que a los diplomáticos y viajeros, primeros autores en abordar la presentación de este lejano país y extraña cultura, les sustituyeron los aficionados y coleccionistas, caminando poco a poco hacia la conformación de campo específico de saber que asume el estudioso, el especialista.

Con el discurso del tiempo se pasa de lo general a lo particular, definiéndose las marcadas preferencias del público occidental, que se decantó por aquellas expresiones artísticas en torno a las cuales giró el coleccionismo decimonónico, siendo el grabado el protagonista indiscutible.

Destacar también que con frecuencia muchas de estas publicaciones merecen tanto o más interés por los textos escritos que ayudan a la comprensión, como por las ilustraciones, que en muchos casos están sacadas de obras japonesas, y que ayudaron a difundir y conformar la imagen de Japón y su arte, así como estimularon la inspiración a numerosos artistas. Siendo un claro ejemplo de ello la obra de Philipp Franz von Siebold (1832), *Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan*. L. Nader, Leiden (Vers. francesa *Voyage au Japon*, 1838; vers. inglesa, *Manners and customs of Japanese*, 1841), una obra abundantemente ilustrada con litografías basadas en las estampas del *Manga* de Hokusai, o las utilizadas por Samuel Bing para su *The Artistic Japan*.



OCCIDENTE EN ORIENTE: EL PALACIO DE DOLMABAHÇE EN ESTAMBUL Y LA ARQUITECTURA EUROPEÍSTA DEL *TANZIMAT*

MERCEDES CÓZAR GALLEGO
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

La arquitectura del Imperio otomano sufre durante el siglo XIX una destacada transformación tratando de dejar atrás sus elementos tradicionales. Su arte se occidentaliza de la misma manera que sus instituciones intentan ser más europeas y racionales. El atraso manifiesto del Imperio en lo militar, lo político, lo social y lo económico obligan a un cambio de rumbo. Sin embargo, en lo cultural, los modos occidentales son adoptados por puro placer, no por necesidad o imposición. Para los sultanes y las clases altas otomanas, los palacios de París, Viena o Londres eran tan exóticos y deseables como la Alhambra o los palacios de las *Mil y una noches* para los europeos del siglo XIX.

El punto álgido de este proceso se da con la instauración del movimiento político del *Tanzimat* (Nuevo Orden) que se desarrolla entre 1839 y 1876, donde se ponen por escrito las nuevas intenciones del Estado otomano y las leyes que lo iban a regir a partir de ese momento. El *Tanzimat* afectó también a otras cuestiones prácticas como el urbanismo haciéndolo más racional. Paralelamente el arte otomano se abre a nuevos caminos. Como resultado de ese proceso se produce un trasiego constante de artistas entre Europa y el Imperio otomano. Arquitectos y decoradores occidentales van a trabajar a Estambul, tanto para las comunidades europeas allí establecidas como para los sultanes y, como veremos, arquitectos otomanos destacados acudirán a estudiar a Europa, y se convertirán en una de las principales fuentes de la arquitectura de carácter europeo en Estambul. La otra fuente fundamental son sin duda las obras

realizadas por arquitectos europeos en suelo otomano, ejemplos que estaban a la vista de forma cotidiana¹.

2. El palacio Dolmabahçe y su arquitectura afín

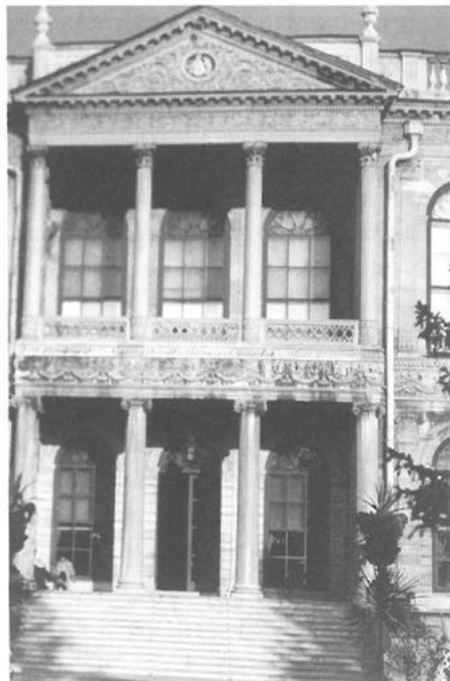
La influencia occidental eclosiona en la construcción del palacio Dolmabahçe, sede del gobierno otomano desde 1856. Se empieza a construir en 1843 y se puede considerar terminado hacia 1856, aunque se realizaron algunos anexos y decoraciones en fecha posterior. Su construcción refleja casi de forma automática la evolución de la arquitectura europea, especialmente francesa, del período, desde las delicadezas clasicistas de la época de Luis Felipe a la pesadez efectista de la arquitectura de Napoleón III.

El esquema del palacio más caro de la arquitectura otomana es muy europeo, dotado de simetría siguiendo las directrices francesas en materia arquitectónica. Una estructura central cupulada (la Sala del Trono o Ceremonial) es flanqueada por dos cuerpos simétricos regulares idénticos, con cuerpos cóncavos y convexos que dan movimiento a la planta y al alzado del edificio, siguiendo la directriz barroca francesa de los *corps* y *avant corps*. El cuerpo principal está rodeado por balaustradas de piedra y hierro colado con varias puertas de acceso, donde aparentemente nada queda del gusto otomano, caracterizándose su decoración por una amalgama de ornamentaciones clasicistas y barrocas. La decoración es tan exagerada y fantasiosa como podría esperarse de un palacio oriental para una película americana.

El palacio fue construido por Karabet Balyan, el miembro mejor conocido de una larga sucesión de arquitectos armenios. Los Balyan se convirtieron en los arquitectos más cotizados entre la élite otomana y dominaron la profesión arquitectónica del Imperio durante casi cien años. Los primeros miembros de esta familia estudiaron la arquitectura europea a través de proyectos y dibujos que trajeron diplomáticos y oficiales de gobierno, con lo que el conocimiento de la arquitectura europea era hasta cierto punto parcial. Pero durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, Karabet Balyan envió a sus hijos a estudiar a Europa². Karabet fue el arquitecto principal del nuevo palacio, pero su hijo Nikogos hizo una contribución evidente al edificio, sobre

1 Deberíamos destacar, aunque brevemente, la aportación de los hermanos Fossati, Gaspare y Giuseppe, italianos. En 1837, Gaspare realiza el proyecto de la embajada rusa en la Gran Vía de Pera. Juntos harán entre otras obras, el hospital militar del Ministerio de Defensa (1841), la Universidad (1845-47), las nuevas escuelas imperiales en el antiguo Hipódromo y el nuevo teatro italiano (1846), la restauración de Santa Sofía y un palacio para Resid Pasa (1847-49), la Casa de Italia (1850), etc. Otros italianos destacados fueron Giacomo Leoni, Giovanni Batista Barborini, Pietro Montani y Guglielmo Semprini. Una de las obras que más inspiró a los arquitectos otomanos fue la embajada británica (1845-47), diseñada de acuerdo con la moda neorrenacentista por W. J. Smith, siguiendo los planos de Sir Charles Barry de 1842, e inspirada en el Travellers Club y el Reform Club del propio Barry. Destacada fue también la influencia francesa, con su embajada reconstruida en 1838, en tiempos de Luis Felipe, y la aportación de personajes destacados como Adolphe Maillard, el decorador Séchan, Marie-Auguste-Antonio Bourgeois, Léon Parvillée y, sobre todo, Alexandre Vallaury, a finales del XIX.

2 El primero en hacerlo fue Nikogos Balyan, que frecuentó la escuela de Saint-Barbe entre 1842 y 1845, seguido en 1843 por Serkis y por Jacob Balyan, quien completó sus estudios en Viena y otras ciudades europeas. También Simón Balyan y Levon Nikolosi fueron a estudiar a Europa en estos años.

1. Fachada del *Selâmlık*. Palacio Dolmabahçe.

todo en el diseño de las puertas de entrada y de la sala de la audiencia. Los pórticos excesivamente evidentes y vistosos que llevan a los jardines del palacio se inspiraron en el arco triunfal romano, una influencia que importó el Renacimiento italiano.

El palacio Dolmabahçe, construido en un lapso relativamente amplio de tiempo, recoge múltiples influencias y no es sencillo de encajar en una tendencia dominante, salvo en la del eclecticismo europeo. Cuando se inicia la construcción del palacio Dolmabahçe, la arquitectura europea se movía dentro de un variado eclecticismo clasicista, por un lado, y el neogótico, por otro, junto con algunos elementos exóticos que empezaban a florecer en los diseños de algunos edificios. Por ello no resulta extraño que en una Estambul pendiente de todas las novedades llegadas del Oeste, se utilizaran elementos del Alto Renacimiento que habían triunfado en la arquitectura europea en un tiempo inmediatamente anterior al comienzo de la construcción del palacio Dolmabahçe. Percibimos ecos *palladianos* en algunas de las fachadas, las primeras realizadas en el tiempo, sobre todo en la estructuración de los órdenes arquitectónicos y en sus *loggias* y balaustradas.

La fachada del *Selâmlık*³ o *Mabeyn-i Hümayun*⁴ [1] muestra una pureza en sus elementos que nos lleva casi al mundo antiguo grecorromano más severo, contrastando extraordinariamente en su sencillez con fachadas posteriores del mismo palacio como la del Salón del Trono. El efecto más impresionante se alcanza en el pórtico prostilo columnado, superado por un frontón triangular sin decoración en relieve. Las columnatas inferiores del pórtico están compuestas de columnas jónicas sin estrías con capiteles almohadillados, y las *loggias* superiores con columnas corintias sin estrías.

3 En un palacio otomano el *selâmlık* es la zona destinada a los hombres y las tareas administrativas y de representación, mientras que el *haremlık* o *harem* es la parte de uso exclusivo de las mujeres.

4 Que debió sufrir alguna transformación posterior a principios de los años 60 del siglo XIX, ya que se señala que el arquitecto y decorador francés Bourgeois hizo alguna tarea en ella antes de emprender las obras realizadas para la Exposición Universal Otomana celebrada en Estambul en el año 1863.

En íntima relación con esta zona del palacio Dolmabahçe, tenemos una obra significativa ya que fue la última que se realizó en el “anticuado” palacio de Topkapı (según el concepto de los administradores otomanos de la época) antes de que Abdülmecid decidiera abandonarlo y construir el de Dolmabahçe. Se trata del Mecidiye Köşk⁵ levantado en torno a 1840. Todo el edificio destaca por su elegancia. Al igual que el palacio de Dolmabahçe es obra de Karabet Balyan. Aunque la especialista turca Dilek Disbudak nos dice (relacionándolo con los pabellones de Ihlamur que citaremos más tarde) que fue obra de Nikogos Balyan⁶. Según Behçet Ünsal, el Mecidiye Köşk *está construido en un estilo europeo totalmente extraño a la arquitectura turca*⁷. Por su parte, Michael Levey asegura que es de *un estilo enteramente europeo, a la francesa*⁸.

Indudablemente es una obra de espíritu europeo, pero no apuntaríamos directamente a Francia. En su refinada y exquisita decoración recuerda a algunos edificios de la época contemporánea de Luis Felipe de Orleans. Pero creemos que es más hijo de las fructíferas relaciones establecidas con Inglaterra que se estrecharon de forma significativa con la firma del tratado anglo-otomano de 1838. Sus ventanas presentan ecos de la llamada “ventana palladiana” tan común en los edificios venecianos, no sólo de Palladio, sino de Sansovino y que también aparece en algunos tratados de Serlio. Fue cultivada intensamente por el *palladianismo* y *neopalladianismo* inglés.

A pesar de su exitosa aplicación no la volvemos a ver aparecer hasta la muerte de Abdülmecid, en el palacio de Beylerbeyi, la primera construcción palaciega comisionada por su sucesor, Abdülaziz (1861-1876). Beylerbeyi se inició en 1861 y fue amueblado e inaugurado en 1865. El arquitecto principal fue Serkis Balyan, el siguiente de la saga, ayudado por su hermano Agop. La principal aportación artística de Agop fue la introducción de esas ventanas venecianas, que estudió intensamente en París, Venecia y Viena, poco después de la prematura muerte de su hermano mayor, Nikogos, en 1858. Toda la fachada de Beylerbeyi, a pesar de que su interior nada tiene que ver con el clasicismo, parece un canto a las excelencias de la arquitectura *palladiana*.

Sin embargo, el Imperio otomano pareció más atraído por la aparatosidad y la aparente magnificencia de la arquitectura de raíces barrocas propugnada por el Segundo Imperio francés de Napoleón III, y sólo volvemos a ver esporádicamente la sencillez clasicista en la arquitectura de Estambul y en fechas postreras del siglo. De esta tendencia podemos destacar dos obras: el Banco Otomano (*Osmanli Bankasi*) y el Museo Arqueológico.

5 Que recibe su nombre en honor del sultán Abdülmecid. En la actualidad alberga uno de los mejores y más elegantes restaurantes de la ciudad del Bósforo.

6 DISBUDAK, Dilek: “Ihlamur Park from past to present”, *National Palaces*, nº 4, Ankara, Office of Palaces and Pavilions of TGNA Department of National Palaces, 1992, pág. 160.

7 ÜNSAL, Behçet: *Turkish Islamic architecture in Seljuk and Ottoman times, 1071-1923*. London, Alec Tiranti, 1970, pág. 64.

8 LEVEY, Michael: *The world of Ottoman art*. London, Thames and Hudson, 1976, pág. 136.



El Banco Otomano fue el edificio más importante dentro del distrito de los negocios en Galata⁹. Fue diseñado en la década de los 90, estando terminado hacia 1896. Ya entonces era uno de los edificios más grandes y emblemáticos de la ciudad. Se le añadió un anexo en 1899 que incrementó sus dimensiones y le dio un carácter robusto. La estructura más imponente del distrito fue diseñada por el arquitecto de origen francés Alexandre Vallaury. Su gusto neorrenacentista es más que evidente. Parece un palacio romano del siglo XVI. Su precedente más inmediato y próximo en el espacio es sin duda la embajada británica de Estambul diseñada por Sir Charles Barry en 1842. El neorrenacimiento era, además, una tendencia habitual en los edificios bancarios europeos, ya que daba imagen de seguridad, sobriedad y seriedad, junto con una gran sensación de monumentalidad: *Las consecuencias de todo lo expuesto, son indudablemente una gran calidad y refinamiento, unido a una fuerte carga monumental o si se quiere de grandiosidad que constituye una de las bases o soportes en que se basan estas construcciones*¹⁰.

También obra de Alexandre Vallaury fue el Museo Arqueológico (1891), llamado en realidad *Real Museo de Obras Antiguas (Asar-i Antika Müze-i Hümayunu)*. El deseo de construir un museo llegó hacia 1869, cuando un decreto imperial declaró urgente la construcción de un museo de acuerdo con el ejemplo de los países europeos. Su aspecto es totalmente el de un templo romano, visión ideal ya que alberga en su interior importantísimas obras grecorromanas¹¹. Su enorme portada, con gran frontón sin decoración y su orden corintio sobre alto podium y escaleras, nos llevan a la antigua Roma. Del mismo modo, sus pilastras y semi-columnas de orden jónico son propias del clasicismo más puro.

El palacio Dolmabahçe es consecuencia tanto del movimiento del *Tanzimat* como de las fructíferas relaciones establecidas con Napoleón III. Por muchos detalles exteriores—e interiores—casi podría haber sido obra de Charles Garnier. Como recalcan Chris Hellier y Francesco Venturi, este palacio tiene *algo de la fantasía exhuberante del teatro de la Ópera de París de Charles Garnier, construido media década más tarde*¹².

Por su parte, Behçet Ünsal describe el diseño del palacio Dolmabahçe como *Barroco-Imperio*¹³. Esta curiosa definición no aclara del todo su naturaleza. Creemos entender que con la palabra “Imperio” no se refiere al denominado “estilo Imperio” de principios del siglo XIX (la época del primer Napoleón), sino al Segundo Imperio

9 Galata era un barrio de Estambul, situado al norte del Cuerno de Oro, habitado mayormente por comunidades europeas.

10 GIMÉNEZ SERRANO, Carmen: *Dinero y arquitectura. Edificios bancarios madrileños (1882-1936)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1987, Tomo I, pág. 78.

11 Recordemos, sólo por poner algunos ejemplos significativos, que en los terrenos de la actual Turquía se asentaron ciudades de la importancia de Éfeso, Mileto, Pérgamo, Afrodiasias y un largo etcétera, y aunque muchos de los centros arqueológicos poseen su propio museo en sus alrededores, muchas obras importantes acabaron en la capital.

12 HELLIER, Chris y VENTURI, Francesco: *Casas y palacios de Estambul*. London, Cartago/KEA Publishing Services-Barcelona, Gustavo Gili, 1996, pág. 161.

13 ÜNSAL, Behçet: *op. cit.*, pág. 65.



2. Fachada del *Muayede Salonu*. Palacio Dolmabahçe.

francés de Napoleón III. Y al calificarlo de “Barroco” suponemos que habla de esos rasgos “neobarrocos” que aparecen en esta tendencia francesa. El neobarroco se abrió camino en Europa partiendo del París del Segundo Imperio. La decoración neobarroca, con su predilección por las formas plásticas exhuberantes, se convirtió en el modelo de un gusto que aspiraba al lujo y estaba ebrio de radiante esplendor. Es lo que posteriormente se llegó a conocer como *pompier*, gusto de *parveus* o de personajes enriquecidos por los negocios fáciles de la nueva burguesía¹⁴.

La arquitectura del Segundo Imperio se traduce en una arquitectura enfática o monumentalista. Este monumentalismo será uno de los ingredientes de la arquitectura ecléctica y trascenderá a todas las cortes europeas. Al igual que para la nobleza y la alta burguesía europea, para los otomanos la arquitectura derivada del Barroco significaba lujo y poderío, y satisfacía plenamente sus ambiciones como símbolo de la majestad real. La tradición de esplendor de la corte del *Gran Turco* no había palidecido, pero cambió drásticamente la forma a través de la cual se expresaba. Por eso se reservó a los palacios, mientras que el Alto Renacimiento se aplicaba a los edificios oficiales, administrativos, financieros y culturales como los museos. Solamente en el siglo XIX, cuando el Imperio otomano se convierte en el “Hombre Enfermo de Europa” fue necesaria la exagerada ostentación de Dolmabahçe y de los otros palacios imperiales.

¹⁴ *Pompier* viene de *pompe* que quiere significar pompa, fausto, suntuosidad. *Pompier* en sí mismo, como adjetivo, se traduce como vulgar, trivial, enfático. Se relaciona con lo pomposo, lo rimbombante.



3. Salón del Trono o *Muayede Salonu*. Palacio Dolmabahçe.

Síntoma claro de esta tendencia es la fachada del edificio principal, el *Muayede Salonu* [2], donde está alojada una de las salas del trono más grandes de Europa [3]. Es la sección más imponente del palacio, con su recargada fachada simétrica mirando al Bósforo. En los salientes pórticos, con sus *loggias* y sus frontones triangulares, las columnas y los distintos elementos decorativos han sido empleados para crear un efecto imponente y ornamental. El interior de la sala del trono es un espacio cruciforme, que incorpora diversas articulaciones de pilares y arcos que se extienden hasta una cúpula de gran tamaño apoyada en columnas corintias en grupos de cuatro. La bóveda está rodeada de esculturas y pinturas de follaje, y dentro de la composición circular, ventanas *trompe-l'oeil* se abren hacia el cielo [4]. También la escalera principal del palacio sigue esta tendencia. Parece un atrio iluminado desde arriba por una gran bóveda de cristal. La escalera muestra una clara influencia barroca, sobre todo por su teatralidad. Las barandillas se apoyan en hermosas balaustradas de cristal [5].

Los grandes portales son tan impresionantes y recargados como el *Muayede Salonu*. Estas monumentales puertas [6] son reminiscencia de los arcos de la victoria romanos, aunque difieren en su función de las imitaciones realizadas en el siglo XIX, o aún antes como, por ejemplo, los arcos de triunfo de la capital francesa, o las puertas de Madrid, como las de Alcalá o de Toledo.

Con referencia a la decoración interior del palacio de Dolmabahçe y su mobiliario, el investigador turco Mustafa Cezar nos aporta algunos datos sumamente interesantes: *En un libro mío publicado hace veinte años aseguraba que Nikogos Balyan había*



4. Decoración pintada de la cúpula del salón del trono.



6. Portada monumental del palacio Dolmabahçe.



5. Escalera principal del palacio Dolmabahçe.

jugado un papel principal en la decoración del palacio Dolmabahçe... Sin embargo... el decorador francés Séchan jugó un papel muy importante tanto en la decoración interior como en el equipamiento del palacio¹⁵.

En esto observamos que Abdülmecid cuando se trató de la magna obra arquitectónica de su reinado no pudo conformarse sino con lo mejor, ya que Séchan fue decorador de la Ópera de París. De todas formas, un solo artista no pudo ser el responsable de la decoración de un palacio del tamaño del de Dolmabahçe y lo más probable es que ésta fuera ejecutada por un equipo bastante amplio de artistas, bajo la supervisión de Nikogos Balyan y Séchan.

¹⁵ CEZAR, Mustafa: "The architectural decoration of Dolmabahçe and Beylerbeyi palaces", *National Palaces*, nº 4, Ankara, 1992, págs. 24 y 26. Según el artículo de Cezar, el sultán en persona encargó a Séchan que se hiciera cargo de la decoración de varias de las salas de recepción, y algunos salones del harem fueron decorados por artistas franceses bajo la supervisión personal de Séchan. Además de la decoración de muros y techos, Séchan fue también el responsable del mobiliario de Dolmabahçe, e incluso parece que diseñó algunos de los muebles, que se inspiraron especialmente en la época de Luis XIV. Séchan tuvo que viajar varias veces a París para este cometido, supervisando la realización de los muebles y su traslado a Estambul.



De los añadidos posteriores a la inauguración del palacio en 1856, destaca la torre del reloj de Dolmabahçe, construida en 1894 y situada entre el palacio y la mezquita del mismo nombre por orden del sultán Abdülhamid II (1876-1909). Durante el XIX fueron elevadas varias torres en la ciudad. En 1888, Abdülhamid II ordenó la erección de torres-reloj en varios puntos de la capital. De entre éstas, destacan las de Dolmabahçe y la de la plaza de Tophane. El diseño de esta torre encaja perfectamente con el gusto francés del resto del palacio. La decoración de la torre, de cuatro pisos, se convierte progresivamente en más plana a medida que nos acercamos hacia el extremo superior, con los elementos clasicistas predominando en la primera y segunda planta. A pesar del lenguaje clasicista de esta torre del reloj, la síntesis y el espíritu son totalmente barrocos. Su diseño nos recuerda extraordinariamente al de la torre del ayuntamiento de Halifax en Inglaterra (1860-1862), la última obra de Sir Charles Barry, donde el arquitecto predominantemente neorrenacentista y goticista (autor junto a Pugin del Parlamento de Londres) se dejó arrastrar por la arquitectura efectista y neobarroca que llegaba del otro lado del Canal de la Mancha.

Aunque sea brevemente, citaremos algunas de las muchas obras estambulinas que se dejaron influir por el espíritu de la arquitectura de Napoleón III. Abdülmecid ordenó construir a Nikogos Balyan un auténtico capricho rimbombante y de gusto neobarroco en Ihlamur (1854-57), algo más al norte del palacio Dolmabahçe. El palacio de Ihlamur se compuso de dos pabellones principales y algunos anexos en hierro colado, situados en medio de un placentero parque. También Nikogos por los mismos años fue el encargado del diseño del palacete de verano de Küçüksu, en la orilla asiática del Bósforo, donde vuelve a aparecer el espíritu barroquizante con una decoración excesivamente elaborada, donde predominan los caparazones de ostras, guirnalda, rosetones y hornacinas talladas. Por suerte ha desaparecido la policromía, pues las fachadas estaban pintadas de color rosa y las ventanas y puertas destacadas en blanco. Debía parecer un verdadero pastel de bodas hecho de merengue.

3. La problemática planteada por Dolmabahçe. La arquitectura occidental realizada por orientales

Parece más que evidente la inspiración e incluso pretendido intento de copia de la arquitectura europea por parte de muchos arquitectos armenios y otomanos del siglo XIX. Hasta aquí no hay ninguna duda. E incluso estos arquitectos pudieron contar para sus realizaciones con ilustraciones de obras de arquitectura europea y diversas enciclopedias del ornamento, como señala la especialista turca Arzu Karamani: *La Biblioteca del Tesoro del Palacio de Topkapi contiene una colección de libros occidentales sobre arquitectura... Podría ser justificado el asumir que estos libros fueron una valiosa fuente de material visual para los arquitectos palaciegos*¹⁶.

16 KARAMANI, Arzu: "Classical architectural elements in the façade decoration of Dolmabahçe Palace", *National Palaces*, nº 4, Ankara, 1992, pág. 35.

Sin embargo, a la vista de estas obras notamos algo extraño. Sus elementos constituyentes, sus ornamentos y sus diseños son europeos, pero nos producen una sensación muy alejada de lo occidental. Del mismo modo que la imitación consciente de la Alhambra por parte de algunos arquitectos europeos da como resultado un espíritu muy alejado de lo nazarí, la deliberada inspiración de lo que los otomanos pensaban que era la verdadera arquitectura europea, sólo da como resultado unos bellísimos edificios de gusto decadentista, de un espíritu no europeo. El ambiente... “el sabor” no es el mismo. Sólo podemos dar algunas razones aisladas para explicar por qué, a pesar de la pretendida imitación de lo europeo, estos edificios no nos pueden hacer olvidar que estamos en Oriente. Quizá sea un indefinido gusto oriental que se nos escapa en sus caracteres, y es que a pesar de ser construidos por arquitectos otomanos que habían estudiado en Francia y por decoradores europeos, muchos elementos proceden de las directrices personales de los sultanes que los ordenaron.

El primer elemento con el que nos encontramos es que queda mucho de otomano en Dolmabahçe que es donde nos centraremos fundamentalmente. Tradicional es su distribución, que la hacen alejarse de Europa, pues el palacio se divide en dos zonas: el *selâmlık* y *haremlık*. También le separa de Occidente su disposición. A pesar del importantísimo papel realizado por Karabet Balyan y su hijo Nikogos, parece ser que el plano del palacio fue encargado a Hacı Emin Pasa y en él se pueden observar trazas de la tradición otomana, incluso de los palacios *seljuks*¹⁷. Michael Levey señala que el palacio Dolmabahçe *es solamente la extensión final del deleite seljuk de situar el palacio del gobernante junto a un lago*¹⁸. Además, a pesar de la simetría estricta en la planificación general, no pueden evitar la estructura laberíntica propia de la arquitectura islámica en la distribución de los espacios interiores. Por otra parte, se observa el uso de una escala relativamente humana, rasgo típico de la arquitectura otomana, siempre intimista, a pesar de que la estructura y elementos utilizados exigirían unas dimensiones mucho mayores que dieran monumentalidad a las estancias. Esto produce una sensación espacial hasta cierto punto agobiante.

Persiste también la tradición islámica de no usar escultura de bulto redondo, algo que los palacios franceses y europeos despliegan por doquier. Este es otro elemento que produce extrañeza, pues fuera de las columnas de órdenes clásicos y ciertas ornamentaciones vegetales o inanimadas, la riquísima tradición figurativa de Occidente brilla por su ausencia. En su lugar, los decoradores otomanos no tuvieron ningún problema en incluir elementos decorativos orientales que, aunque no se aprecian a simple vista, el ojo percibe, añadiendo un elemento más para que Dolmabahçe no encaje del todo en los parámetros de la arquitectura occidental. Mustafa Cezar señala

17 Los *seljuks* fueron la dinastía turca predecesora de los otomanos en suelo de Anatolia. Los otomanos surgieron como fuerza militar y posteriormente política tras la desintegración de los *seljuks*, y el arte otomano primigenio deriva de ellos, antes de conseguir un arte propio. De todas formas, los rasgos de esa primera fuente no desaparecerían nunca del arte otomano, forman parte de una misma tradición cultural.

18 LEVEY, Michael: *op. cit.*, pág. 131.



que muchos ornamentos de la decoración de Dolmabahçe están basados en la tradición otomana: *La mayoría de los motivos usados en la decoración interior y exterior de Dolmabahçe son florales, como en el caso de la rumi y hatai del arte clásico turco*¹⁹. A ello habría que añadir la destacada importancia que se les da a las chimeneas en la decoración de las salas de los palacios. Estas chimeneas eran fundamentales en la arquitectura otomana tradicional ya que van más allá de la indudable utilidad de su función y tienen una importancia mucho mayor que las realizadas para los palacios de Europa. Dan carácter a los salones donde se hallan situadas, atraen sobre sí una importante y rica carga decorativa –además de la atención del espectador– y proporcionan un destacado juego ornamental de luces y sombras y de espacio, ya que invariablemente se sitúan sobre ellas grandes espejos que ayudan a la definición espacial y decorativa de la sala.

Para ir un poco más allá y entender la diferencia de este proceso de *aculturación* con otros en los que entra en juego los espíritus contrapuestos de Oriente y Occidente, podríamos traer a colación como ejemplo la obra realizada por Edwin Lutyens y Edward Baker en Nueva Delhi (sobre todo los edificios de gobierno y la casa del Virrey) entre 1911 y 1931. Aquí se produce una síntesis ecléctica entre elementos europeos procedentes de la tradición inglesa, romana y *neopalladiana*, con otros con claras reminiscencias de la arquitectura tradicional de la India, tanto hindú como musulmana. El resultado es muy distinto al producido por los palacios de Estambul. Los modelos occidentales se sienten extraños al gusto otomano y se adoptan como una fachada, como un traje exótico, no hay una síntesis real entre el espíritu tradicional y las nuevas modas. Esto se pone de manifiesto en un revelador pasaje relatado por Vicente Blasco Ibañez en su viaje a Oriente, donde nos muestra cómo lo europeo queda como un “recibidor” exclusivo para los visitantes extranjeros, mientras que para la vida cotidiana sigue prefiriéndose lo tradicional.

*Vamos a visitar al Gran Visir en su casa... Llegamos al palacio, situado en las afueras de Pera*²⁰... *El palacio no tiene nada oriental. Es una gran casa, con amplias escaleras de mármol... Pasamos ante un gran salón de enormes proporciones, que parece un almacén de muebles, por la gran cantidad que contiene de sillerías, lámparas, cuadros, cojines y espejos, todo europeo. Son regalos de los Gobiernos extranjeros al primer ministro turco, y que éste amontona en el salón destinado a las fiestas diplomáticas. Los objetos de Europa, con su abigarrada y rica variedad, quedan en la pieza destinada a recibir a los europeos. Más allá está la vida íntima, la vida turca*²¹.

19 CEZAR, Mustafa: *op. cit.*, pág. 18.

20 Barrio de Estambul en la orilla norte del Cuerno de Oro habitado mayoritariamente por comunidades europeas establecidas en la capital otomana.

21 BLASCO IBAÑEZ, Vicente: *Oriente*. Barcelona, Plaza & Janés, 1980 (1907), págs. 132-133.



Es interesante el dato que nos aporta Blasco Ibañez acerca del afán coleccionista de objetos de los sultanes y las clases altas otomanas. Frente a la sobriedad y la escasez de objetos en la decoración otomana tradicional, objetos de cerámica, cristal, cuadros, tallas, etc., de origen europeo se agolpan ahora en las salas de los palacios, en una cantidad que no se da en los palacios europeos del momento. La loza fina de Iznik fue sustituida por la de Sevres, los delicados objetos de cristal otomanos son desplazados por los procedentes de Venecia, Bohemia o Bacarrá. Se produce una yuxtaposición de elementos de procedencia dispar, y no es difícil encontrar en una misma sala un candelabro de cristal de Bohemia, un tibor chino, jarrones de Sévres, un reloj fabricado en Inglaterra, un cuadro orientalista de un pintor otomano, sillas “estilo Louis XIV”, consolas “estilo Louis XV”... todo ello mezclado con un incongruente y excesivo uso de los dorados. Todo valía mientras viniera de Europa. Los artefactos y las modas occidentales llegaban a través del ferrocarril y eran como el símbolo de ser diferente, distante o novedoso en el seno de la sociedad otomana.



UT PICTURA POESIS. LA UNIÓN DE LAS ARTES EN LA OBRA DE SANTIAGO RUSIÑOL

CRISTINA DE LA CUESTA MARINA
Universidad Complutense de Madrid

Las comparaciones entre la pintura y la poesía, fueron frecuentes en la Historia del Arte desde la época grecolatina. Al igual que hiciera Quinto Horacio Flaco en su máxima *Ut pictura poesis*¹, multitud de autores clásicos, entre los que destacaron nombres como los de Simónides, Luciano, Plutarco o Cicerón, establecieron vínculos directos entre las labores del pintor y del poeta². Pero, sin lugar a dudas, el texto que más contribuyó a la elaboración de la teoría de las “artes hermanas”, fue la *Poetica* de Aristóteles, en la que el filósofo afirmaba que pintura y poesía, si bien diferían en medios y forma de expresión, coincidían en contenido y finalidad.

La recuperación de esa línea de pensamiento se produjo, siglos después, por obra de los teóricos del Cinquecento, quienes retomaron algunos puntos de la doctrina recogida en aquellas afirmaciones. Las raíces clásicas del periodo artístico que estaban viviendo y la ausencia en el siglo anterior de tratados teóricos que se ocuparan de un análisis esencial del arte pictórico, llevó a los estudiosos de la pintura, a volver la vista hacia el periodo grecolatino en busca del fundamento teórico de su arte. Sin embargo, no se conservaba ningún tratado sobre la pintura que pretendiera, como ocurría con los de literatura, definir la naturaleza del arte pictórico y estudiarlo desde el punto de vista formal, ni ningún texto que disertara sobre el gusto o la eficacia en la representación, de la forma en que lo hacían las Poéticas. Por ello, estimulados por las comparaciones

1 *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, /te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; /haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, /iudicis argutum quae non formidat acumen; /haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.* QUINTO HORACIO FLACO: *Ars Poetica*. México D.F., Universidad Autónoma de México, 1970, págs. 361- 365.

entre pintura y poesía expresadas en los tratados clásicos de literatura, los tratadistas del momento se afanaron en la búsqueda de la doctrina que esas analogías parecían implicar. Al no encontrarla, no dudaron en asumir no sólo los párrafos que contenían dichas afirmaciones, sino que tomaron prestados una serie de conceptos básicos de la teoría literaria (la mimesis aristotélica³, el decoro⁴ de Horacio...), forzando su aplicación a un contexto diferente al original. A partir de ellos crearon una verdadera teoría humanística, cuya justificación no sólo se encontraba en los autores clásicos, sino también en la pintura italiana del Trecento y Quattrocento.

Esa teoría se convirtió en el punto de partida para un proceso evolutivo en el cual, el uso continuado y descontextualizado de los conceptos tomados de los tratados literarios clásicos, fue desvirtuándolos cada vez más. Durante los siglos XVII y XVIII, los teóricos de la pintura se adentraron en el terreno de las correspondencias formales entre las artes hermanas (la composición pictórica equivaldría al argumento, el uso del color al empleo de las palabras...), dando lugar a complicados catálogos y enumeraciones de elementos equivalentes en ambas ramas artísticas.

La reacción al excesivo formalismo de este arte del periodo academicista, trajo aparejada una revisión, iniciada por Gotthold Ephraim Lessing en su *Laocoonte*, de la relación entre ambas artes. Subtitulado *Sobre los límites de la pintura y la poesía*, el ensayo del crítico alemán se centraba en la redefinición de ambas artes y el establecimiento de las fronteras de cada una de ellas, provocando así la ruptura de los vínculos que entre las llamadas “artes hermanas” se habían fijado durante los siglos anteriores.

Con el triunfo del romanticismo y su acento en la expresión de sentimientos, el ascenso del género del paisaje, la voluntad de reflejar la vida cotidiana del realismo y la ruptura de la jerarquía de los géneros pictóricos, la doctrina del *Ut pictura poesis*, tal y como había sido concebida en el periodo renacentista, cayó en desuso.

Pese a ello, el espíritu de dicha doctrina, en un estado más cercano a su significación original que a sus derivaciones posteriores, se puede rastrear en la obra

2 Luciano en su obra *Eikonez*, nombra a Homero *el mejor de los pintores, aún delante de Eufronor y de Apeles*, empleando una costumbre frecuente en la Antigüedad: la de designar como pintores a los poetas cuya imaginación era brillante, vivaz, o llena de “colorido”. Cicerón en *Orator* comparó el uso sofista de las palabras con la distribución de colores de un pintor y Plutarco, en su *De gloria Atheniensium*, cita un aforismo atribuido a Simónides: la pintura es poesía muda, la poesía una pintura parlante.

3 Aristóteles, en su *Poetica*, afirma que la buena poesía, es la imitación ideal de la acción humana. Los poetas, en sus obras, debían expresar la verdad general, no particular, mediante unos temas que, gracias a la educación en la narraciones bíblicas y los clásicos grecolatinos, eran universalmente conocidos. Y tenían que aspirar no sólo a gustar, sino a instruir a la humanidad. Por virtud de las analogías entre pintura y poesía, y gracias a la intervención de los críticos renacentistas, estas ideas constituyeron un núcleo fundamental de la teoría humanística de la pintura.

4 El tema del decoro, discutido posteriormente hasta la saciedad por los teóricos de la Contrarreforma, tuvo su primera expresión en un tratado de la pintura en la obra de Alberti, ocupando esa idea el segundo libro de su *Della Pittura*. La teoría del decoro (que cada objeto, parte del cuerpo o personaje debe ser realizada conforme a su carácter representativo) derivó de unos versos del *Ars Poetica* de Horacio: *Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, / mobilibusque decor naturis dandus et annis*. HORACIO: *op. cit.*, págs. 158-159.



de una serie de artistas británicos de la segunda mitad del siglo XIX, los integrantes de la corriente del prerrafaelismo inglés. La vinculación entre los puntos fundamentales del *Ut pictura poesis* y las motivaciones principales de la P.R.B. (Pre-Raphaelite Brotherhood), son apreciables en las siguientes palabras de John Ruskin, teórico cuyas ideas sintonizaron con las de los integrantes de la Hermandad durante sus primeros años de actividad:

Hablando con estricta propiedad deberíamos, (...) llamar “gran pintor” a quien se destaque por la precisión y la fuerza en el lenguaje de las líneas y gran versificador a quien sobresalga por la precisión y fuerza del lenguaje de las palabras. El término “gran poeta” podría aplicarse a ambos en el mismo exacto y preciso sentido cuando lo mereciesen por la calidad de las imágenes o pensamientos que cada uno expresa en su respectivo lenguaje⁵.

Integrada por un grupo de jóvenes escritores, pintores y escultores, la llamada Pre-Raphaelite Brotherhood, fue constituida en 1848. Su meta era huir de la atmósfera hipócrita y asfixiante de la sociedad victoriana y volver a las formas y valores espirituales de épocas más puras, como la medieval. Sus siete miembros fundadores (Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, William Michael Rossetti, Frederick George Stephens, Thomas Woolner y James Collinson), firmantes de un manifiesto en el que declaraban sus intenciones, tomaron como referencia artística el arte anterior a Rafael. Admiraban las pinturas del Campo Santo de Pisa, y aspiraban a cambiar la sociedad a través del arte, viendo en la clase burguesa la degradación moral de la sociedad de su momento.

En la trayectoria artística de estos pintores-poetas, literatura y pintura aparecen íntimamente unidas, sirviéndose de forma continuada los artistas plásticos del grupo, de textos literarios de algunos de sus contemporáneos (Keats, Tennyson, Coleridge, Shelley, Browning...), Shakespeare o los poetas italianos del Trecento y principios del Quattrocento como fuente de inspiración. De la misma manera, la comunicación entre ambas artes también se da en la dirección opuesta, es decir, desde la pintura a la literatura como en el caso del conjunto de poemas escritos por Rossetti para cuadros de otros artistas (fundamentalmente del Quattrocento) o para sus propias obras (*La niñez de la Virgen María...*). En ambos casos, esa conexión se solía mostrar al público mediante la inscripción de fragmentos de los poemas que inspiraron la obra plástica o que surgieron de ella, tanto en el marco y reverso del cuadro, como en el catálogo de la correspondiente exposición.

Pero no sólo en Inglaterra podemos encontrar ejemplos de esta nueva forma de entender la doctrina del *Ut Pictura Poesis*. A lo largo y ancho de la Europa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, surgieron una serie de figuras artísticas en cuyas obras literatura y pintura van de la mano.

5 RUSKIN, J.: *Arte Primitivo y pintores Modernos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1994.

En España esa resurrección del espíritu contenido en la máxima horaciana, tiene uno de sus principales exponentes en Santiago Rusiñol (1861-1931), artista catalán y líder del movimiento modernista en los años de cambio de siglo. Durante la mayor parte de su vida, su obra artística encontró sus cauces expresivos indistintamente a través de la pintura o la literatura⁶, tal y como puso de manifiesto Alfred Opisso:

*En Rusiñol son inseparables el poeta y el pintor; es el poeta de las “alegrías que pasan”, el pintor de las tristezas que quedan. Confúndense en él las dos corrientes, y de ahí que sus cuadros produzcan la emoción de sus elegías y sus páginas la impresión de una pintura*⁷.

Su evolución personal se produce de forma pareja en ambas artes, sin poder averiguarse en ocasiones si el cambio ocurrido en su forma de pensar ha sido provocado por elementos pictóricos, literarios o por la conjunción de ambos. Literatura y pintura son, durante sus etapas de juventud y madurez, un todo que evoluciona y se desarrolla de acuerdo a las circunstancias vitales del artista.

Así, en los comienzos de su carrera artística en su Barcelona natal, los paisajes descriptivos de los alrededores de la ciudad, realizados en la estela de Vayreda, tienen su correspondencia en los relatos de las excursiones que el joven artista realizó, en aquellos mismos años, por los pueblos cercanos junto a Ramón Casas, Francesc Llorens i Riu o su hermano Albert Rusiñol. De la misma manera, los textos *Impressions d'una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll* (1880), *El Castell de Centelles* (1882), *Por Cataluña. Desde mi carro* (Julio de 1889), *De Vich a Barcelona en bicicleta* (Septiembre de 1889) y los artículos de *Notas Barcelonesas* (1889-90), son una transposición en palabras de los paisajes pintados por Rusiñol en esa época. Cuadros y relatos se convierten respectivamente en ilustración y narración de una misma experiencia vital.

Posteriormente, el continuado contacto con los más renovadores ambientes parisinos⁸ provocó un cambio tanto en su pintura como en su literatura, produciéndose un acercamiento hacia el impresionismo. En ambas ramas artísticas es evidente el aclaramiento de la paleta, interés por el estudio de los efectos lumínicos, y, sobre

6 Este hecho implica que para realizar un estudio coherente de la obra artística rusiñoliana anterior a 1905 (año en que comienza a producirse una separación entre esas dos facetas artísticas), haya que considerar literatura y pintura como dos partes inseparables del proceso artístico, tal y como propone M. A. ZANETTA en su magnífico estudio *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol: un estudio comparativo*. Valladolid, Siglo Diecinueve, 1997.

7 OPISSO, A: *Arte y artistas catalanes*. Barcelona, La Vanguardia, 1900.

8 Tras la separación de su mujer Lluïsa Denis y la muerte de su abuelo (que le permitió desligarse del negocio familiar, quedando éste en manos de su hermano Albert), ocurridas ambas en 1889, Rusiñol pasó largas temporadas en París, viviendo a caballo entre Barcelona y la capital francesa, donde acudía a clases en la academia del pintor Henri Gervex, llamada La Palette. Esas estancias parisinas ocuparon la mayor parte de la vida de Rusiñol durante los años de 1890, 91, 92 y 93. A partir de 1894, año en que comenzó a edificar su Cau Ferrat en Sitges, sus visitas al país vecino se hicieron cada vez más breves y espaciadas.



todo, la selección de temas cotidianos especialmente aquellos relacionados con los habitantes de Montmartre, sus penurias y miserias.

Los cuadros de esta época⁹ muestran a quienes viven en ese barrio y los artículos de *Desde el Molino* e *Impresiones de Arte*, los describen, destacando en todas estas manifestaciones un tono triste y amargo. El gusto decadente y un acercamiento hacia el simbolismo se va haciendo cada vez más patente, hasta llegar a dominar su arte. El tema del paisaje sigue ocupando un lugar importante pero, junto a él, comienzan a aparecer los espacios urbanos, tanto interiores como exteriores. Estos escenarios no se muestran como elementos meramente decorativos, sino que juegan un papel importante dentro de la representación artística.

En el periodo comprendido entre 1892 y 1895, las manifestaciones artísticas rusiñolianas se llenan de mujeres lánguidas y melancólicas, de personajes dominados por el *tedium vitae*. El tema del paso del tiempo y los estragos que éste produce domina tanto sus escritos como sus pinturas. Se trata de un arte intimista, lírico, que se deja ver en cuadros como *La Novela Romántica*, *Nena convalescent*, *El violinista*, *La morfina*, *La medalla* y en los relatos cortos de *Anant pel Món* (1896) y *Fulls de la Vida* (1898), mostrando no sólo el aspecto físico de los personajes, sino dejando ver también parte de su personalidad.

El intimismo, misticismo y delicadeza que impregna tanto su literatura como su pintura en esos años, se vio reforzado por el viaje a Italia, realizado junto a Zuloaga en 1894. El contacto con la obra de los primitivos italianos, provocó, durante los dos años siguientes, un acercamiento progresivo de la estética Rusiñoliana a un simbolismo de carácter prerrafaelita. Los relatos y obras de este periodo muestran una naturaleza idealizada y misteriosa por la que transitan vaporosas doncellas y donceles de clara vinculación con el Quattrocento italiano. Destacando entre sus producciones pictóricas de ese momento, los plafones decorativos que decoran el Salón Gótico de su Cau Ferrat¹⁰, son un claro ejemplo de la íntima vinculación de los aspectos literarios y pictóricos dentro de la producción artística de Rusiñol [1].

Las alegorías de *La Pintura* y *La Poesía*, las artes hermanas, junto a la alegoría de *La Música*, presiden este Salón Gótico¹¹ de su casa-museo. Ambos plafones tienen las mismas medidas y composición: un personaje en el primer plano, un elemento sinuoso que conduce la vista hacia el fondo y otro que conecta el plano terrenal con el celestial (una columna de humo o nubes en *La Pintura* y una procesión angélica en *La Poesía*). Las dos artes están representadas al mismo nivel y con la misma importancia, tal y como sucedía en la vida del pintor y poeta catalán.

9 *Soledad*, *Convaleciente*, *Una tarde fría*, *El cementerio de Hix*, *Enfermo y enfermero*, *La casa de préstamos*, *Una plaga interina*, *Jardín de invierno*...

10 Situado en la villa costera de Sitges, el Cau Ferrat se convirtió en el lugar elegido por Rusiñol como vivienda y albergue de su extensa colección artística desde el año de su construcción (1894) hasta su muerte en 1931.

11 La citada sala, es un espacio rectangular diáfano que ocupa todo el segundo y último piso de la casa taller sitgetana. Sus sobrias paredes de piedra y su techumbre de madera, unidos a las vidrieras que recubren los vanos (abiertos solamente en los dos lados cortos del rectángulo) le dan un aspecto medieval a la estancia.



1. Los plafones decorativos del Cau Ferrat en su localización habitual en el Salón Gótico.

Pero el paralelismo de literatura y pintura en los plafones decorativos del Cau Ferrat no se limita a la elección del tema (las alegorías de las dos artes), sus similitudes formales y su localización pareja, sino que también en este caso podemos rastrear en las obras literarias rusiñolianas de esta misma época, elementos semejantes a los empleados en las tres escenas.

Comenzando por el plafón que representa *La Pintura* [2], cuya acción se desarrolla en un campo florido al borde del mar, tanto la localización como la procesión que cruza la escena, parecen ser una perfecta ilustración de uno de los capítulos de *Anant pel món*, conjunto de relatos que Rusiñol publicó en 1896 (por lo que parte de su ejecución pudo coincidir en el tiempo con la realización de estas pinturas). *L'ermità de la costa*, una de las narraciones contenidas en el volumen, relata la vida de un marinero que decidió dedicar su vida a la oración en una pequeña ermita de la comarca de Garraf desde la cual, por su situación en lo alto de una montaña, se divisaba el mar. Allí discurrían sus días en calma, viéndose solamente ésta alterada cada Junio por la romería campesina, durante la cual los habitantes del pueblo subían en procesión a la ermita:



*Alegres i enjogassats primer, deturen el pas a l'apropar-se al bell cim, subjugats per la planura blavenca que es comença a dominar allà sota la carena*¹².

Tras la fiesta, emprendían de la misma manera el camino de regreso:

*Com punts negres, en llarga professó ondulada, com una cinta que s'escorre, els veu l'ermità que s'allunyen, que es borren entre la boira, que es tornen visions somniades, i sent les cançons que salten de pedra en pedra fins a perdre's timba avall*¹³.

La escena que el florentino pintor intenta inmortalizar en este primero de los plafones, bien podría ser la descrita por Rusiñol y relatada por el marinero de su historia. Contemplado desde un punto de vista alto, (tal y como ocurriría desde la figurada ermita), el campo sobre el que se halla sentado el protagonista, debía destacar por su gran blancura, dada la abundancia de azucenas, ajustándose así a la descripción literaria. Asimismo, la procesión angelical que transita por la orilla del mar, parece, en efecto, una cinta de puntos que se ondula y desaparece en el horizonte infinito.

Algo parecido ocurre con la alegoría de la *Música* [4]. Este es el único de los tres plafones cuyo fondo presenta los colores de un atardecer. Por sus connotaciones de muerte, final y por su aspecto sublime, el crepúsculo fue uno de los momentos del día más afectos a los pintores y literatos simbolistas. En otro de los relatos de *Anant pel món*, Rusiñol describe el ocaso de la siguiente manera:

No respirava un alè d'aire. Tot callava. Començaven les fulles a sentir-se ferides per l'alè de la tardor, i començava el sol a decantar-se a la posta. Allà en el cel s'abraçaven el blau agonitzant del dia i el vermell de la nit, i d'aquell petó d'atmosfera en moria una aurora d'un violeta dolcíssim; al lluny fumaven vapors els arbres, encens de cap al tard vibrants de somnis; tremolaven nerviosament les fulles; cantaven els ocells la plegària de la tarda, i tot anava aclucant-se i tot parlava a mitja veu per a deixar dormir a la terra. (...)

Era aquella hora, aquella tan descrita, que veiem cada dia i cada dia ploreem sense donar-nos-en compte; aquella en què acluca els ulls la terra; la dels sorolls misteriosos i fantàstiques vaguetats; l'hora en què surten i volen arran del riu les parelles deombres, fent gotejar els plecs de llur mantell sobre l'aigua com llàgrimes de focs follets, i passen com un petó donat pels núvols; en què reïxen las tradicions i el misteri s'aixeca; en què cada crit sembla una quixa i desperta un enyorament; aquella hora en què vol l'ànima soledat i vol companyia el cor; aquella en què s'abraça fins el buit de la

12 "L'ermita de la costa". *Anant pel món*, en RUSIÑOL, S.: *Obres Completes*. Barcelona, Selecta, 1976.

13 *Ibidem*.

2. Santiago Rusiñol: *La Pintura*, 1895.3. Santiago Rusiñol: *La Poesía*, 1895.

*planura i es busquen mans per estrènyer, ulls per miralls, i braços oberts per somniar-hi*¹⁴.

Nuevamente, tal y como ocurría en el ejemplo anterior, la descripción contenida en este texto bien podría ser una lectura de lo representado en la alegoría de *La Música*. La imagen transpira ese aire de misterio, tranquilidad y quietud que Rusiñol tan certeramente transmite en su fragmento. Todo parece haberse detenido en ese momento misterioso entre el día y la noche, puente entre la vida y la muerte.

En el caso de *La Poesía* [3], es la figura protagonista y no el paisaje, la que encuentra una correspondencia literaria. La estilizada fémina que busca la inspiración alzando su mirada al cielo, bien podría ser descrita en los mismos términos que la protagonista de la narración *La suggestió del paisatge*:

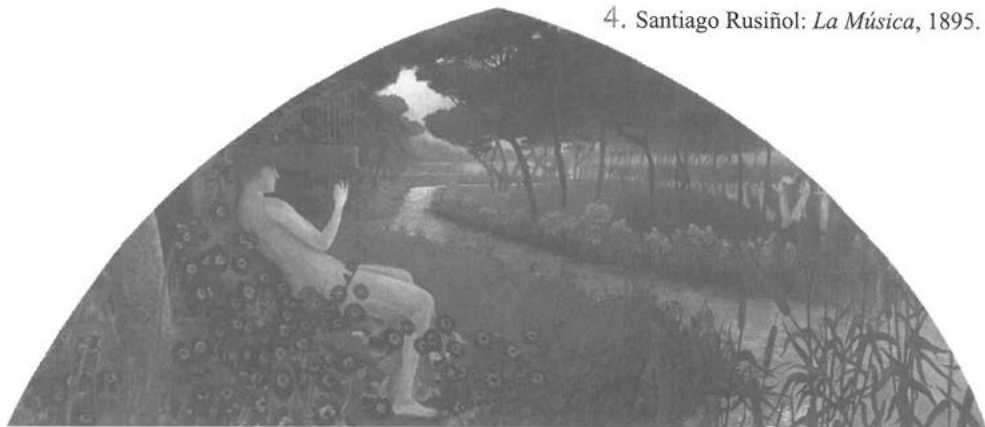
*semblava una figura somniada per Lleonard de Vinci, un perfil decadent, una silueta de verge primitiva, un lliri simbolista nascut al peu de les aigües*¹⁵.

La unión de pintura y poesía es, por lo tanto, efectiva también en el caso de estos plafones decorativos, en los que las alegorías de las dos artes se presentan unidas, y al mismo nivel, siendo ambas presididas por la música y constituyendo así el tríptico adorado por todo buen modernista. La búsqueda de una perfecta unión entre poesía, pintura y música, la idea de la obra de arte total, tal y como la expresa Adrià Gual en el lema de su arte escénico (*Pel tema, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella*¹⁶), responde

14 "La suggestió del paisatge". *Anant pel món*, en RUSIÑOL, S.: *op. cit.*

15 "La suggestió del paisatge". *Anant pel món*, en RUSIÑOL, S.: *op. cit.*

16 Citado por MUNTADA Y SALA en "Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del modernismo", en *El Modernismo*. Catálogo de la Exposición, Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella (10 de Octubre de 1990-13 de Enero de 1991), Barcelona, Lunwerg, 1991.

4. Santiago Rusiñol: *La Música*, 1895.

a una voluntad de apelar a todos los sentidos del espectador, de mezclar la información que ellos proporcionan, de llegar al espíritu de quien contempla aquella obra. Es, en fin, la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, cuya influencia se extendía por toda Europa¹⁷. En el seno de esa idea de obra de arte total, la música jugaba un importante papel.

La presencia de la música, fue constante en la vida de Rusiñol y sus acólitos, integrándose como un elemento más en la concepción que del arte tenían los modernistas. Las cinco fiestas modernistas celebradas en el Cau Ferrat son buena prueba de ello. Si en la primera edición se celebró una exposición de Bellas Artes, la segunda fiesta se compuso de una velada musical (obras de Popper, Goelert, Morera y Cèsar Frank¹⁸) y teatral (estreno de *La Intrusa* de Maeterlink) y la tercera incorporó un certamen literario, tocando así las tres ramas artísticas de la tríada literatura, música, pintura. La unión entre estas tres disciplinas artísticas se va acentuando a partir 1894-95, coincidiendo con su inclinación hacia el simbolismo. Su amistad con Enric Morera (entablada en el marco de la segunda fiesta modernista), pudo ser uno de los desencadenantes de una toma de partido más evidente por la integración wagneriana de las artes, ya que Morera, educado musicalmente en el simbolista ambiente belga, era un encarnizado wagneriano con una voluntad reformadora del panorama cultural catalán. El papel de Enric Morera, como organizador de los eventos musicales del Cau Ferrat, posibilitó el que Rusiñol tuviera la oportunidad de conocer y escuchar a algunos de los más reputados músicos europeos del momento. Ambos artistas colaboraron activamente en la puesta en escena de *La Fada*, (ópera escrita por Massó i Torrent y

17 *El wagnerisme és la concepció artística més completa del present en l'esfera de totes les arts.* JANÉS I NADAL, Alfonsina: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Rafael Dalmau, 1983.

18 Las piezas que bajo la batuta de Morera se interpretaron fueron las siguientes: *Berceuse*, de Godard para violoncelo, *Gavota* y *Arlequin* de Popper, también para violonchelo, *Quinteto*, de Cèsar Franck y dos piezas del mismo Morera: Andante de la *Sonata en do menor* para violín y piano y *Elegía* y primer tiempo del *Cuarteto en si menor*.

con música de Morera), y posteriormente en la edición de un libro de canciones (*El Comte Arnau*), la publicación de algunas obras de Rusiñol (*Oracions* —con música de Morera e ilustraciones de Miquel Utrillo—, *Els caminants de la terra* y *L'alegria que passa*). La conexión entre literatura, música y pintura, sugerida a mediados de la década de los noventa en la obra rusiñoliana, se consolida de esta manera en las postrimerías del siglo XIX.

La naturaleza altamente poetizada e idealizada de sus obras en los últimos años del siglo, terminará dando paso a la pintura de jardines y a la prosa mística de *Oracions* (1898) obra que supone la culminación de su época simbolista y el final del paralelismo literatura—pintura en su vida¹⁹. En lo pictórico se centró entonces en la pintura de jardines, tema en el que el Rusiñol más anciano halló un cauce de expresión, de proyección de sus más íntimos sentimientos, mientras que en el terreno de las letras abandonó su prosa poética, decantándose por una *especie de novela costumbrista en la que critica los aspectos de la sociedad que su sensibilidad de artista rechaza*²⁰, y más tarde por el teatro, que le reportó grandes éxitos. En algunas de sus obras teatrales, se puede seguir atisbando la vinculación literatura—pintura, concretamente en las acotaciones a algunas de las piezas, como ocurre en *El pati blau* con la descripción del patio en el que transcurre la acción, y en *El jardí abandonat*, cuya descripción del paisaje podría ajustarse a cualquiera de las pinturas de jardines de Rusiñol de su última época:

*L'escena representa un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, (...) un jardí amb patina de vellesa [sic], modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, una glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre (...) a la detra, el palau, amb figures esgrafiades (...) desmai i xiprers al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes*²¹.

A pesar de esa bifurcación de la actividad literaria y pictórica acaecida en los treinta últimos años de su vida, es indudable que ambas doctrinas artísticas jugaron un importante papel en la obra de Santiago Rusiñol. Fueron dos elementos fundamentales de su vida, dos caminos de expresión artísticas que, durante casi dos décadas, discurrieron de forma paralela. Por ello, no es extraño que, a la hora de decorar su Cau Ferrat, recurriera a la personificación de estas dos artes, uniéndolas a la música, tercer elemento del drama total wagneriano. El conjunto de alegorías

19 En su artículo "Per una interpretació estructural de l'obra de Santiago Rusiñol" (*Santiago Rusiñol (1861-1931). Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort*. Barcelona, Departamento de cultura y medios de comunicación de la Generalitat de Cataluña, 1981), Heidi ROCH habla del paralelismo literatura—pintura en la obra de Rusiñol. Para la autora, esta conexión es especialmente importante en las escenas de patios sitgetanos (que se relacionarían con *El pati blau*) y en las pinturas de jardines, vistas como una ilustración del drama *El jardí abandonat*, estrenado en la Sala Parés el 7 de Junio de 1900.

20 ZANETTA, M. A.: *op. cit.*

21 *El Jardí abandonat. (Quadro poemàtic en un acte)*. De RUSIÑOL, S.: *op. cit.*



queda, según su situación en el Salón Gótico (bajo una triple arcada, y una galería de vidrieras al estilo gótico), en el lugar que tradicionalmente se dedicaba en las portadas de las catedrales góticas, a la iconografía religiosa. El arte es la nueva religión que sustituye al cristianismo, protestantismo... y Rusiñol el sacerdote. La disposición de las tres artes en el muro del salón gótico, permite realizar una comparación con la iconografía cristiana²². La equivalencia de la Trinidad cristinana con esta artística implicaría la asunción del principio por el cual, utilizando la terminología cristiana, literatura, música y pintura son tres partes independientes de un mismo todo, el arte, elevado a la categoría de ser supremo.

22 La impresión de catedral gótica se ve reforzada por las ventanas situadas debajo de los plafones, que recuerdan a las existen en los testeros de las iglesias medievales. Además, esos vanos proceden del castillo de Sitges y son, por lo tanto, coetáneos de las grandes catedrales góticas.



LA MIRADA FALANGISTA EN TRES EPISODIOS

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

1. D'Ors ante Picasso

Pablo Picasso, de Eugenio d'Ors¹ (Madrid, Aguilar, 1946) se divide en tres partes; la primera, "El artista que se llamó Picasso", se publicó originariamente en 1930; la segunda, "Carta a Pablo Picasso" aparecería en 1936 y la última, "Diálogo, ayer tarde", en 1946. En estos dieciseis años las posiciones de d'Ors pasarán, con respecto a Picasso, del apoyo sin límites (*modelo y ejemplo*) a la decepción total (*inutilización para la grandeza*).

Porque es un clásico, explica d'Ors, Picasso no es un pintor a la moda (léase aquí un artista de vanguardia), tampoco podía considerarle un artista español quien descarta *las absurdas teorías sociológicas a lo Taine y los tendenciosos nacionalismos políticos*² frente a una particular, nunca aséptica, visión del purovisualismo; todo lo más, Picasso sería *el único pintor italiano que existe hoy... Ya conocemos a Giorgio de Chirico, a Severini, a Juni. Y en la consideración de que este grupo disfruta, ¿no se encuentra justamente una nueva prueba del italianismo del andaluz?*³

Un clásico que se sitúa en el polo opuesto al impresionismo, un movimiento barroco y panteísta que, por serlo, concede mayor importancia al espacio que a las cosas en pintura; un "carnaval" al que seguiría, encarnada en Cézanne, una Cuaresma

1 ORS, Eugenio d': *Pablo Picasso*. Barcelona, El Acantilado, 2001.

2 *Ibidem*, pág. 39.

3 *Ibidem*, págs. 45-46.

que debería llevar directamente a una “Pascua de Resurrección artística”⁴ en la que Picasso podría tener un importante papel. Es más, hay una categoría de artistas “cuya lección es *un modelo y un ejemplo*”⁵, Rafael será el paradigma indudable, “pero Pablo Picasso, hijo de Málaga, criatura de Barcelona, pintor de París, gloria del mundo, señor de la hora, *quizá algún día le haga compañía*”⁶.

Picasso es, finalmente, *un hombre de oficio, que busca la eternidad según una tradición intelectual y siguiendo una corriente, universal sin duda, pero antonomásicamente italiana y francesa*⁷. En 1936, en su “Carta a Pablo Picasso”, d’Ors urge al pintor a que cumpla la profecía esbozada en 1930: *¡Pablo Picasso, haz una obra maestra! Ya es tiempo. No tardará demasiado para nosotros aquél, en que debemos considerar a la obra maestra que no se ha producido como un débito en la contabilidad de nuestra conciencia*⁸. Él se consideraba con derecho a hacer esta exigencia: *Apenas salidos de la adolescencia, ya nos respetábamos recíprocamente mucho*⁹.

En 1946, cuando d’Ors completó su “Diálogo, ayer tarde”, Picasso había realizado una obra maestra que el escritor, efectivamente, no contabilizó; se titulaba *Guernica*, se expuso en París en 1937 en circunstancias sobradamente conocidas, tuvo como contexto la peculiar visión del Surrealismo que el artista de Málaga venía gestando desde mucho antes¹⁰, como argumento la guerra civil y adoptó la forma de pintura de historia¹¹; además, como recordó oportunamente Natalia Bravo en un interesante trabajo¹², Picasso se adhirió en 1944 al Partido Comunista francés; dos escollos insalvables para Eugenio d’Ors, cuya posición, en 1946, es verdaderamente elocuente: *Por encima de una desertión de España; por encima de una desertión a cualquier ideal, lo grave en Picasso es el abandono de la propia ley, aquella que le hizo atravesar antes toda una guerra, la del 14, sin pronunciarse en una declaración cualquiera, ni tan sólo en vago fervor por la causa de Francia, a la que se lo debía todo. Esta sacra indiferencia, parecida a la de una profesión religiosa, ha fallado en él. El castigo ha sido, por un lado, la inutilización para la grandeza; por otro lado, la excesiva utilización para el partidismo*¹³.

4 ORS, E. d’: *Cézanne*. Barcelona, El Acantilado, 1999 (1921). Si bien se mira, la lectura que hace d’Ors del impresionismo no es muy diferente a la de estudiosos que, como Meyer Shapiro, atribuyen a este movimiento unas actitudes rupturistas, críticas que d’Ors, obviamente, desaprueba.

5 ORS, E. d’: *Pablo Picasso*, pág. 87; la cursiva es del autor.

6 *Ibidem*, la cursiva es del autor.

7 *Ibid.*, pág. 51.

8 *Ibid.*, pág. 102.

9 *Ibid.*, pág. 92.

10 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

11 Lo recordaba AGUILERA CERNI, Vicente: *Ortega y d’Ors en la cultura artística española*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

12 BRAVO, Natalia: “Eugenio d’Ors y la construcción-destrucción de un Picasso imaginario”, en *Eugenio d’Ors del arte a la letra* (Catálogo exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

13 ORS, E. d’: *Pablo Picasso*, pág. 115.



Picasso había traicionado el clasicismo que d'Ors esperaba de él¹⁴, pero el término tiene, en el pensador catalán, *en cuyo pensamiento* -ha escrito Dionisio Ridruejo- *entró a saco nuestro fascismo con el mayor provecho*¹⁵, connotaciones políticas claras: Cacho Viu llamó la atención sobre las significaciones autoritarias que la palabra asume en d'Ors, sobre la importancia que la noción clásica tiene en la obra de Charles Maurras, convencido, como d'Annunzio, de la existencia de una sólida unidad cultural alrededor del Mediterráneo¹⁶. El criterio "clasicismo mediterráneo", muy utilizado por lo demás, resulta particularmente sensible a la fascistización. No sólo en d'Ors; en 1936, Pedro Laín Entralgo llevaría a cabo una curiosa asociación: *Quien pretenda servir a la sabiduría cristiana no debe olvidar... que su nudo vital está junto al Mediterráneo*¹⁷. En este mismo texto, Laín encadena una vinculación que merece ser reproducida:

*Cuando el gesto imperial de Benito Mussolini arrumbó el chirimbo inútil del liberalismo político, cuando trazó con firme decisión la arquitectura corporativa, no pensaba en teologías, es cierto, pero por debajo de su voluntad consciente alentaba una teología que se acercaba con ansia a la nuestra y casi -en ocasiones- se hacía una con ella. ¡Qué gloria la de Falange cuando salve ese breve paso por virtud de su hispanidad!*¹⁸ Los términos mediterráneo, fascismo y cristianismo quedarán así perfectamente articulados.

Las opciones de d'Ors nunca son exclusivamente estéticas; elige, desde muy pronto, *la autoridad contra la anarquía*¹⁹. Lector precoz de Carlyle, protofascista antes de los años 20, muy sensible a los planteamientos políticos de *Action Française*, Eugenio d'Ors es artífice de un proyecto en el que el arte y la política juegan a partes iguales y que busca la estetización de la filosofía, la crítica, la vida y la política²⁰; unas ideas que entroncan directamente con la noción de estilo como actitud vital, tan caras al falangismo y, hay que recordarlo, a Ortega, en cuyo "imperio intelectual"²¹ encontró acomodo un proyecto que pasó, con naturalidad, del catalanismo político al españolismo. La extravagante ceremonia de ingreso en falange Española de Eugenio d'Ors, en 1938, sólo puede ser un corolario a estas ideas²².

14 Sobre la apertura del término clasicismo en la modernidad, en contraste con la visión restrictiva de Eugenio d'Ors, véase BOZAL, Valeriano: "Clasicismo: necesario e imposible", en *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (Catálogo exposición), Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2001.

15 RIDRUEJO, Dionisio: *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976, pág. 155.

16 CAHO VIU, Vicente: *Revisión de Eugenio d'Ors*. Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pág. 48 y ss.

17 LAÍN ENTRALGO, Pedro: "Sermón de la tarea nueva. Mensaje a los intelectuales católicos", *Jerarquía. Revista negra de la Falange*, invierno de 1936, pág. 37.

18 *Ibid.*, pág. 35.

19 Citado en AGUILERA CERNI, V.: *op. cit.*, pág. 114.

20 Ya se sabe que la estetización de la política es uno de los rasgos característicos del fascismo para Walter BENJAMIN: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

21 CACHO VIU, Vicente: "El imperio intelectual de Ortega", en *Desde Occidente. 70 años de Revista de Occidente*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 1993, págs. 41-57.

22 La anécdota en LAÍN ENTRALGO, P.: *Descargo de conciencia*. Barcelona, Barral, 1976 y en DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *El combatre por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors*. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

El clasicismo orsiano comporta una visión cíclica de la historia: no es una etapa evolutiva, sino una constante con la que la producción artística se identifica más o menos según las épocas, pero que está siempre vigente, señalando modelos; menos en el caso de los impresionistas, o de la pintura prehistórica²³, más en los de Cézanne o Picasso (hasta su posicionamiento político). El concepto de *Noucentisme*, acuñado por d'Ors en fechas muy tempranas, implica una lectura de lo moderno como retorno a lo tradicional; como en arte sólo se puede ser *aprendiz o farsante*²⁴, como *lo que no es tradición es plagio*, el término *moderno* queda vacío de contenido: *A Baudelaire lo que le estropeó, sobre todo, fue su prejuicio en favor de la 'belleza moderna': una belleza que, al no tener nada que ver con los cánones, había de quedar por eso mismo incurso en una situación de relatividad*²⁵. Tácitamente, el concepto de modernidad queda sustituido por el de eternidad, y el argumento fundamental en la obra de arte será el de orden, por eso d'Ors presta el mayor interés a los aspectos compositivos, que enlazan la pintura con unos determinados *eones* y la inscriben lo que él llama *hechos de cultura*.

La influencia de los escritos de Eugenio d'Ors en la literatura falangista se señaló hace tiempo²⁶. La identificación entre arquitectura y estado, la oposición maniquea entre un estilo mediterráneo (clásico, católico, jerárquico) y un estilo nórdico (protestante, romántico, liberal) son afirmaciones de autoritarismo como de identidades excluyentes, igual que lo es la opción nacionalsocialista por lo nórdico.

El sistema orsiano comporta una crítica radical a la revolución tecnológica (la constante reivindicación del oficio y la maestría en arte son buenas muestras de ello) y a la razón instrumental. La razón como facultad esencialmente estética es uno de los temas favoritos de d'Ors²⁷. Estas actitudes le llevarían a repudiar el individualismo y la democracia como elementos deshumanizadores.

2. Un médico, y otros escritores, ante la pintura

Si d'Ors esperaba una "Pascua de Resurrección", Laín Entralgo anhelaba, en 1938, la llegada de un *humanismo nuevo*, superador del renacentista, *con su derivación hacia la Reforma* y, por supuesto, *entrañadamente católico*²⁸. Del mismo modo que para el filósofo católico, decía Laín, no son ajenas las obras de Kierkegaard o Nietzsche, *Aunque diste mucho de pensar como Kierkegaard o Nietzsche*, el pintor nuevo tendrá a Manet, Cézanne o Picasso como antecedentes necesarios, *aunque diste mucho de*

23 ORS, E. d': *No hay tal prehistoria*. Santander, Escuela de Altamira, 1950.

24 ORS, E. d': *Cézanne*.

25 ORS, E. d': *Tres lecciones sobre la crítica de arte en el Museo del Prado*. Madrid, Tecnos, 1989 (1941), pág. 12.

26 MERMALL, Thomas: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*. Madrid, Taurus, 1978 (1976).

27 MERCADER, Laura: "El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors", en *Eugenio d'Ors del arte a la letra*.

28 LAÍN ENTRALGO, P.: "Un médico ante la pintura", *Vértice*, 7, 1938-39.



pintar como ellos. La guerra civil lo sería también contra el arte de vanguardia y debía comportar una verdadera vuelta al orden.

El impresionismo había redescubierto la luz y el color pero, a cambio, había eludido la forma y el tema en beneficio de la fugacidad y había, en definitiva, renegado de la herencia grecolatina; representaba, por todo ello, un *falso misticismo panteísta, sin el asidero firme y recio del dogma*²⁹ (nótese las coincidencias con Eugenio d'Ors). A ello seguiría una reivindicación de la forma, una “geometría antiimpresionista” que tendría como máximos representantes a Cézanne y Picasso, pero también a pintores como Carrá, Tozzi o Chirico; desnudez, esquematismo, formas fenomenológicamente puras, pero *todavía la pintura no lo es del hombre entero y sano*, falta un auténtico descubrimiento del tema, y cuando surge lo es, como en el caso de *Premonición de una guerra civil*, de Salvador Dalí (reproducida a título de ejemplo negativo junto al texto), en forma de extravagancia porque, en definitiva, *no basta que, como en Cézanne, se reúnan los hombres en torno a una mesa para jugar a las cartas o, como en Picasso, se deshagan en cromática geometría unos músicos callejeros. Los hombres se reúnen para algo más serio, y a tales fines debe servir el ansia por la cual el pintor hace perdurable en el lienzo su humana inquietud*³⁰. Es necesario un nuevo orden pictórico (y político, y social) que se alcanzará *cuando las figuras se reúnan en servicio a la más elevada vocación del hombre: la que lleva a Dios por la vía del Imperio*³¹.

No se trata tanto de fijar un estilo como de orientar significados; los artistas modernos, lo escribiría Luis Felipe Vivanco en 1940, aunque se alejen de los preceptos de la Iglesia, *crean unas formas capaces de albergar toda la trascendencia del misterio religioso*³². Parece que había mucho que depurar, pero también mucho que aprovechar en el arte de vanguardia; doce años después de la denuncia de la pintura de Dalí por Laín: *sin forma, sin color, sin corazón y sin inteligencia*³³, en el contexto del Séptimo salón de los Once, la Condesa de Campo Alange, ante otro cuadro del pintor catalán, *Retrato del embajador Cárdenas*, desmentirá la leyenda de Dalí, *que nos lo presenta como adepto al desorden moral ... Mucho le será perdonado a Dalí porque ha apurado mucho*³⁴, era otra premonición: Dalí llevaría a cabo una actuación estelar en el teatro María Guerrero de Madrid, en 1951, de la mano de un político joven llamado Manuel Fraga Iribarne. Fue el año en que pintó su *San Juan de la Cruz*.

Pero no debe descartarse que el artículo de Laín responda a otro que publicó Carlos Ribera en el número anterior de la misma revista³⁵, en el que, desde la historia formal, se intentaba ordenar el mundo de la pintura moderna y se reivindicaba la

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 VIVANCO, Luis Felipe: “El arte humano”, *Escorial. Revista de cultura y letras*, Cuaderno 1, Madrid, noviembre de 1940.

33 LAÍN ENTRALGO, P.: “Un médico...”, *op. cit.*

34 ORS, E. d': *Séptimo Salón de los Once*. Madrid, Biosca, 1949.

35 RIBERA, Carlos: “Arte moderno”, *Vértice*, n° 6, 1937.

vigencia del cubismo no sólo en pintura, sino en la fotografía y la publicidad (la propia revista *Vértice* lo confirma) frente a un surrealismo que se considera en franca decadencia. Carlos Ribera cuenta una historia que va a estar mucho tiempo vigente: después de Goya vendrá la decadencia, pero no el fin de todas las esperanzas: *Fortuny, Domingo, Sorolla, Zuloaga, Anglada, Picasso, Juan Gris, Juan Miró, Dalí, están cada uno a la cabeza de la escuela a que pertenecen de modo que los españoles siguen dictando al mundo la manera de pintar, pero en idioma extraño*³⁶, sólo había que buscar un idioma propio y entonces *de nuevo los artistas del mundo mirarán hacia aquí para ver cómo se pinta*³⁷. El propio Carlos Ribera descubriría pronto, como otros artistas, su propio idioma: tras la guerra civil olvidó los “territiempos geométricos”, que es como Giménez Caballero denominó sus cuadros cubistas, así como la visita que había hecho a Picasso en 1932 y simultaneó la pintura más académica con la gestión municipal como concejal del Ayuntamiento de San Sebastián³⁸.

Pero parece que lo importante no es contar la historia del arte, al menos no lo es tanto como dirigir a los artistas y facilitarles recetas para integrarse en el nuevo orden, así Luis Felipe Vivanco exigía un cambio de actitud radical a los pintores: *¡Que tu visión tenga un contenido real en este mundo, y sea decididamente cristiana en la exaltación de las criaturas!*³⁹, para ello, nada mejor que volver a *Rafael y Ticiano, Velázquez y El Greco*⁴⁰. Y el pintor cretense podía aparecer como una guía adecuada si uno sabía leerlo: *O teología o misterio, o Dios o Freud. El Greco supo de esto, por ello, canonizándole en el altar de las glorias españolas, anhelamos ante sus imágenes, en las que, como nunca en la historia del arte, lo sobrenatural cobra evidencia, esa nueva generación de santos para la que la tierra española debe estar de nuevo ya madura*⁴¹.

Parece, por tanto, que la fascinación por la ruina humeante que mostraba en 1937 Agustín de Foxá, en un texto de ecos vagamente futuristas, no tuvo mayor trascendencia. El autor de *Madrid, de corte a cheka* oponía a la España “pintoresca” de regusto turístico la “empobrecida, pero gloriosa” de 1937: *Nuevo trabajo a los futuros cicerones; ya no habrá que detenerse ante el lívido Conde de Orgaz cadavérico de aceites eléctricos*⁴². Muy lejos del “prosaísmo sentimental” que le atribuyera Federico de Onís⁴³, Foxá presenta la guerra como escenario de renovación: *El peligro de una ciudad histórica, de una patria con abolengo no está en las ruinas, sino en los museos*⁴⁴, y su texto recuerda algunas actitudes artísticas como la que se desprende del Manifiesto a los futuristas españoles que firmó Ramón Gómez de la

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Madrid, Alianza, 1995.

39 VIVANCO, L.F., “Humillación de la pintura”, *Vértice*, nº 12, 1938

40 *Ibidem*.

41 LAFUENTE FERRARI, Enrique: “El Greco o la evidencia de lo sobrenatural”, *Vértice*, nº 28, enero de 1940.

42 FOXÁ, Agustín de: “Arquitectura hermosa de las ruinas”, *Vértice*, nº 1, 1937.

43 Citado en TRAPIELLO, Andrés: *Clásicos de traje gris*. Madrid, Valdemar, 1996.

44 FOXÁ, A. de: “Arquitectura hermosa...”

Serna en 1910⁴⁵, o las reflexiones de Salvador Dalí a propósito de la guerra civil: *Y de pronto, en medio del cadavérico cuerpo de España, medio devorado por los bichos y gusanos de ideologías exóticas y materialistas, se vio la enorme erección ibérica, como una inmensa catedral, llena de la blanca dinamita del odio ¡Enterrar y desenterrar! ¡Desenterrar y enterrar! ¡Enterrar para desenterrar!*⁴⁶ Pero se trata de volver al orden, y no sólo en el campo de las artes: *Esta magna reconstrucción de España que prevemos tiene que realizarse en un estilo arquitectónico nuevo. A la vez español y moderno*⁴⁷.

Un orden que, para Aranguren, podía ser clásico o barroco mientras no se olvidase que *el arte es esencial para el estado*⁴⁸. Frente a una elección, secundaria, del estilo, el discípulo y glosador de Eugenio d'Ors entendía que el arte de la España nacional no debía tener *más limitación que la que impida su caída en el relativismo, sinónimo de anticristianismo y anarquía*⁴⁹. Al fin y al cabo, Ernesto Giménez Caballero (que firmaría en la revista *Vértice* un desbordante ejercicio iconográfico sobre la imagen del Caudillo en el que, por desgracia no podemos detenernos), se detuvo ante la Casa de las Conchas de Salamanca, la relacionó directamente con *ese momento isabelino que tanto se asemeja a estas horas históricas*⁵⁰ y leyó en esta arquitectura *un estilo donde afluyen la fuerza germánica, la elegancia italiana y a fantasía morisca, todo ello fundido por un ideal nacional*⁵¹.

La lectura de las artes desde un prisma nacional y cristiano (no está muy claro cual es el orden) será fundamental a la hora de articular una política artística que, en España, se hará al margen de nociones como la de “arte degenerado” aunque este término estará presente, pero no será determinante. Las reticencias de Aranguren frente a un estilo clásico vienen, básicamente, del *peligro que constituye el dejarse llevar de cualquier forma de racionalismo, con su prurito de conformar la vida según leyes de la razón, en vez de respetar los fueros de cada una al lado de la otra*⁵², lo cual no tenía por qué impedir la opción de un clasicismo orsiano tal como ha quedado definido. No se trataba de elegir, el fascismo se abocaba, en España, a ser cristiano por motivos de tradición. Con estos datos se podría poner en pie el “estilo de la nueva España”

45 TRISTÁN (Ramón Gómez de la Serna): “Proclama futurista a los españoles”, *Prometeo*, nº 20, 1910; reproducido en BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1982.

46 DALÍ, Salvador: *Vida secreta*, citado en RAMÍREZ, Juan Antonio: *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid, Visor, 2002.

47 ORS, Víctor d': “Hacia la reconstrucción de las ciudades de España”, *Vértice*, nº 3, 1937.

48 LÓPEZ DE ARANGUREN, José Luis: “El arte de la España nueva”, *Vértice*, nº 5, 1937. Una alusión a Giménez Caballero: *Arte y estado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1935. También una firmación totalitaria en el sentido mostrado por KLEMPERER, Victor: *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona, Minúscula, 2001 (1975).

49 LÓPEZ DE ARANGUREN, J.L.: “El arte de la España nueva”.

50 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Actualidad nacional de la Casa de las Conchas”, *Vértice*, núms. 7-8, 1937-38.

51 *Ibidem*.

52 LÓPEZ DE ARANGUREN, J.L.: “El arte de la España nueva”.

y, como decía Aranguren, *cabrá formular también una teoría política genuinamente española: la unificación que nuestro caudillo y jefe nacional el General Franco ha realizado en el orden práctico, está aun por realizar en el orden doctrinal*⁵³.

3. Una pintura cara al sol

En 1942 publicaba la revista *Escorial* unas páginas firmadas por Rafael Sánchez Mazas⁵⁴ del que destacaremos por no abusar -el texto no tiene desperdicio- tres citas textuales:

Ni la más rigurosa servidumbre a figuras antiguas y estrictas de composición pone trabas a la novedad esencial, antes bien, la fija, aclara y ennoblece.

No será en vano recordar que en el origen mismo la Falange se diferencia de todos los demás movimientos de Europa, que pueden parecer afines, por haber establecido el primado de la contemplación y luego la voluntad religiosa y poética -raíz de nuestro imperio- sobre todas las cosas mortales.

No olvideis que nuestra pintura mediterránea es nuestra pintura cara al sol, cara al mar azul por donde nos vinieron las 'ideas solares' de Jonia y de la Magna Grecia, las ideas exactas e imperiales, que todavía hoy siguen sosteniendo a la pequeña Europa en el dominio universal de las gentes, por obra de la técnica, el arte, la razón y la política.

La primera no es más que una variante de aquella máxima, *lo que no es tradición es plagio*, que haría famosa Octavio de Romeu, heterónimo de Eugenio d'Ors, y que se repetirá frecuentemente en los años del franquismo, la expresión “estricta figura” denota, además, una evocación clásica, pero también de orden en el sentido más coercitivo del término. La segunda recuerda sin reservas el primado de lo religioso sobre cualquier otro aspecto de la política y de la vida. La tercera invoca un clasicismo autoritario que podría identificarse, de nuevo, con el que postulaba Eugenio d'Ors. El autor de *Rosa Krüger* expresaba, además, su radical desacuerdo con la representación pictórica de *anécdotas oscuras, locales, a veces torpes y canallas*, quizá en referencia a las que fueron tan frecuentes en el “degenerado” expresionismo alemán, muy mal visto por algunos críticos españoles⁵⁵.

Sánchez Mazas, en fin, solicita a los artistas que se alejen de las pinturas de *cachivaches caseros en un desorden subversivo, que luego llaman naturalezas muertas*,

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: “Textos sobre una política de arte”, *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, Cuaderno 24, 1942.

⁵⁵ LAFUENTE FERRARI, E.: “Sobre el proceso y los supuestos de la pintura contemporánea”, en *El arte de hoy*. Torrelavega, Cantalapiedra, 1955. El texto contiene la que probablemente sea la condena más explícita al expresionismo alemán en la España de la época, un *arte malsano, enfermizo, alimentado de Freud, de instintos disolventes y de nihilismo*, pág. 16.



lo que, bien mirado, puede salvar aquellas naturalezas muertas que aparecen como *representaciones de cuerpos sólidos en su modestia clara, en su áspera dignidad*⁵⁶. Todo texto es, ya se sabe, polisémico; en éste, por encima de las orientaciones estilísticas, lo que preocupa al autor es que los artistas manifiesten un talante, sean partícipes de unas ideas que podrían dar resultados muy diversos. Se dice a los artistas, y de un modo más bien ambiguo, sólo lo que no deben hacer. No hubo un arte falangista que quizá Sánchez Mazas y otros querían⁵⁷, pero sí una mirada falangista al arte que se concretó en unos principios muy vagos que, al fin, pudieron acomodarse a manifestaciones artísticas muy diferentes y variadas, como las actitudes del propio grupo: unos falangistas criticaron con gran acritud la práctica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y otros formaron parte de sus jurados.

56 ORS, E. d': "Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, año I, núm. V, 1923.

57 LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: "¿Hubo un arte falangista?", en AA. VV.: *Arte para después de una guerra* (Catálogo exposición), Comunidad de Madrid, 1993. Véase, del mismo autor, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995.



ARTES PLÁSTICAS, FILOSOFÍA Y LITERATURA CRÍTICA: DE LA ABSTRACCIÓN EXISTENCIALISTA A LA LOCURA

M^a BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
UNED

1. Abstracción y locura

La polémica iniciada durante la celebración de la I Bienal Hispanamericana de Arte tocó ya la posibilidad de que existiese una relación entre la abstracción y la locura o al menos cierto tipo de demencias causantes de razonamientos desequilibrados. Hasta entonces se pensaba -especialmente en los sectores más conservadores- que el arte llevado a su máxima maestría debería llegar a confundirse con la realidad. Al romper con este modelo, la referencia a los artistas empieza a ir pareja con características como la insensatez, la excentricidad y aun la locura en su manera de proceder, en las características de sus obras, en la conducta de su vida.

Para un sector es locura la actitud del artista imitativo que pretende hacer real lo que nunca puede llegar a serlo sobre un lienzo. Pero son calificados igualmente los abstractos por su esfuerzo en prescindir de las apariencias sensoriales de las cosas para sustituirlas por signos. Eugenio D'Ors lo resumiría diciendo que *la sinrazón habita por igual en los dos cabos: en el arte de la imitación, para sustituir el cual basta con poseer, y en el arte de la abstracción, para sustituir el cual basta con nombrar*¹. Podría señalarse una tercera interpretación que habla de la expresión artística como un medio de liberación de la angustia dominante en la sociedad contemporánea: *Si sufres, haz un poema*, había dicho Goethe. La idea principal en este caso sería que *por muy incoherentes que sean las producciones que se nos presenten bajo el nombre de*

1 D'ORS, E.: "Pintura y locura", *Arriba*, 18-XI-1951, pág. 17.



*arte moderno, es con mucha seriedad como debemos afrontarlas, porque están, si no justificadas, al menos motivadas por el estado trágico del mundo en que se producen (...). En la horrible anarquía del mundo moderno, de la que el estado calamitoso de las artes no es sino el signo patente, el artista no tiene más que un recurso y un socorro: el de volver del arte excéntrico al arte central para aplicarse a expresar lo mejor posible, por los medios de un oficio cada vez mejor poseído*². López Ibor, psiquiatra y opinión considerada autorizada en el tema, entonces, daría también una explicación de la situación: *No todo lo absurdo es demencia, ni tampoco todo lo excéntrico. El hombre es en sí mismo paradoja, absurdo, excentricidad*³.

Respecto a la relación locura-abstracción las alusiones en la prensa española fueron frecuentes e incluso se establecieron vínculos entre estos términos analizando la historia de las últimas tendencias. Se considera que desde principios de siglo clasicismo y academicismo empiezan a ser arrinconados por el surgimiento impetuoso de escuelas y estilos nuevos “a cual más desconcertante”. Por esa época en el museo de Tervueren de Bélgica se reunió una colección única de máscaras e ídolos del África Central, obras que se considera serían capaces de irradiar sensaciones diferentes y hasta entonces alejadas para cualquier occidental *arreligioso y cartesiano, y actualmente existencialista, surrealista y atómico*. Se trataba de un arte negro *ejecutado para emocionar a la multitud que sentía el espanto, la exaltación o el recogimiento que provocaban estas imágenes en una intensa comunión emotiva*. Consecuencia de estas y otras influencias el arte moderno desembocaría en una anarquía individualista.

A través del análisis de la evolución de la pintura a partir del impresionismo, en cada una de sus etapas y movimientos, críticos y autoridades acompañados por las voces autorizadas de psicopatólogos y psiquiatras, establecen comparaciones con las producciones artísticas de los enfermos mentales. Autores como Kretschmer, Jaspers, Prinzhorn se toman como punto de partida para afirmar que

*se aprecia en la pintura, desde el impresionismo, una regresión a las formas arcaicas del pensamiento humano; es un retroceso a la estética del niño y del hombre prehistórico, que para expresar su estado afectivo, sus emociones, sus sentimientos, dejan libre su imaginación, expresando por medio de la pintura o del dibujo sus violentas conmociones catatímicas de estos seres dominados por el pensamiento mágico. Y se llega al surrealismo, donde las tensiones subconscientes de complejos reprimidos, de esa psicología profunda, abisal, emerge*⁴.

El pensamiento sobre las relaciones entre este tipo de arte y la locura lleva, en los primeros años cincuenta al establecimiento de un claro paralelismo entre ambos

2 BONNARD, A.: “El arte fuera del arte”, *Madrid*, 12-I-1952, pág. 3.

3 *Informaciones*, 15-XI-1951, pág. 8.

4 ECHALECU Y CANINO: “Escuelas artísticas y pintura psicopatológica”, *Ya*, 9-XII-1951, pág. 7.



términos. Las principales conclusiones al respecto pueden extraerse de la conferencia pronunciada por el doctor Henri Ey en el CSIC en mayo de 1951:

La locura no produce obras de arte, no es creadora. Da libertad a la materia estética, al módulo lírico.

La locura puede coexistir con ciertas formas de actividad estética imprimiéndoles caracteres estructurales.

El loco no llega a ser artista por su locura. El artista puede llegar a ser loco sin cesar de ser, si no el mismo artista, al menos un artista.

La creación artística, por libre y extravagante que sea, es una obra de arte que posee una forma y un estilo.

La locura no es una condición necesaria ni suficiente, ni del genio, ni de la obra de arte, ni, por consiguiente, de esa forma estética que es el surrealismo.

El objeto de la psiquiatría no engloba la estética surrealista.

En España el médico-escritor Conde Gargallo realizó un trabajo titulado *Desde el impresionismo de Cézanne al arte psicopatológico* en un recorrido cronológico desde 1840 a 1950. Un análisis del impresionismo completado con glosas, ideas y conceptos de Ortega y Gasset. Desde su punto de vista podía observarse en toda la pintura moderna, proyectada en los diferentes ismos, un marcado grado de autodidactismo propio también del arte psicopatológico, siendo ambos *depuración de sí mismo y por sí mismo, como clave individualista frente al academicismo y las normas clásicas* lo que origina en aquel grupo de pintores franceses una profunda innovación de ideas y técnicas pictóricas.

En la segunda parte del trabajo se estudian las manifestaciones artísticas de los enfermos mentales, desde las primeras teorías de Tardieu y Max Simon hasta los últimos ensayos sobre pintura psicopatológica. Finalmente analiza desde este punto de vista, los nombres de los pintores más famosos, desde el Greco -estudiado por Verd, Marañón, Cossío, y Soehner- hasta Van Gogh, para unos enfermo esquizofrénico, para otros epiléptico atípico, alcohólico... Aporta análisis y observaciones que pretenden hacer comprender una psicología y un estado emocional y patológico, aunque una y otra cosa, en sus conclusiones, no estén forzosamente unidas a la genialidad.

Es importante en este tema establecer la diferencia entre genio y locura, relación también muy manejada a raíz de toda esta polémica. Uno de los libros donde se tocaba este aspecto fue en *El Greco y Toledo* del doctor Marañón. Para el hombre medio es normal el sujeto que se ajusta a unas pautas determinadas, creadas por un convenio tácito refrendado por leyes y reglamentos basados en la elemental consideración de que son así para la mayoría de los ciudadanos. Pero, los límites de la normalidad no terminan donde terminan ellos, sino mucho más allá,

por de pronto, sin un poco de lo que oficialmente se llama locura, la Humanidad se estancaría en unas pocas generaciones... Para Marañón, locura significa



*en estos casos “un grado extremo de la pasión normal”, en la que están los santos y los grandes creadores, y es inevitable que, desde la acera de los normales, se les juzgue como extravagantes, inquietos e insensatos*⁵.

En una línea similar se expresaba años más tarde López Ibor cuando, al ser preguntado sobre la relación entre genio y locura respondía:

*El concepto de genio es más bien social que psicológico. Es el que aporta algo nuevo a la humanidad. Dudo de que todos los genios sean realmente personas geniales, aunque parezca paradójico formularlo así. Las personalidades geniales sí tienen una llama misteriosa que a veces las hace parecer como locas. En algún caso ha habido una coincidencia, pero la relación entre ambos grupos de personalidades no es íntima ni forzosa*⁶.

En cualquier caso, existía un deliberado deseo -especialmente entre sectores más reacios a la admisión de lo abstracto- de vincular la expresión no figurativa a la enajenación mental. Como confirmación de estas teorías, latentes en los comentarios referentes a las obras de arte abstracto, se aportaba también información sobre cualquier acto o celebración que pudiera servir como confirmación de estas hipótesis. Un ejemplo significativo lo constituye la exposición de arte psicopatológico celebrada en el Hospital Siquiátrico de Santa Ana de París en septiembre de 1950. Su público estaba formado por pintores, escultores, críticos e intelectuales, además de numerosos siquiátricos que asistían al Congreso Mundial de Psiquiatría que se celebraba en esos momentos en la ciudad. Se presentaban obras realizadas por enfermos mentales –“pinturas de locos”– neuróticos y esquizofrénicos.

Los rasgos que se consideraban significativos en esta consideración de la pintura eran, por una parte, el dominio del color gris *deprimiente y angustioso*; se podría titular esta colección “sonata tétrica en gris sostenido”, ejecución propia de un enfermo esquizofrénico en busca de un resonancia afectiva angustiosa y depresiva⁷. El proceso de ejecución que se observaba en las obras se interpretaba también como sintomático: *El autor -también esquizofrénico- en los primeros momentos de su brote, pinta unos desnudos de mujer vigorosos, con un magnífico colorido y una línea segura y firme; conforme avanza su proceso, estos desnudos, como una estereotipia interminable, se van esquematizando y simplificando el color hasta convertirse la figura en violentas manchas rojas y amarillas*⁸, definición que perfectamente podría corresponder al desarrollo de una obra realizada por cualquier artista no considerado oficialmente desequilibrado, en su evolución hacia la abstracción.

5 OBREGÓN, Antonio de: “Genio y locura”, *Madrid*, 1-II-1957, pág. 3.

6 *Madrid*, 21-V-1962, pág. 2.

7 ECHALECU Y CANINO: “Pinturas de locos”, *Ya*, 3-I-1951.

8 *Ibidem*.



2. La locura en la pintura internacional

En cualquier caso, estos y otros muchos comentarios sobre el tema, de los que la prensa se hizo eco a lo largo de toda la década, se habían manifestado casi durante todo el siglo en estudios y análisis realizados en Europa y América a hilo de las características que iba presentando el arte en sus nuevas manifestaciones. La interpretación psicopatológica del arte moderno había sido motivo de interés y se habían publicado estudios en Alemania, Austria y Estados Unidos. Numerosos sicopatólogos -Drobec, Stroza, austríacos, Prinzhorn, alemán- admitían entonces que el origen radical de la actividad creadora residía en el subconsciente: *¿Hasta que punto es el surrealismo ilustración espontánea de fenómenos psicológicos profundos individuales o afán consciente de originalidad?*, dirían los austríacos Drobec y Strotzka.

El problema de la interpretación del fenómeno del arte moderno no resultaba tan sencillo. El recurso al inconsciente no podía ser la única explicación para todo ello. Se contaba con otros factores evidentes tales como la reacción al academicismo aunque, a la vez, las declaraciones de algunos artistas modernos confirmaban la participación del inconsciente en sus creaciones. Motherwell afirmaba: *Mis obras nacen de la disensión existente entre la consciencia y el inconsciente*. Paul Klee se expresaba en los siguientes términos: *El corazón debe trabajar sin ser molestado por la consciencia*. Salvador Dalí decía: *Mi ambición es la materialización de las imágenes del irracionalismo concreto con la máxima exactitud para demostrar que este mundo es tan evidente como el mundo de la realidad*⁹. Gruhle en 1948, en su obra *Verstehende psychologie*, afirmaba que el valor de una obra de arte radicaba únicamente en ella misma careciendo de importancia para su valoración la estructura de la personalidad del artista. El proceso cerebral patológico podría influir tan solo como estimulante de la producción artística:

*Establecer una relación de identidad psicológica entre el esquizofrénico y la obra surrealista a causa de que sus producciones ofrecen una semejanza superficial, es un gran dislate. Se ha intentado y no se ha logrado descubrir rasgos específicos en las obras de algunos esquizofrénicos. Si no existe especificidad alguna esquizofrénica en tales obras, ¿Cómo pretender calificar de esquizofrénicas a las producciones surrealistas?*¹⁰.

Salvado el surrealismo de su pretendida irracionalidad, al menos en opinión de algunos, las manifestaciones de este movimiento, especialmente su automatismo opuesto al razonamiento lógico y controlado, extendía sus raíces hasta después de la Segunda Guerra Mundial. A la vez que una abstracción de tipo geométrico,

9 SYDNEY, N.: *Abstract and surrealist art in America*. Estados Unidos, 1944.

10 SACRISTÁN, José M.: "¿El surrealismo es síntoma de anormalidad?", *ABC*, 23-XI-1951, pág. 39.

se desarrolló una línea diferente que quedó englobada en una gran variedad de nombres tales como abstracción lírica, tachismo, arte informal, pintura matérica..., una abstracción expresiva que se generalizó a lo largo de la década de los cincuenta. Se trataba de una visión estética que compartía puntos con toda una plétora de manifestaciones nacidas a raíz de la guerra y el conglomerado de sentimientos y actitudes que se habían generado.

Desde el punto de vista filosófico, el existencialismo de Sartre y Camús convertía al individuo en la fuente de todo valor moral, obligado a hacer elecciones de vida sin acudir a criterios externos u objetivos. La convicción interior sería la fuerza rectora y tanto la sensibilidad como la creatividad adquirieron un papel relevante. Partiendo de este punto se potenció la importancia de la expresión directa y espontánea como reflejo de la condición particular del individuo.

El pintor alemán Wols (1913-1951) -Otto Wolfgang Schulze- fue interpretado desde el punto de vista existencialista. A la vez, los rasgos de algunas de sus obras como *Barco borracho* (1945) o *El ala de mariposa* (1947), de pinceladas inquietas o marcas febriles y agresivas, ponen de manifiesto su propio temperamento nervioso y variable. Pinturas de ejecución enérgica y trazo violento que sugieren un mundo interior intenso y oscuro. El también alemán Hans Hartung (1904-1989), tras su participación en la guerra, reanudó su actividad pictórica en 1945. Su obra presentaba líneas cargadas de intensidad y energía fruto de distintos estados de ánimo. Artistas como Frautier (1898-1964) y Dubuffet (1901-1985), afectados por sus experiencias bélicas, trabajaron en una forma de abstracción inspirada en la materia. Los *otages* o jeroglíficos de dolor del primero, o las *texturologies*, pinturas de tierra, de Dubuffet. El apoyo de Dubuffet al art brut –arte realizado por personas que no pertenecían al mundo del arte establecido– fue una importante contribución para eliminar las distinciones entre conceptos como abstracción y representación; las ideas de belleza y fealdad o la diferenciación establecida entre el arte de los cuerdos y el de los dementes.

Las tendencias dominantes en la pintura, en este sentido improvisador, automático e irreflexivo, eran rasgos por los que ésta se vinculaba a la locura desde los sectores más críticos aunque en muchos casos eran más bien expresión de todo lo contrario: una irracionalidad absolutamente consciente que pretendía romper con un sistema de razonamiento unívoco generador de un modelo de vida y sociedad que todos ellos rechazaban al considerarlo claramente fracasado tras las dos grandes experiencias bélicas vividas. Hartung recelaba de la expresión directa, sin reflexión, e insistió en afirmar que *un grito no es arte*. Soulages (n. 1914) estaba interesado por la expresión libre y en un artículo publicado en 1959, “Más allá de lo informal” declaró que *el acto de pintar nace de una necesidad interior*, afirmación que recuerda claramente a Kandinsky.

Michaux (1899-1984), poeta, sólo se tomó la pintura en serio a finales de los años treinta en que realizó abstracciones de modo automático a las que denominó *phantomisme*. La muerte de su mujer en 1948 le afectó enormemente. En los años cincuenta cambió su estilo y realizó los *mouvements* (1955), combinación de



poesía y signos abstractos. La mayor conexión de su obra con la irracionalidad y el paroxismo se desarrolla a partir de 1955 cuando, con el objeto de liberar la psique y registrar las vibraciones de la mente con mayor rapidez, experimentó con la droga mescalina, bajo cuyos efectos ejecutaba su obra. El resultado: una escritura misteriosa e indescifrable.

Al analizar este aspecto, podríamos señalar al menos dos líneas de irracionalidad diferentes:

1. Existe una irracionalidad racional que ya apuntábamos, consciente, voluntaria, que busca únicamente destruir los valores establecidos, las estructuras y organización nacidas a lo largo de la historia del pensamiento, la cultura y la vida del hombre occidental: ¿Por qué habría de ser ese el punto de vista definitivo si era posible afrontar la realidad desde numerosas perspectivas muy diferentes? Los resultados sociales hubieran sido totalmente distintos. En esta línea entraría la intencionalidad así definida de las obras surrealistas. Son ejemplos clarificadores en este sentido obras de Dalí como *Mae West* o *España* donde, en una sola escena se puede percibir la doble lectura de dos imágenes entrelazadas en una misma obra, según se centre la atención en “leer” una u otra de las interpretaciones propuestas. También cabría señalar como ejemplo el automatismo rítmico, cargado de espontaneidad de Miró. El artista se abandona al impulso de dibujar de manera gráfica e incontrolada. Algo similar a los garabatos que realizamos inconscientemente al hablar por teléfono. Se rompe con la ejecución racional, lógica -según la lógica tradicionalmente admitida- para ser sustituida por los procedimientos automáticos de la mente. Claramente, no se trata de obras realizadas bajo el efecto de una patología sino más bien al contrario. Podría hablarse de una superación intelectual que es capaz de elevarse sobre las pautas de conocimiento e interpretación adquiridas por un proceso educativo y consolidadas en la evolución cultural secular de Occidente. De ahí también, la mirada hacia Oriente de muchos de estos artistas en busca de puntos de vista y modos de razonamiento distintos.
2. La segunda línea de irracionalidad dentro de esta interpretación, sí permite hablar de cierta conexión con estados que, si no son originariamente patologías de la mente o del sistema nervioso, alcanzan tal consideración cuando, en el deseo de buscar expresiones y ejecuciones novedosas, el artista crea voluntariamente situaciones de enajenación mental. Tal es el caso que venimos analizando en el que, artistas como Michaux llegaron a experimentar con drogas. Las obras realizadas bajo el influjo de la droga, inspiradas por sus efectos en el organismo, el interés por alcanzar por estos medios otros niveles de la mente, coincide con las investigaciones del novelista británico Aldous Huxley que recogió los resultados de sus estudios y experimentos en su obra *Las puertas de la percepción* publicada en 1954 y *Cielo e infierno* de 1956.



3. Abstracción y locura en España

En la pintura española de los primeros años cincuenta, cuando se entreabrían, no sin cierta cautela, las puertas oficiales al arte abstracto, todo esto se percibía y se manejaba enfatizando más una u otra posibilidad -arte aceptable o arte de locos- según la actitud preconcebida. 1954 había sido de algún modo un año significativo. Se había renovado levemente aunque, Castro Arines no deja de calificar de *inocentes y moderados* los atrevimientos de la Nacional:

*Una Nacional nunca podrá ser un Salón de Independientes, más si se posibilita la admisión en las exposiciones oficiales del arte de nuestro tiempo, más vivo, más real que otra cualquier manifestación acostumbrada, el paso dado pudiera ser de consecuencias insospechadas*¹¹.

Las polémicas se desataron por este motivo: *Incorporación de bandos contrarios (que) es, generalmente, ocasión propicia para el ataque de los extremistas de los dos bandos*, decía Lafuente Ferrari a la vez que partía una lanza por esas obras de *estética extraña, irrealista, poco respetuosa con la reproducción fiel de las formas vivas* pero que puede estar repleta de *ciertas virtudes estéticas esenciales que un arte más conservador y respetuoso puede desdeñar*¹².

En el certamen de 1954 se concedió la Medalla de Honor a Vázquez Díaz y las Primeras Medallas a figuras como Cossío y Porcar o Pedro Bueno, ejemplos a caballo entre la figuración total y una modernidad oficialmente admitida. Pero también, junto a ellos, conceptos plásticos algo más renovadores como los de Redondela o Caneja¹³. Ante esta aparente contrariedad surge también la crítica llegando a desatarse cierta polémica.

El doctor Antonio Franco Jaramillo publicó dos cartas en el Suplemento de los Sábados del diario *Informaciones*. Su “Carta abierta a los miembros del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes” que, aunque no tuvieron respuesta directa por parte de alguno de ellos, sí fueron objeto de apoyo a través de otras cartas enviadas por público en general. Lafuente Ferrari publicó en el diario *Ya* dos artículos en los que daba respuesta a las cuestiones planteadas por Franco Jaramillo si bien en ningún momento hacía referencia directa a su carta. En el primero de ellos Lafuente justifica la actuación del jurado que había sido capaz de descubrir talento en esas nuevas formas de expresión. En su segundo artículo titulado “Sobre algunos pintores premiados” explicaba cómo, consecuencia de la nueva línea que se pretendía seguir en las Nacionales *Artistas españoles muy distinguidos que hasta ahora no concurrieron nunca a las Nacionales, han roto ese hielo, han confiado en una palabra...*

¹¹ *Informaciones*, 12-VI-1954, pág. 2.

¹² *Ya*, 29-VI-1954, pág. 5.

¹³ *Pueblo*, 8-VI-1954, pág. 10.



La respuesta no se hacía esperar:

*Esto, señor Lafuente Ferrari, es nuevo. No he leído en el reglamento actual, ni en ningún otro, que los pintores acudieran a las exposiciones "confiados en un palabra"... No me convencen sus explicaciones sobre el mérito de Las dos mesas de Cossío, que a nadie han gustado. Ni sobre el cuadro de Gregorio Prieto, ni del de Lara y otros. Hasta hace poco había ciertas normas estéticas que no me asusta que sean sustituidas por una mayor libertad para el artista; pero, ¿Quiere el señor Lafuente Ferrari explicarnos los valores estéticos del Milagro en el Altar Mayor o El pueblo de Díaz Caneja?*¹⁴

Lo cierto es que a raíz de una apertura tan leve como la planteada en esa modificación de las Nacionales surgió de nuevo la cuestión de la posible locura de los abstractos. En esta polémica se dieron titulares que así lo reflejaban:

Otra carta abierta al jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes. ¿Ven los pintores modernos el mundo como lo pintan? Los compadezco; tienen un defecto de refracción. ¿Lo ven como nosotros y lo pintan como quisieran verlo? Su espíritu los hace tributarios de las clínicas psiquiátricas.

Ese mismo año, a raíz de la celebración en primavera de una exposición antológica de arte abstracto en el Museo de Arte Contemporáneo, la cuestión de la locura se desarrollaba esta vez en torno al pintor Miró,

*un pintor de élite, de minorías,... que en esa catedral del intelecto que es el café Gijón es más conocido que Juanito, el camarero. Su dibujo titulado Perro ladrando a la luna, despierta el gallo, que picotea el cráneo del granjero catalán que está sobre la mesa, junto al porrón, sólo podría pintarlo un niño de seis años a condición de que hubiera padecido la meningitis (...), aquello era un arte de locos (...) para tontos o para su nueva versión en inglés,"snob"*¹⁵.

En noviembre de 1954 se celebraba en Madrid el Congreso de Neuropsiquiatría, motivo por el que, como había ocurrido en París en 1951 a raíz de la celebración del Congreso Mundial de Psiquiatría, se celebraba en paralelo una exposición de obras de enfermos mentales -"Primera exposición nacional de artistas dementes"- instalada bajo la dirección del doctor Morales Díaz, secretario de la Sociedad de Amigos del Arte. Sobre la exposición se celebró un coloquio de prensa entre siquiatras, críticos, pintores y periodistas cuyo tema central fue el arte y la locura. López Ibor interrogado sobre la

14 *Informaciones*, 14-VII-1954, S.S.

15 *Informaciones*, 24-VII-1954, S.S.

pintura y escultura modernas se manifestó en contra de la intención de tachar de locos a los artistas nuevos. Otro sector planteó una explicación posible basada en la existencia de dos maneras de pensar, una activa, lógica o intuitiva, y otra pasiva en la que entran los sueños, las alucinaciones y eso que llaman inspiración. Según Solé Segarra

lo común en el genio y la locura es quizá que los pensamientos activos están debilitados, hasta reprimidos, mientras que los pasivos corren a rienda suelta. El genio no solo piensa inconscientemente, pasivamente, sino que incluso es loco a temporadas, y luego trabaja las ideas pasivas lleno de ardor, de forma que fases de delirante fantasía se turnan con épocas de enorme y disciplinadísima laboriosidad¹⁶.

Respecto a este mismo Congreso y exposición se manifestaba Sánchez Camargo:

¿Tienen relación el arte y la locura?, ¿influye la enfermedad mental en la realización artística? Bien podemos contestar rotundamente que no. No es posible confundir el genio con la locura por la muy simple razón de que el primero conserva el control y la segunda carece de él. (...) Se ha definido al genio como al hombre supernormal, y esa cualidad de gracia divina puede estar algunas veces aparejada a un estado de enfermedad; pero jamás ésta crea al genio que, independientemente, obra por su cuenta. (...) El arte es siempre orden -aún dentro del desorden- y la locura es el caos. Esto nos deja el ánimo más tranquilo y, como final deja desaparejados al arte y la locura¹⁷.

En 1960 se celebraban en Madrid dos exposiciones organizadas por la Sociedad Española de Psicología con motivo de su VI Reunión Anual. Se exponía pintura psicopatológica en la galería Buchholz y dibujos de niños anormales en el Instituto Psicopatológico. Ramón Faraldo señalaba que

ciertas obras de Klee, Kandinsky o Miró, en la exposición de Buchholz -pintura psicopatológica- no llamarían la atención, serían anomalías imperceptibles entre las otras. Lo mismo pasaría con Picasso, Soutine, Dalí, Nolde, incluso con Van Gogh, aunque en este caso no sería sorprendente porque Van Gogh estaba clínicamente loco.

Ante este hecho surgían una serie de cuestiones: por una parte se planteaba si la obra de pintores considerados “sensatos” no debería ser objeto de la experimentación

¹⁶ “Arte y locura”, *Ya*, 5-XI-1954, págs. 5 y 7.

¹⁷ SÁNCHEZ-CAMARGO, M.: “¿Hay alguna relación entre el arte y la locura? Goya: los sueños de la razón engendran monstruos”, *Pueblo*, desp. de 9-XI-1954.



clínica. En segundo lugar habría que diferenciar el arte genial de un perturbado del arte museable. Y, por último, analizar si las obras de un loco y las de un niño podrían competir con las de un profesional adulto y lúcido. La postura del crítico, sin embargo, acaba abogando claramente por la defensa del arte en sí ajeno a toda psicopatología:

Señalo la absoluta falta de contacto del arte psicopático con el arte abstracto. No hay entre estos trabajos uno solo que pueda confundirse con aquel. Los anormales, adultos o menores, "señalan" siempre: Reconocen, son demostrativos hasta la ferocidad. El mundo es violento en sus leyes; pero es siempre el mundo. Su plástica, medios e imágenes son perfectamente reconocibles; lo único que hay en ellos de relativa abstracción es algo tan serio como la locura. Quiero decir que nunca hacen teatro. Diría también que nunca piden grandes cantidades de dinero por sus obras. Sí. Nada de ellos puede ser confundido con el arte abstracto¹⁸.

En la prensa se publicaron series de artículos sobre el tema realizados por médicos siquiatras de prestigio en el país. A raíz de estas exposiciones el doctor Alfonso Álvarez Villar escribió en el diario *Ya* sobre arte psicopatológico y arte moderno analizando hasta qué punto una sicosis o una neurosis podrían ser capaces de modificar el estilo de un determinado pintor. El autor exponía el caso de dos artistas inicialmente del más puro figurativismo y que, al padecer graves enfermedades nerviosas se decantaron hacia el expresionismo y la abstracción -*este sello general del arte psicótico de "no figuración"*-, *tendencias que abandonaban a medida que avanzaba su recuperación: "la remisión quedó plasmada pictóricamente en una vuelta de ciento ochenta grados hacia el realismo"*.

En el trabajo se citaban estudios de figuras prestigiosas en el tema como Stavenitz, Janota, Voltman o el francés Ey para afirmar una radical diferencia desde los mismos fundamentos de la creación artística, distinción magníficamente expresada por Ey cuando afirmaba que el artista normal sabía guardar la distancia con respecto a su obra, mientras que el loco y sus producciones son en sí mismos obra estética, *el surrealista crea maravillas, mientras que el enfermo mental es maravilloso*. Desde el punto de vista de Álvarez Villar, una explicación clave de la separación existente entre *el arte psicopatológico y ciertos ismos contemporáneos*, se encontraba en la obra de Dalí al denominar una de sus técnicas "paranoia crítica": el calificativo "crítica" subrayaba de manera tajante la voluntad del artista normal o cuerdo de dejar en manos de la razón las riendas de los mecanismos de ejecución que estaría movida por una finalidad estética consciente de sus propios medios y de sus propios límites. La situación patológica, por el contrario, se impone violentamente al enfermo mental.

18 FARALDO, R.: "Niños y locos ante el arte abstracto", *Ya*, 19-V-1960, pág. 5.

Ahora bien, hecha la aclaración de la distancia y diferencia existente entre el arte de vanguardia y la pintura sicopatológica, quedaba también una importante cuestión por aclarar: los motivos de esa similitud entre ambas pinturas.

La razón expuesta muchos años ha por Ortega en su “Deshumanización del arte” y recogida en nuestros días por el psiquiatra griego Drakulidés, no es otra que esa tendencia del hombre actual a evadirse de un mundo sobre el que pende, como una espada de Damocles, la angustia heideggeriana. Ambos, el pintor moderno y el enfermo mental, el uno impulsado por la angustia vital, el otro por una alteración de la fisiología cerebral, montarían en ese “raro Pegaso” del que nos habla nuestro Antonio Machado para huir hacia esferas más serenas¹⁹.

La conexión locura-existencialismo-nihilismo y sus consecuencias pictóricas, se reafirmaba con la publicación de las teorías del profesor Hans W. Janz, de la Universidad de Hamburgo y director de las grandes clínicas siquiátricas de Wahrenndorff que visitaba España invitado por las Universidades de Madrid, Salamanca y Pamplona. Especialmente interesado en el estudio del nihilismo causado por las características generadas en el hombre por la evolución de la sociedad moderna, en la pérdida del sentido de la existencia se encontraba la causa de la angustia y la depresión tras la caída en “la nada”:

El existencialismo de Sartre es un fenómeno nihilista, como lo es el desvalorizar los valores absolutos al tiempo que se sustituyen por la totalización de lo subjetivo (...). El hombre que quiere ser todo, no es nada. El existencialismo de Sartre es la desesperación inesperada del hombre (...). En cambio, el existencialismo alemán, tal el de Heidegger, no es ningún nihilismo porque intenta buscar un acceso al hombre, al ser como ser. Este existencialismo niega el subjetivismo y no desvaloriza los valores sino que busca la condición de esos valores en la verdad del ser²⁰.

La consecuencia de esta valoración filosófica era por tanto, un mundo espiritualmente empobrecido en el que *las neurosis serían, en suma, una protesta contra el propio nihilismo o contra el nihilismo del ambiente y la pintura de nuestros días un reflejo, sin duda, de la inquietud de espíritu contemporánea²¹.*

19 ÁLVAREZ VILLAR, A.: “Arte psicopatológico y arte moderno”, *Ya*, 26-VI-1960, pág. 24.

20 *Ya*, 13-VI-1963, pág. 7.

21 El diario *Pueblo* se expresaría en terminos similares respecto a esta corriente de pensamiento que alcanzaba gran eco en la sociedad española en los primeros años sesenta: *Existencialismo y absurdismo, fatales productos de la escisión entre el hombre y la sociedad, son los problemas de esa filosofía pesimista que trasciende al teatro (...) y encontraba su acento más peculiar en la teoría del hombre absurdo cuyo creador fue Camús. El hombre absurdo no se limita a vivir en un clima irracional sino que lo quiere y excluye cualquier conciliación*

López Ibor fue una figura destacada en la siquiatria española durante esos años. Se acudía frecuentemente a su opinión y estudios a la hora de hacer una valoración del arte contemporáneo y pronunció numerosas conferencias al respecto. El 26 de marzo de 1958 hablaba en el Club Urbis sobre “Solana, un existencialista carpetovetónico” tema que repetía en febrero de 1963 en conferencia pronunciada en la Biblioteca Española de París. Juan José López Ibor gozaba de una situación privilegiada dentro de la vida cultural española, plenamente aceptado en instancias oficiales. Era catedrático de la Universidad Central y miembro de la Real Academia de Medicina. Fue además Director del Hospital de San Carlos. En 1963, se celebraba en Munich el aniversario de Emil Kraepelin, fundador de la siquiatria moderna y profesor de aquella Universidad durante más de veinte años. La prensa española informó de que por primera vez en este aniversario se invitaba a un profesor extranjero para pronunciar la Kraepelinvorlesung -lección Kraepelin-, elección que recayó en el español López Ibor. Su conferencia trató sobre “El mito de la histeria”. En París fue presentado por José María Areilza que hizo una semblanza

de ese español universal que es López Ibor, maestro, profesor, médico, universitario que, como aquel otro humanista que fue Don Gregorio Marañón, honran a nuestro país paseando por el mundo sus figuras de sabios profunda y fundamentalmente humanos²².

La pintura de la España negra dio pie al siquiatra para hablar del espíritu propiamente español y, centrándose ya en la pintura, se centró en mostrar la vena de esta pintura a través de la figura de Solana, el “carpetovetonismo” del pintor, al que López Ibor reconocía *tan difícil de exportar y de comprender fuera de nuestra casa*. Al caracterizar su obra se refirió a los rasgos más destacados desde su punto de vista. La pintura táctil de Solana, *tacto insinuado en el mundo de la mirada*. La existencia visceral en trance de desintegración que López Ibor reconoce en su obra, hace pensar en una interpretación existencialista del pintor, especialmente cuando a esta idea añade que *hay en Solana una defensa contra la náusea en la acentuación de la forma*. La máscara se presenta como defensa del terror inicial ante la existencia, *la máscara, aunque sea grotesca e irónica, defiende contra la angustia de la existencia, por lo que tiene de permanencia*. La muerte es presentada también como una obsesión para Solana, *como posibilidad en la vida misma, en pertinaz y frío contacto*. *Palpó Solana lo que hay de muerto en cada uno. El café de Pombo es su museo Grévin*.

Finalmente, en el estudio del autorretrato de Solana hace un análisis de la personalidad del artista:

con un universo en el que se siente extraño. En esta negativa encuentra la conciencia de sí mismo y la única libertad que le queda (...). El existencialismo consiste en replegarse sobre uno mismo, afrontando la supuesta fatalidad irracional de la existencia. “Lo irracional y lo inconsciente”, Pueblo, 13-IV-1963.

22 Pueblo, 13-II-1963, pág. 16.



*El lado derecho revela otro Solana que el izquierdo. El izquierdo es algo de una violencia concentrada y primitiva, como la de un loco absoluto. El de la derecha expresa el miedo y la inquietud ante ese primitivo, de una monstruosidad fría y geológica que revela la izquierda. Solana fue un hirsuto carpetovatónico (...). En ese mundo occidental, poblado de tanto mediocre "monstruo sagrado", Solana no ha encontrado su sitio*²³.

Pocos meses después disertaba nuevamente sobre "Arquitectura y estilos de vida" en la I Conferencia de Arquitectura y Vivienda. En su análisis señalaba la arquitectura como expresión de la situación crucial del hombre contemporáneo al reflejar el sentimiento colectivo del alma contemporánea, el espíritu de cada época, *las formas o estilos de vida*. Pero el funcionalismo plantea en la arquitectura el mismo problema que supone a la pintura la pintura abstracta.

*¿Es la arquitectura funcional una arquitectura deshumanizada? (...) La arquitectura funcional, descubierta atendiendo a la función humana, tiene sus exigencias propias que se rebelan contra el mismo espíritu que las creó. (...) Los edificios funcionales aprisionan y matan a la función misma. La excesiva apertura de espacios funcionales de una cierta sensación de desamparo. No hay que olvidar que el hombre no existe sólo en el plano de la función; la existencia humana es primordial y anterior a la función misma. El racionalismo de la arquitectura funcional no puede ahogar al hombre, por eso ha nacido la nueva "arquitectura orgánica" con nuevas posibilidades*²⁴.

Es una amplia entrevista donde manifestaba clara y extensamente sus puntos de vista sobre el hombre y la vida. La quiebra de la salud mental ante un ritmo vertiginoso y la ausencia de sentido. Ansiedad y angustia crecientes y, como manifestación de todo ello, el arte abstracto: *Nada simboliza tanto la crisis de nuestro tiempo como el arte abstracto*²⁵.

²³ Madrid, 27-III-1958, pág. 9.

²⁴ Madrid, 4-VII-1958, pág. 10.

²⁵ Madrid, 21-V-1962.



LA DIFUMINACIÓN DE LOS LÍMITES. MESTIZAJE Y DESINTEGRACIÓN EN LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE

OLAIA FONTAL MERILLAS
Universidad de Oviedo

1. El cambio: de la modernidad a la postmodernidad

Quien “cree” en la existencia de la postmodernidad, quien considera que no es pura especulación teórica, o bien la concibe como pauta cultural dominante que permite la existencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes o incluso subordinados entre sí, o bien la considera como una fase más de la modernidad. Incluso autores como Wellmer se refieren a la postmodernidad como *marxismo desmitificado*, como *prolongación del vanguardismo estético* o como *radicalización de la práctica del lenguaje*¹. Así pues, el problema de la postmodernidad comienza con su propia definición, continúa con los intentos de acotación e implica, en la mayor parte de los estudios que se ocupan directa o tangencialmente de este fenómeno, una argumentación que acredite su existencia.

Para dar un cierto orden a la gran pluralidad de enfoques que han surgido en las tres últimas décadas en torno a la postmodernidad, Jameson realiza una clasificación que nos permite comprender las diferentes acciones y reacciones que surgen con relación a lo postmoderno. En primer lugar, destaca el punto de vista *antimoderno*, en aquellos casos en que se tiene plena conciencia de que llega una nueva época, con una forma de pensar particular; es, en definitiva, la determinación de un cambio paradigmático. En este caso los autores adoptan la tesis política de una sociedad

1 WELLMER, A.: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, Visor, 1992, pág. 51.

postindustrial y, por supuesto, celebran los aportes de la alta tecnología; en esta línea se encontrarían autores como Ihab Hassan o Wolfe. El punto de vista *antipostmoderno*, surge de la interpretación de la postmodernidad como un “cajón de sastre” donde se almacenan la irresponsabilidad y chapucería científicas y, particularmente, filosóficas. Desde esta perspectiva, la modernidad todavía continúa; aquí situaríamos a autores como Tafuri. En cuanto al punto de vista *promoderno*, no se ve ruptura alguna con lo moderno pero tampoco se dejan de lado los avances más contemporáneos. Es este el caso de Adorno (antecedente) o Lyotard (consecuente). El último, el punto de vista *propostmoderno*, entraña un rechazo ideológico hacia la modernidad, pero, a diferencia de la postura antimoderna, considera que la nueva cultura postmoderna es una degeneración del “cansancio” que la propia modernidad arrastra. Es, posiblemente, la postura más desoladora y negativa de todas. En una línea más positiva situaríamos a Jencks, quien acierta en señalar un impulso populista en la postmodernidad².

1.1. El agotamiento de la modernidad como transición

Sin pretender acogernos a ninguno de los puntos de vista que propone Jameson, trataremos de argumentar la situación de cambio habida en las dos últimas décadas en el panorama artístico internacional y, en general, en el ámbito de la cultura. Simplemente pretendemos determinar las claves para comprender la transición de una situación a otra radicalmente diferente. Entendemos, en este sentido, que de aceptar la condición postmoderna, todo intento de acotación o sistematización puede parecer contradictorio con su propia esencia, por lo que es preciso realizarlo con cierta cautela.

Después de cinco siglos de una incesante actividad innovadora, y tras el *sprint* de los últimos cien años, el arte llega a su meta en un terrible estado de agotamiento intelectual. En esta carrera, mirar atrás no estaba permitido; el arte del pasado será un paso anterior en la evolución histórica y conceptual y, por tanto, no tiene sentido volver hacia él. La postmodernidad, en cambio, abandona esa idea moderna de progreso e invierte su mirada que, ahora no le vuelve la cara al pasado, sino que más bien lo contempla, se recrea en su visión y, entretanto, observa también el presente y proyecta su imagen del futuro. Esto es posible porque el hombre postmoderno ha dejado de correr hacia una meta, pasea con calma hacia adelante y hacia atrás, hace y deshace su camino, muchas veces en círculo, sin un destino aparente. Esta idea se manifiesta especialmente en el declive de las grandes temáticas del pensamiento moderno: el tiempo y la temporalidad³.

Para estudiar la postmodernidad en el arte, muchos autores apuestan por la definición de pautas dominantes que sirven para argumentar desde la teoría, esa sensación de cambio que impregna toda una serie de propuestas contemporáneas que,

2 JAMESON, F.: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1995.

3 *Ibid.*, pág. 37.



paradójicamente, han decidido no fundamentarse en el cambio. Así, se entiende, por ejemplo que la originalidad del momento actual reside precisamente en la “indefinición” que supuestamente le caracteriza. Lyotard habla del final de los “metarrelatos”, de las ideologías y de todo lo ajeno a la realidad más inmediata⁴. Por otra parte, se insiste en la relación con la sociedad de consumo, de masas, de la información, electrónica, de la alta tecnología y demás variantes. En cualquier caso, la producción estética se integra en la producción de mercancías y la cultura se convierte en un producto⁵. En efecto, la influencia va a ser un factor determinante para un sistema de pensamiento que poco a poco va gestándose al hilo de ésta⁶. Por otra parte y, en una intensidad creciente, gravita una sensación de “difuminación” de la realidad en lo que podemos plantear como un “desdibujado” de los límites⁷.

1.2. Del pensamiento central a la lógica de la diversidad y el caos

Tras este panorama, parece que la idea de cambio se concreta en una transformación de “los modos de pensar”, donde el caos resulta ser una forma posible de ordenación de las diferentes realidades, especialmente en el ámbito de la creación artística. Nos sumergimos, así, en un mar revuelto, confuso y a veces peligroso, cuya resaca nos introduce y nos expulsa constantemente; en un agua de paradojas, donde la innovación surge de la repetición, donde el sentido de las obras es la ausencia de significado, donde el contenido es lo superficial y donde el paradigma dominante es, precisamente, la suma indiscriminada de paradigmas o su negación: las éticas de bolsillo, que diría Roa⁸, o lo que definiría ingeniosamente J. del Rey Morató como *Prêt-à-penser*⁹.

Utilizando el recurso de la metáfora¹⁰, podemos comprender de un modo gráfico este cambio. Con la llegada del siglo XX, aún dentro de la modernidad, llegan las vanguardias y con ellas una revisión profunda del arte precedente, que se debe a un poderoso espíritu de cambio. Así, poco a poco, las vanguardias se ocupan de ir eliminando cada pilar sobre el que se asentaba el arte anterior; el suyo era, entonces, un criterio básicamente formal. De este modo, el pensamiento central y uniforme de la modernidad, puede ser entendido como un gran planeta que está compuesto por un núcleo de ideas sólidas y perdurables. A medida que nos acercamos al exterior,

4 LYOTARD, J-F: *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989.

5 GARDNER, J.: *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos*. Madrid, Acento Editorial, 1996.

6 COLOM CAÑELLAS, A.J.: “Postmodernidad y educación. Fundamentos y perspectivas”, *Educació i Cultura. Revista Mallorquina de Pedagogia* nº1, 10, Universitat de les Illes Balears, 1997, págs. 7-17.

7 ROA, A.: *Modernidad y Postmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*. Barcelona, Andrés Bello, 1995.

8 *Ibidem*.

9 DEL REY MORATO, J.: *Democracia y postmodernidad: teoría general de la información y comunicación política*. Madrid, Ed.Complutense, 1996, pág. 469.

10 Empleamos este recurso para explicar, de un modo visual, a los alumnos de Pedagogía y de Magisterio en la Universidad de Oviedo, el concepto de cambio modernidad-postmodernidad.

encontramos planteamientos más recientes, que se asientan sobre las capas más internas y que las van cubriendo aumentando su volumen. Es la moderna, por tanto, una forma de pensamiento compacta, uniforme y que tiene como base genérica una serie de referentes consolidados. Con la llegada de las primeras vanguardias del siglo XX, la esfera comienza a sufrir ataques por todo su perímetro, algunos más externos y otros directos hacia el núcleo, hasta que paulatinamente, este planeta comienza a debilitarse, pierde fuerzas y su inercia de rotación se va extenuando.

Fuera de la metáfora, en el arte, todas estas modificaciones concluyen en una progresiva desmitificación de lo artístico como categoría y, en este proceso de cuestionamiento, se va ahondando en una valoración más compleja que se fundamenta en la negación sistemática de los criterios universales.

Durante las segundas vanguardias y hasta finales de los años 70, el planeta de la modernidad artística sufre constantes ataques, cada vez más intensos y con mayor frecuencia, por lo que termina estallando en millones de pedazos. Ahora, todavía permanecemos inmersos entre esos minúsculos fragmentos¹¹. Cada uno contiene un pequeño pensamiento, una idea que puede combinarse con tantas otras para dar lugar a un collage a veces sin lógica aparente, hecho de “retazos”, de *remakes* y de citas, de sumas, restas, multiplicaciones y divisiones... de constantes operaciones. En el espacio cósmico del caos no existe una única referencia en torno a la cual girar, sino millones de propuestas sin organización aparente o, en realidad, organizadas caóticamente: el pensamiento central da paso hacia la teoría del caos¹².

2. El mestizaje como paso hacia la integración

Es precisamente coincidiendo con las décadas atribuidas a la postmodernidad, cuando el arte ha aumentado considerablemente su volumen, tanto en la cantidad como en la cualidad en su producción, lo cual no deja de implicar una mayor apertura de posibilidades en el panorama artístico. En estas combinaciones surgen formas intermedias, mixturas antes impensables, no sólo en una dimensión meramente formal, sino preferentemente conceptual y, por encima de todo ello, en las maneras de pensamiento. El arte se acerca, más que nunca, a la vida. Se imbuje de tecnología y coquetea con las ciencias, reflexiona sobre su presente político o mira hacia dentro de sí mismo.

2.1. Del arte a las artes

Es un aspecto bastante claro que ese mestizaje también llegó a las artes y la integración entre ellas es ahora absoluta, de tal manera que muchas respuestas artísticas como las instalaciones, las performances, el arte procesual o relacional, incluso las clásicas pintura, escultura y arquitectura, combinan elementos pictóricos,

11 Entendemos, mediante esta afirmación, que los sistemas de ordenación postmodernos permanecen aún vigentes.

12 MUÑOZ, S.: *La regulación de la red. Poder y Derecho en Internet*. Madrid, Taurus, 2000.



fotográficos, poéticos, escenográficos, etc. Del arte pasamos a las formas artísticas, un solo fluido que incluye las tradicionalmente entendidas como artes plásticas, literarias, cinematográficas, etc., en un tono de convivencia e integración entre los distintos lenguajes. Precisamente esta convivencia genera un nuevo sistema, un nuevo lenguaje global, por llamarlo de un modo gráfico. Se trata de un lenguaje de gran complejidad, donde no se pretende tanto hablar de la palabra o del sonido, sino de procedimientos lingüísticos, procedimientos sonoros, etc.

Nuevamente una metáfora nos permite comprender una realidad abstracta como es la difuminación de límites y las condiciones del mestizaje. Así, pensemos que el arte había permanecido contenido entre muros varios siglos, como el agua de una presa ubicada a las afueras de una ciudad. Con la postmodernidad, y después de intensas lluvias, el nivel de la presa aumenta tanto que la fuerza del agua derriba los muros de contención e invade todos los terrenos del entorno, llegando incluso a alcanzar el centro urbano. Sin embargo, esta inundación, lejos de ser desastrosa (aunque en ocasiones también lo pudo ser¹³), permitió que muchos campos que se habían quedado secos por falta de agua, floreciesen y produjesen numerosas cosechas. En otras ocasiones, produjo algún destrozo, derribó algún pilar de edificios poco sólidos y se introdujo por calles, plazas, parques, cines... Ahora, esta ciudad es muy similar a Venecia y sería un despropósito tratar de separar el agua de todo lo demás, porque permanece integrada en el paisaje urbano.

2.2. De los ámbitos a “las culturas”. Hacia la interculturalidad

Si entendemos que el arte es un mecanismo de identificación de los pueblos, y asumimos que el arte contemporáneo incorpora la diversidad, tendiendo hacia valores universales, estaremos abriendo un canal para la comunicación entre las diferentes culturas. En este sentido, los medios icónicos de masas, sobre todo aquellos que hacen uso de las nuevas tecnologías, suponen un potente nexo de unión que puede hacer efectivos estos procesos de comunicación que proponemos. Estos canales, pensemos en Internet, generan formas de comunicación entre las diversas culturas, y son un vehículo para la construcción de una identidad cultural e intercultural. Es posible pensar que lo artístico, precisamente por esa inmersión en lo cotidiano que le caracteriza en su transitar postmoderno, puede contribuir activamente a la construcción de una identidad intercultural.

3. La desintegración como paso hacia la transgresión

La desintegración que supone la reinterpretación y desmitificación que las cumbres modernas han sufrido a lo largo del siglo XX responde, en gran medida, a

13 Nos referimos a que, en función del punto de vista, pudo verse como desastrosa. Esta relatividad en relación al análisis de lo contemporáneo no puede evadirse.

una actitud de transgresión, que se convierte en un instrumento de crítica hacia la cultura y muy especialmente hacia los propios mecanismos que articulan el arte.

Para que exista la actitud de transgresión, debe haber previamente un referente sobre el que actuar, en este caso cultural o artístico. Sobre él se interviene para modificarlo, bien sea negándolo, reinterpretándolo, desvirtuándolo o alterando significativamente alguna de sus dimensiones. Según esto, el contexto ideológico y cultural de la postmodernidad se presenta como un estado idóneo para este tipo de acciones y en el que, además, adquieren su máximo sentido.

Detrás de la actitud postmoderna, permanece latente un estado de resignación y de negación, pero también una ausencia de contenidos y, muchas veces, una gran superficialidad¹⁴. De manera que, traduciendo este estado al arte, encontramos que la transgresión se dirige en muchas ocasiones hacia el arte del pasado¹⁵. Así, el arte se “desentiende” de su herencia, en un sentido genealógico, o porque no se siente heredero del pasado o porque no considera que su relación deba establecerse en términos de mitificación. En este sentido, podemos pensar que las corrientes apologistas de la filosofía, han contribuido a generar dudas en cuanto a la paternidad de lo que podría ser visto por muchos postmodernos como un pasado estéril, que perdió su capacidad de procreación con las vanguardias artísticas.

3.1. La desintegración como desmitificación y reinterpretación de las cumbres modernas

Así, el arte contemporáneo se relaciona de dos formas con el arte del pasado: en primer lugar la que surge de una mirada consciente para tratar de articular la creación artística a partir de esa visión y, por otra parte, la que surge de un “juego de combinaciones”, donde los elementos de toda la historia del arte se han desmitificado y configuran la “gama cromática del artista”, que elegirá unos u otros en función de sus intereses, generando sus propias combinaciones, sin importarle demasiado lo que esto suponga de intervención hacia el pasado. De este modo, tanto la línea consciente de la transgresión, como la que no lo es o no lo pretende, desencadenan una amplia gama de propuestas que, en uno u otro sentido, le sugieren a un “ojo histórico”, una cadena de significación que incide directamente en la forma de ver el arte del pasado. Por eso, las creaciones contemporáneas están llenas de “citas”, plagiadas o correctamente referenciadas, de conexiones con el arte de todos los tiempos y, es por esto, que se convierte en un “medio de transporte” para transitar por la historia del arte muy atractivo y, al mismo tiempo, minoritario, pues poco es el público que puede ser capaz de desentramar todas estas citas que, muchas veces, se convierten en el “diccionario” para interpretar el arte contemporáneo. Esta es precisamente

¹⁴ GARDNER, J.: *op.cit.*

¹⁵ Conviene señalar, en este sentido, la forma en que la noción de pasado cambia para la postmodernidad, sin referentes cronológicos claros o universalmente compartidos.



1. Mentxu Álvarez: *Sierva y enviada*, 2002.

una de las causas del rechazo por parte de un público inexperto hacia un arte que conscientemente le excluye, que sabe que no tiene las claves para interpretarlo y que no las encuentra en la enseñanza formal¹⁶.

La reinterpretación, la cita, el *revival*, el *remake* o cualquier tipo de combinaciones y mezclas son ahora posibles, en un contexto donde las formas y los significados no necesariamente caminan de la mano. Y de esta “mezcla” surgen las contradicciones, los puntos de vista absurdos, la relatividad de todas las realidades y todo tipo de interrogantes, que suponen un laboratorio de nuevas e infinitas realidades.

Si nos acercamos para analizar qué referentes se pueden transgredir, notamos que el grado de perversión aumenta a medida que el significado del referente está más unido a su significante y, también, a medida que esa relación está socialmente asumida. De manera que, incidir sobre cuestiones aparentemente inamovibles o comúnmente aceptadas, será una de las predilecciones de algunas propuestas del siglo XX y ya XXI. Cuanto mayor es el mito, mayor será su desintegración. Así, desde la historia del arte, pasando por la religión, los personajes públicos, las ideas políticas, las realidades sociales, los grandes pensamientos... hasta propuestas conocidas únicamente por iniciados en estas realidades, van a actuar como referencias preferenciales sobre las que intervenir.

La imagen que proponemos como ejemplo [1] responde a una reciente creación de la artista asturiana Mentxu Álvarez, que nos proponía en *Sierva y enviada* una instalación en la que la fotografía, la letra escrita y el sonido se articulaban en torno a la idea de huella humana. La artista partía de una acción consistente en pintar de negro e imprimir sobre una hoja blanca los pies de 200 personas: un hombre y una mujer por cada uno de los 100 años del siglo XX. Cuando un artista decide arrodillarse ante cientos de personas y, en lugar de lavar sus pies como hiciera Jesucristo con sus discípulos, los pinta de negro, tiene una clara intención de transgredir, en este caso la historia y la iconografía cristianas. Si además, la artista recoge una frase bíblica e invierte su sentido, ampliándola, nos situamos ante una mirada crítica hacia la historia, hacia la

16 Pensemos, a partir de esta explicación, en la importancia que tiene la acción educativa para generar la comunicación entre el arte contemporáneo y el público. Muchas veces, esta aproximación pasa por una acción pedagógica que aporte “claves” de comprensión que permitan ir accediendo a los significados del arte contemporáneo, en lugar de insistir en una apertura incondicional a la receptividad de un público que no encuentra motivos para ello.

religión y, por encima de ello hacia el mundo contemporáneo. Pero, por encima de todo ello, nos encontramos en esta obra con un cuestionamiento del propio rol del artista que se arrodilla ante el paso del tiempo, concediendo la misma importancia a niños de meses que a ancianos de 100 años, cuyas huellas pasan a formar parte de un círculo sobre el suelo, constituyendo un campo de menhires de papel.

Para concluir, es preciso insistir en la diferencia entre las vanguardias del siglo XX y el arte más reciente en lo que a la relación con el pasado se refiere; aspecto que enlaza con la exposición que hacíamos a comienzo de este escrito y que trataba de argumentar la existencia de un cambio. Ahora, podemos señalar una diferencia concreta que afecta a las propias estructuras de pensamiento, pues mientras que la intencionalidad de la modernidad vanguardista era superar, conocer para cambiar, dentro de las ideas de progreso y de “avance histórico”, la postmodernidad busca el diálogo, a veces en tono de disputa, pero siempre tratando de buscar un intercambio que implica la concepción de una relación horizontal entre el arte del pasado y el del presente y, por lo mismo, una desmitificación tanto de aquél como de las posibilidades de éste.

3.2. La transgresión como mecanismo de crítica a la cultura contemporánea

Para el “ojo no-histórico”¹⁷, también existe una línea de referentes fundamental en las propuestas contemporáneas que derivan de su progresiva inmersión en lo cotidiano¹⁸, con aquellos aspectos que forman parte de nuestra vida diaria, bien por el empleo de medios tecnológicos, bien por la relación de los medios de comunicación de masas, o por implicarse en los problemas políticos, económicos o sociales de lo contemporáneo.

Prácticamente todos los aspectos de la vida contemporánea son sometidos a debate, forman parte del ideario del artista, que lo mismo emplea Internet para difundir o crear su obra, que se preocupa por los acontecimientos políticos, que entra en los grandes debates que afectan a la sociedad, desde niveles cotidianos de la existencia, hasta cuestiones de índole internacional.

Así, el ejemplo de Miguel Ángel Barba [2], muestra perfectamente cómo los héroes de plástico existen. Vemos un super-héroe que lleva la indumentaria completa, toda ella conjuntada, sin olvidarse de nada y nos muestra, desafiante y al tiempo orgulloso, su super-traje. La apariencia “cutre” es causada, en este caso, por la transgresión de los prototipos, del ideal, y del tratamiento de una imagen que está presente en la cultura visual de todos. Así, nuestro super-héroe, en lugar de ser alto, fuerte y apuesto, es más bien bajito, delgado y de una belleza en ningún caso prototípica. Su traje, no es elástico, es un simple jersey a grecas y unos pantalones de pana marrones. Su capa,

17 Empleamos esta denominación como oposición al “ojo histórico”, para diferenciar a un público conocedor de la evolución de la Historia del Arte y que, por tanto, cuenta con este tipo de claves para interpretar el arte del presente, de un público cuyos referentes no se encuentran en la Historia del Arte.

18 Retomamos la idea de “inundación” que planteábamos anteriormente.



2. 1ª y 2ª parte. Miguel Ángel Barba: *Traje de superhéroe*, Plástico, 2001.

está hecha del plástico de unas cortinas de ducha floreadas y, a juego con el cinturón y las botas. Este héroe no vuela, ni rescata hermosas mujeres de un rascacielos en llamas y, sin embargo, también es un héroe, en este caso, de lo cotidiano. No se burla de nosotros, sino todo lo contrario, nos propone un interesante reto: sentirnos héroes día a día; en una calle cualquiera y a través de pequeñas acciones.

Queremos concluir con el mensaje de este joven artista porque su actuación expresa magníficamente cómo lo cotidiano no sólo puede ser elevado a la categoría de arte, sino que es el origen de una propuesta que encuentra en la actividad humana su punto de reflexión. Es posible pensar, según esto, que algunas propuestas contemporáneas, entre sus orientaciones, se estén acercando a las claves de comprensión de lo cotidiano, demostrando cómo el arte puede ser un vehículo para el conocimiento y la reflexión. Sin duda, para que ese acercamiento pueda producirse con toda efectividad, es preciso una acción educativa¹⁹ orientada a eliminar los prejuicios y preconceptos adquiridos por ese ojo “no-histórico” y, algunos de ellos, motivados por una enseñanza formal poco receptiva a las propuestas más recientes.

19 Introducimos la importancia de la acción educativa, por ser la enseñanza del arte contemporáneo una de las líneas de investigación que desarrollamos Roser Calaf y Olaia Fontal en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Oviedo.



LA PINTURA MURAL EN LA ÉPOCA DE LAS VANGUARDIAS. FORMAS DE RELACIÓN ENTRE LA PINTURA Y LA ARQUITECTURA

JOAQUÍN GALLEGO MARTÍN
Universidad de Málaga

Si Gauguin y los fauvistas pretendían decorar y trataban de subordinar la pintura a un muro preexistente o solamente imaginado, que querían adornar, los cubistas -instruidos por el ejemplo de Cézanne- han insistido siempre en la existencia independiente de la obra de arte. Hablaron del cuadro-objeto que se podía poner en cualquier sitio¹.

Con esta afirmación, Daniel Henry Kahnweiler negaba que el Cubismo fuese resultado de una evolución de las formas planas del fauvismo y situaba su antecesor inmediato en Cézanne. Tal distinción entre la obra que considera su soporte como preexistente y la que lo integra en la espacialidad de la representación, tiene importantes implicaciones para la consideración del papel del pintor en la teoría artística del Cubismo. Su *Juan Gris* es un intento de dotar al Cubismo del estatuto de Teoría artística completa, y su discurso es el de la recreación de una carrera que sirve de paradigma para su comprensión. Para Kahnweiler

Los cuadros que creaban [los cubistas] debían ser individuos, tomando este término en su acepción precisa de ser organizado que no puede dividirse sin dejar de ser la misma persona. Cada una de estas personas, con su personalidad única, cada una ocupando su lugar en la historia².

1 KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. París, Gallimard, 1946. Edición española: *Juan Gris. Vida, obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pág. 217.

2 *Ibidem*.

Ello exigía que el artista ejerciese un control total sobre la obra, lo cual, deducido en sentido inverso, significa que un soporte concebido de antemano, difícilmente podría conseguir la integridad entre representación y construcción lograda por el Cubismo.

En esta comunicación intentaremos mostrar cómo el razonamiento de Kahnweiler era válido en las condiciones para las que él las concibió, pero que el contacto de los logros del Cubismo y sus derivaciones formales con realidades diferentes al círculo formado por el taller del artista, la galería del marchante y la casa del coleccionista obliga a alterar algunos de los presupuestos que rigen esta afirmación. Centramos nuestra atención en la actividad de artistas cuyas carreras se desarrollaron en el mismo ámbito que describe Kahnweiler y en la época de entreguerras y, puesto que el tema invocado en esta Sección es la relación entre las diferentes artes, consideraremos el marco conceptual en el que pudo desarrollarse la pintura mural, por lo que la otra disciplina implicada será la arquitectura, aunque entendiéndola como *fondo* sobre el cual destacar determinados problemas surgidos desde la pintura.

El núcleo en el que el Cubismo fue creado -la actividad de Picasso y Braque entre los años 1908 y 1910- se nos aparece ajeno a la cuestión de la pintura mural, puesto que se desarrolló siempre en formatos convencionales y con medidas de tamaño medio. Pero en cuanto empezó a adquirir el carácter de *movimiento* y sus manifestaciones públicas en los *Salons* comenzaron a menudear a partir de 1911, los formatos de las obras de los pintores comenzaron a transformarse y algunos de ellos plantearon en su trabajo los problemas de la adaptación del Cubismo en obras que por su tamaño y formato necesariamente debían situarse más allá del circuito antes aludido del taller, la galería y la colección privada³.

Este acercamiento de los pintores cubistas a las manifestaciones públicas ocurrió al mismo tiempo que otro fenómeno. En sus obras fundacionales, la representación había sido liberada de sus servidumbres al color local, lo que se traducía en una paleta sobria, concentrada en los efectos de claroscuro necesarios para la definición de la volumetría quebrada de los motivos. Esta liberación del color local tuvo una consecuencia en sentido contrario, especialmente en la obra de dos artistas que habían participado de los primeros momentos públicos del cubismo: Robert Delaunay y Fernand Léger. La utilización del color en estos artistas siguió la dirección de una autonomía absoluta cuyo fin era la investigación de sus propiedades constructivas. Es importante que diferenciamos esta cuestión, porque pese a que el origen de estas investigaciones se deba en parte a las influencias recibidas desde el círculo de Munich por Delaunay, como muestra su correspondencia⁴, el color

3 *La ville de Paris*, de Delaunay, media 265x411 cms., *La Noce*, de 1911-12, de Léger, 408x 327; *Le Dépiquage des Moissons*, de 1912, de Gleizes, 269x327; y la muy celebrada *L'Abondance*, de 1912, de Le Fauconnier, 319x196.

4 Ver DELAUNAY, Robert: "Carta a Marc" (1913), en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALER, F. y MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid, Istmo, 1999, págs. 73-74 y DELAUNAY, R.: "Carta a August Macke" (1912) y "Carta a Wassily Kandinsky" (1912), en CHIPP, H. B.: *Teorías del arte moderno*. Madrid, Akal, 1995, págs. 341 y 342.



autónomo desarrollado por estos cubistas obviaba las posibilidades expresivas que interesaban a los artistas alemanes, para centrarse en la investigación de sus aspectos de construcción compositiva. Para Delaunay, estas propiedades eran una alternativa a la insistencia del Cubismo originario en los registros volumétricos y gráficos en deterioro de los cromáticos, pero esta diferencia radicaba en los medios, no en los fines. La racionalidad del concepto de color de Delaunay queda demostrada por su reivindicación de la figura de Seurat como antecedente tan válido como Cézanne, lo cual es inédito en las genealogías del Cubismo de la época, que ignoraban cualquier aportación posimpresionista que no fuese la del propio Cézanne⁵.

El color *liberado* se convirtió en un instrumento utilizable por el artista en contextos diferentes al de la pintura de caballete, y, de manera inevitable, en la arquitectura. Para Delaunay

*(...) el cubismo entró en todas las producciones arquitectónicas, muebles, tejidos, etc... Lo que prueba su importancia histórica y de época. El arte abstracto es la representación de su tiempo, en fuerte reacción con lo que lo había precedido. Es el complemento del muro auténtico de la arquitectura moderna, el muro que ha dejado de ser un símbolo para convertirse en una realidad viva y construida en el espacio*⁶.

Es interesante destacar el concepto de *complemento del muro auténtico de la arquitectura moderna*, porque sugiere, por defecto, que tal muro se hallaba incompleto y que el arte podía culminarlo, porque esta es la argumentación de Fernand Léger en sus textos⁷. Como Delaunay, Léger pensaba que es en la pintura de caballete, realizada en el estudio, donde se producen las verdaderas innovaciones, pero que tales avances deben intentar llegar a toda la sociedad y no sólo a una elite. Léger era consciente de que el pintor debía ordenar la invasión de color en las ciudades ocasionada por la presencia de los grandes carteles modernos. Hay numerosas alusiones a estos problemas en los textos de Léger que demuestran la sinceridad de su preocupación y la creatividad de las soluciones que concibió. Sabía que sus interlocutores eran los arquitectos y no sólo por la creación de edificios o interiores, sino por la planificación de ciudades⁸.

5 Ver DELAUNAY, Robert: "1934", en DELAUNAY, Robert: *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay par Guy Habasque*. París, S.E.V.P.E.N., 1957, pág. 94.

6 *Ibidem*, pág. 95. La traducción es nuestra.

7 Ver LÉGER, Fernand: *Funciones de la pintura*. Barcelona, Paidós, 1990. La recopilación se debe a Roger Garaudy, quien clasifica los artículos en secciones según sus temas. La sección "El color y el espacio" incluye los textos referidos, de modo amplio, a la pintura mural: "La pared, el arquitecto, el pintor", de 1933, "Color en el mundo", de 1938, "La arquitectura moderna y el color o la creación de un nuevo espacio vital", de 1946, "Un nuevo espacio en arquitectura", de 1949, "Sobre la pintura mural" y "Nuevas concepciones del espacio", de 1952 y "El color en la arquitectura", de 1954. A este grupo hay que añadir "Pintura mural y pintura de caballete", de 1950, incluido en otra sección pero que también aborda el tema.

8 LÉGER, F.: "La pared, el arquitecto, el pintor". Edición española citada, pág. 90.

La intervención del pintor en la arquitectura no debía ceñirse al edificio, sino que podía acompañar al desarrollo del nuevo urbanismo, de inmensa repercusión social. Consideraba que parte de la nueva arquitectura podía considerarse una *arquitectura de caballete*, en alusión a su tamaño reducido pero también al carácter elitista de su clientela.

Léger desarrolló toda una terminología para designar los nuevos tipos y funciones de lo que conocemos como pintura mural: *pintura de acompañamiento*⁹, *superficie viva*¹⁰, *paredes de color*¹¹, *rectángulo habitable-rectángulo elástico*¹², *adaptación del color a la arquitectura*¹³, *pintura arquitectónica*¹⁴, que definen la riqueza de matices con la que concebía la relación entre pintura y arquitectura. Para la relación entre la *pared exterior* -las fachadas- y la pintura creó una bellísima expresión: *el bordado de los caminos del mundo*¹⁵.

La voluntad de Delaunay y Léger se materializó en una serie de colaboraciones. Ambos fueron miembros de la Association de l'art mural, fundada en 1934, en cuyo comité honorífico figuraban artistas tan diferentes entre sí como Gromaire, Lhote, Bonnard, Derain, Dufy, Kandinsky y Ozenfant¹⁶, y ambos desarrollaron proyectos cercanos a la creación de espacios. Léger, sin embargo, pareció implicarse más directamente en el debate con los arquitectos que en ese momento protagonizaban las innovaciones más importantes. El tono de esa implicación queda explícito en "La pared, el arquitecto, el pintor", conferencia que pronunció en Zurich con motivo de la exposición que realizó en la Kunsthaus de esa ciudad y en el mismo año, 1933, en el IV Congreso del C.I.A.M. al que acudió con Le Corbusier¹⁷.

La dirección de las colaboraciones planteadas por Léger parecen claras: poner al servicio de la arquitectura y el urbanismo modernos los logros de la pintura para contribuir a una más fluida relación de aquellas con sus legítimos destinatarios, toda vez que las obras de los arquitectos habían concluido su fase experimental y afrontaban una fase de expansión que habría de confrontarlas con un público mayoritario. Cabe traer a colación la colaboración de Léger con Alvar Aalto, cuya atención a las necesidades de los destinatarios de sus obras nos parece bastante cercana a las intenciones del pintor. En los años cuarenta, ambos trabajaron en la aplicación de color sobre las paredes de unos apartamentos que el arquitecto debía construir para obreros e ingenieros. Léger nos cuenta al respecto:

9 LÉGER, F.: "Color en el mundo". Edición española citada, pág. 73.

10 LÉGER, F.: "La arquitectura moderna y el color o la creación de un nuevo espacio vital". Edición española citada, pág. 79.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 LÉGER, F.: "El color en la arquitectura". Edición española citada, pág. 81

14 *Ibidem*.

15 LÉGER, F.: "La pared, el arquitecto, el pintor". Edición española citada, pág. 90.

16 Ver GREEN, Christopher: *Arte en Francia, 1900-1940*. Madrid, Cátedra, 2001, págs. 304-305.

17 LÉGER, F.: Edición española citada, págs. 87-93.



¿Qué ocurrió cuando unos y otros se colocaron frente a las paredes de color? Pues que los señores ingenieros empapelaron sus habitaciones, mientras que los obreros las dejaron tal como estaban (también es cierto que es muy posible que no se hayan atrevido a hacer otra cosa). Y la influencia luz-color ha actuado sobre ellos, sobre su forma de vestir, que aparece más cuidada¹⁸.

Esta colaboración parece responder a intenciones ya declaradas por el arquitecto en relación con los acabados de su sanatorio de Paimio, en los que el color de las habitaciones estaba cuidadosamente elegido para mejorar las condiciones de los pacientes, con lo que, efectivamente, el color liberado pudo entrar en la arquitectura, pero gracias a su capacidad para complementar sus necesidades funcionales. Aalto no tenía en alta estima la introducción de las artes plásticas en la arquitectura, como demuestra su artículo "Arquitectura y arte concreto", de 1947, pero, en ese artículo admite que en la concepción de la arquitectura sí es posible una identidad entre lo que podríamos llamar las *artes del dibujo*, comunes para la arquitectura, la escultura y la pintura. Aalto alude al ejemplo de un crítico de Londres que llamó *non objective art* a unas piezas elaboradas por su esposa Aino y él mismo como un repertorio de soluciones constructivas para mobiliario, pero sobre todo es interesante el relato de la concepción de las soluciones formales de otra de sus obras más famosas, la Biblioteca de Viipuri. Las soluciones aplicadas a problemas de iluminación, como las numerosas claraboyas que repartían luz indirecta sobre la sala de lectura infantil tuvieron su origen en unos dibujos en los que Aalto intentaba concretar la imagen de una montaña que se iluminaba con la luz de numerosos soles, queriendo crear un espacio radiante para niños que tenían que soportar las condiciones del penoso invierno finés¹⁹. Aunque podamos poner objeciones de orden estilístico a la afirmación de Aalto de que sus dibujos sean arte abstracto -y mucho menos Cubismo- no es esa la cuestión que nos interesa aquí, sino el hecho de que él consideraba que en la fase de la concepción del edificio tales dibujos podían contener las soluciones a un problema arquitectónico. El rechazo de Aalto se dirigía a las adherencias de pintura en los edificios ya construidos en cuya concepción nada habían tenido que ver, pero no a su participación en la *idea* del edificio. Si traducimos esta dialéctica entre representación -de un espacio imaginario- y arquitectura a los términos de Kahnweiler, quizá no estuviésemos tan lejos como parece de la afirmación con la que iniciábamos esta comunicación, ni de la insistencia de Kahnweiler en que el Cubismo suponía un equilibrio inédito entre

18 LÉGER, F.: "El color en la arquitectura". Edición española citada, pág. 84. La fecha dada por Léger parece dudosa, porque sitúa la colaboración en 1944, y en esa fecha, tanto él como Aalto se encontraban en Estados Unidos. La anécdota es muy parecida a otra protagonizada por Kandinsky, que pintó las paredes immaculadas de los apartamentos proyectados por Gropius en Dessau para los profesores de la Bauhaus. Ver KANDINSKY, Nina: *Kandinsky und ich*. Munich, 1976. Citado en WHITFORD, Frank: *La Bauhaus*. Barcelona, Destino, 1991, pág. 162.

19 Ver AALTO, Alvar: "Arquitectura y arte concreto", *Domus* n° 225. Milán, 1947. Edición española, AALTO, Alvar: *La humanización de la Arquitectura*. Barcelona, Tusquets, 1977, págs. 37-46.

los aspectos *arquitectónicos* y *representativos* del arte de la pintura, lo cual repite, en diferentes formulaciones, a lo largo de su *Juan Gris*.

Las implicaciones de la relación entre arquitectura y pintura en el periodo de entreguerras parecen tener un ejemplo muy significativo en la obra de Edouard Jeanneret- Le Corbusier, con quien también trabajó en colaboración Fernand Léger, en el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* en 1925. En 1923, Jeanneret-Le Corbusier había proyectado una de sus casas más famosas y estudiadas, la del coleccionista La Roche, acerca de la cual podemos extraer algunas observaciones. Jeanneret tuvo una triple intervención en esta obra. En primer lugar, como pintor, puesto que su obra purista ocupaba los puestos privilegiados en la casa-colección de La Roche. En segundo lugar, como crítico y conocedor, puesto que se ocupó de completar, mediante la adquisición de obras importantes de artistas cubistas, la colección de su cliente. Y en tercer lugar, como arquitecto, en tanto que proyectó la casa que debía albergarla. Esta triple actividad nos indica una de las posibles direcciones de la relación entre pintura y arquitectura, y nos sirve para replantear algunos de sus presupuestos²⁰.

La obra y la carrera de Jeanneret-Le Corbusier estuvieron siempre regidas por la proyección real de su obra. El Purismo estuvo precedido por un manifiesto programático, *Après le Cubisme*, en el que Jeanneret y Ozenfant se planteaban una superación del Cubismo basada en la eliminación de todos aquellos aspectos acarreados por su nacimiento en una época de *caos y desorden* y el aprovechamiento de sus aportaciones formales *objetivables*, útiles como expresión del lirismo contemporáneo²¹. Paralelamente, ambos pintores editaron *L'Esprit Nouveau*, una de las revistas más importantes de la época, lo cual los coloca muy lejos de la posición en la que Kahnweiler parecía concebir la actividad de los pintores, es decir, del estudio. La conclusión de la colección de pintura de La Roche parece responder a esa actividad como gestor, pero con la salvedad de que toda la colección está concebida y concluida para poner de manifiesto la importancia de su propia obra como pintor, y presentar el Cubismo anterior a la guerra como una propedéutica cuya verdadera realización es la pintura purista. El alojamiento de esta colección en el edificio que Le Corbusier proyectó no es neutral. Los cuadros cubistas *precedentes* del purismo ocupan lugares de paso, por los que el edificio obliga a transcurrir, mientras que las obras puristas ocupan los lugares privados, concluyentes, los espacios a los que se llega, no por los que se pasa. Los tres estados consecutivos de la obra de Jeanneret

20 Ver PIZZA, Antonio: "En busca de una expresión *original y antigua*", en OZENFANT- LE CORBUSIER: *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1920*. Madrid, El Croquis Editorial, 1994, págs. 233-266, en especial el epígrafe "Pintura / Arquitectura", págs. 257- 266. Véanse también GREEN, C.: *op.cit.*, pág. 114; LLORENS, Tomás "Transparencia y metamorfosis en la pintura de Braque", en VV.AA.: *Braque*. (Catálogo de exposición.) Madrid, 2002 y MARCHÁN FIZ, Simón: "Contaminaciones de las vanguardias figurativas sobre la arquitectura", capítulo VII de *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza, 1986, págs. 169-190.

21 OZENFANT-JEANNERET: *Après le Cubisme*. París, 1918. Edición española utilizada: *Después del Cubismo*, incluido en OZENFANT-LE CORBUSIER: *op.cit.*, págs. 8-47.



-como pintor, gestor y arquitecto- son en apariencia, subordinados. El gestor completa críticamente al pintor y el arquitecto fija materialmente el discurso del gestor, de resultas de lo cual la pintura queda incluida dentro de la arquitectura, *muralizada*, con el fin de dotarla de sentido dentro de un determinado discurso que a su vez justifica las formas del edificio. Pero cabe otra lectura, la de la pintura emisora de soluciones formales capaces de resolver problemas de arquitectura e incluso de dotarla de su sentido último. Se ha señalado que las plantas de Le Corbusier denotan una condición de *itinerabilidad*²² cuyo antecedente directo serían los perfiles limpios de los objetos de los cuadros puristas. Y por otro lado, el modo en que las formas de la arquitectura se implantan sobre la retícula modular de las plantas y las secciones tendría su origen en la depuración purista de ciertas manifestaciones de la trama cubista que han sido denominadas la *transparencia fenoménica*²³.

Otra forma de entender la posibilidad de las relaciones entre pintura y arquitectura, de carácter muy distinto, es la que encontramos en *Del cubismo al clasicismo*, de Gino Severini, obra surgida en el mismo ámbito cultural en el que se encontraba Le Corbusier, y que no se editó en *L'Esprit Nouveau* por cuestiones meramente prácticas²⁴. El terreno común entre Severini y el purismo era la superación del Cubismo, pero mientras Ozenfant y Jeanneret pretendían aprovechar buena parte de sus descubrimientos, el italiano negaba absolutamente su validez, achacándole ser el último episodio de un proceso de decadencia que se remontaba, según sus palabras, hasta antes de la culminación del clasicismo: *el comienzo del Renacimiento, en el momento en que las reglas estaban todavía en plena evolución y repletas de posibilidades*²⁵. Ese es el momento de formulación de todo un sistema de relaciones entre arquitectura y pintura regidas por una armonización de la superficie pictórica cuyo instrumento era la perspectiva. Ello significa, en el discurso de Severini, una subordinación de la actividad del pintor a la del arquitecto, en tanto que el producto de la actividad del primero determinaba el producto de la actividad del segundo sin cuestionarla. La intención de Severini era, más bien, dotar al pintor de herramientas, técnicas y conceptuales, para que pudiera hacer frente a las exigencias de las superficies ya creadas. La consecuencia era un retroceso en las conquistas que el pintor como profesional había adquirido desde siglos atrás y la asunción de técnicas que, como la pintura al fresco, implicaban la existencia de un taller con una organización económica y social que, evidentemente, servía de cortapisa a la individualidad del pintor.

22 El concepto de *itinerabilidad* como facilidad para la visión del espectador en la reconstrucción de los objetos representados aparece en PIZZA, A.: *op.cit.*, pág. 260.

23 ROWE, Colin: "Transparency: literal and Phenomenal", *Pespecta*, 1963, cit. en LLORENS, T.: *op.cit.*, pág. 17. Aparece también, traducido como *fenomenal*, en MARCHÁN FIZ, S.: *op.cit.*, pág. 189.

24 Ver SANMARTÍN, Francisco Javier: "Gino Severini, retorno a la Geometría", introducción a SEVERINI, Gino: *Del Cubismo al Clasicismo. (Estética del compás y del número)*. Murcia, Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos, 1993, págs. 9-20.

25 *Ibid.*, pág. 103.

En los casos que hemos comentado hasta aquí, se hace claro que, una vez que la pintura sale del estudio del artista con la intención de seguir un camino distinto al que le lleva a la galería de su marchante y participar en los espacios de la arquitectura, debe iniciar una negociación con ésta y adaptarse a ella. Debe asumir el papel de complemento, como consideraba Léger, de iluminación remota sin relación formal evidente, como pensaba Aalto, o transformarse materialmente en arquitectura, como ocurre en la obra de Jeanneret-Le Corbusier. O también, claro está, subyugarse al orden arquitectónico, como propone Severini.

Todos estos casos jalonan una época que poco a poco fue haciéndose más sombría, hasta llegar, a finales de los años treinta al desastre que conocemos. Justo en el prelude de ese *corazón de las tinieblas* hallamos una obra que contradice pero también resume las condiciones de los casos que hemos visto hasta ahora. Esta obra, cubista y también mural, es *Guernica* de Picasso.

No nos podemos extender en las cuestiones del carácter de *Guernica* como pintura mural²⁶, pero sí recordar que las dimensiones y el formato alargado de la obra son inéditos en la obra de Picasso, predeterminados por la arquitectura sobre la que debía asentarse. Es significativo que Picasso tuviese que cambiar de estudio -de arquitectura- para poder pintar la obra, y, aún así, con el espacio justo. Su efectividad como pintura mural queda dicha en las palabras de Josep Lluís Sert, arquitecto del Pabellón de España en la Feria Internacional de París de 1937: *Era inconcebible cómo el mural tomó posesión del lugar, y el efecto, sorprendente (...) como si lo hubiese pintado sobre la pared misma, en el mismo lugar*²⁷.

Respecto a que *Guernica* sea una obra cubista, tampoco decimos nada nuevo, pero queremos poner en relación la idea, ya expresada, de que el Cubismo utilizado por Picasso es un Cubismo *de vuelta*, influido por las derivaciones que el lenguaje había tenido en el diseño de carteles publicitarios y propaganda política modernos, con aquella necesidad de Léger de responder desde la pintura a la invasión de vallas publicitarias que convertían las calles en un caos de color²⁸. No parece que fuese éste el propósito de Picasso, pero conviene recordar que en ambos casos, el Cubismo, que Kahnweiler defendía como un arte autónomo, había salido del espacio restringido en el que él lo concebía para enriquecerse -a costa de perder su “pureza”-, y que el lenguaje que Picasso utiliza en *Guernica* recoge los frutos de esa salida al mundo.

Las condiciones en que Picasso pintó su *Guernica* son excepcionales, tanto por el suceso que sirvió de tema, como por el momento histórico y político y por la gigantesca altura artística de su autor, pero demuestran que la relación entre pintura

26 BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 240-249; ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1991, págs. 437-440 y RAMÍREZ, Juan Antonio: *Guernica*. Madrid, Electa, 1999.

27 BOZAL, V.: *op.cit.*, pág. 240.

28 Ver *supra*, nota 26. Los autores citados coinciden en la consideración de *Guernica* como pintura cubista, aunque BOZAL insiste en la influencia del cartelismo, de cuyo lenguaje se apropiaría Picasso para conseguir una comunicación más directa con el espectador.



y arquitectura puede responder a una igualdad entre el artista y el lugar sobre el que ha de ubicarse la obra. Los casos anteriores son negaciones de la autonomía que el artista contemporáneo había conquistado para su actividad, y ponen a prueba la capacidad de las sociedades de su momento para asumir tales conquistas. *Guernica* exige al espectador una participación que no es sólo de índole política sino también estética. Le exige que tolere la entrada de una manifestación radical en el gran espacio público en el que necesariamente ha de ubicarse y lo hace con un tema alejado de cualquier complacencia, por supuesto iconográfica, pero también artística, en tanto que la construcción de su espacio pictórico no cede a las convenciones que poblaban otras manifestaciones de la pintura mural de aquellos años, incluso a aquellas que no ocultaban su ascendiente cubista²⁹.

Kahnweiler imaginaba el Cubismo en unos parámetros ideológicos y sociales determinados por la época en que surgió, pero estos parámetros cambiaron rápidamente. Los casos que hemos traído a esta comunicación ilustran la adaptabilidad de las nuevas formas artísticas frente a las condiciones de los años de entreguerras. La arquitectura constituye el paradigma de buena parte de estos cambios, por lo que su confrontación con la pintura tiene valor en sí misma pero también es indicativa de las condiciones materiales con las que el Cubismo y sus lenguajes derivados tuvieron que enfrentarse. Significativamente, el protagonista del *Juan Gris* de Kahnweiler es un pintor que continuó investigando sobre las aportaciones formales desarrolladas en el primer cubismo hasta su muerte, acaecida en 1927: el autor lo eligió para trazar, a través de su carrera, el punto de máxima concisión y madurez alcanzado por un lenguaje artístico que los demás artistas dejaron de practicar, en su sentido originario, muchos años antes de la muerte de Gris. Los cambios acaecidos en la obra de estos artistas pasan, en algún momento, por problemas formulables en términos relativos a la pintura mural, que es como decir con problemas relacionados con el espacio existente más allá de sus estudios y con los poderes, públicos o privados, que detentaban la propiedad de estos espacios.

29 Ver *supra* notas 26 y 27. La aportación más reciente al tema está en GREEN, C.: *op.cit.*, págs. 477-485.



CONVERGENCIAS PLÁSTICO-MUSICALES EN LA OBRA DE TOMÁS MARCO

GERMÁN GAN QUESADA
Universidad de Granada

*La objetivación y el equilibrio de tensiones en el cuadro
son igualmente tiempo sedimentado.*
T.W. Adorno¹

1. Introducción

La irrupción de Tomás Marco (Madrid, 1942) en el panorama artístico español se produce a comienzos de los años 60 con una decidida vocación de vanguardia que le lleva, por un lado, a ponerse a la par de los logros conseguidos por una generación de compositores, un tanto mayor, entonces emergente (Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo A. Benaola) y, por otro, a colaborar en los proyectos más renovadores de confluencia entre las diversas disciplinas artísticas, en un momento de especial efervescencia y variedad en el conjunto de las manifestaciones artísticas de avanzada.

De hecho, la primera obra reconocida por el compositor madrileño en su catálogo, *Trivium* (1962), para piano, percusión (vibráfono y marimba) y tuba², situaba a Marco

1 ADORNO, T.W.: "Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura" (1965), en ADORNO, T.W.: *Sobre la música*. Barcelona, Paidós, 2000, pág. 45.

2 La partitura, inédita y destruida, se fundaba en la interdependencia activa y reactiva de los intérpretes (GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Tomás Marco*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, pág. 102) y estaba, según el primer biógrafo de Tomás Marco, en proceso de reconstrucción (GÓMEZ AMAT, C.: *Tomás Marco*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, pág. 56), aunque el proyecto ha sido ya definitivamente abandonado por el compositor (comunicación personal, Villafranca del Bierzo, septiembre de 2002).

compartiendo un encargo del mecenas Duarte Pinto Coelho, en el contexto de una muestra plástica en homenaje al escritor Ramón Gómez de la Serna, precisamente con los tres compositores antes mencionados y, lo que resulta más relevante desde el punto de vista de nuestra comunicación, en conexión con la obra del pintor F. Farreras³.

Si en la pequeña entrevista publicada con motivo del estreno de *Trivium* Tomás Marco señalaba como referentes plásticos las obras informalistas de Tapiès, Dubuffet y Pollock y las nuevas concepciones espaciales de Henry Moore y Eduardo Chillida⁴, muy pronto habría de optar por propuestas más radicales y cercanas al mundo conceptual del *happening* de raíz cageana. En efecto, desde noviembre de 1965 y hasta 1967, nuestro compositor tomó parte protagonista en las actividades ZAJ de Juan Hidalgo y Walter Marchetti⁵, con propuestas sonoras y conceptuales que habrían de dejar huella en obras musicales posteriores hasta comienzos de la década siguiente⁶.

La libertad estética adquirida con su participación en ZAJ se aúna por los mismos años con un vivo interés hacia acercamientos más analíticos al fenómeno artístico de la mano de las emergentes nuevas tecnologías, especialmente en el campo de la cibernética. Así, Marco es miembro integrante del colectivo “Antes del Arte” entre 1967 y 1969, entidad que, bajo la inspiración de Aguilera Cerni, agrupaba a artistas como J. Michavila, F. Sobrino, J. M^a Yturralde o E. Sempere⁷, así como del posterior “Grupo MENTE” (1968-1970)⁸.

El fruto más acabado de esta etapa, y no en conexión con la pertenencia a los grupos anteriormente mencionados sino en colaboración con un artista “independiente”, es la composición *Rosa-Rosae* (1968-1969), para flauta, clarinete, violín y violonchelo, cuya versión íntegra, tras un estreno puramente musical⁹, vería la luz como “música visual abstracta” para la obra del pionero español de la escultura sonora Luis García Núñez, Lugán (1929), *Estructuras cinéticas*, consistente en una

3 El estreno de *Trivium* tuvo lugar el 21 de marzo de 1963 en el domicilio de Pinto Coelho, al mismo tiempo que se interpretaban por vez primera obras de Bernaola (*Superficie n. 3*), Luis de Pablo (*Recíproco*) y Halffter (*Homenaje a Ramón Gómez de la Serna*) relacionadas con lienzos de A. Suárez, M. Millares y Juan I. Cárdenas, respectivamente; cfr. GAN QUESADA, G.: “*Ut pictura musica*. Referentes plásticos contemporáneos en la obra de Cristóbal Halffter”, en *Actas XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte, 2000, T. I, págs. 477-488.

4 “Cuatro y un espejo. El concierto de homenaje a Ramón”, *La Estafeta literaria*, n° 263, Madrid, 13.4.1963, pág. 19.

5 GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Tomás Marco*, págs. 19-20.

6 Duchamp fue también una fuerte influencia sobre el joven compositor a fines de los sesenta, como muestra su intención en torno a 1967 de componer una obra titulada *Ready mades* (*Ibidem*, 23).

7 JULIÁN, I.: *El arte cinético en España*. Madrid, Cátedra, 1986, págs. 143-146. Según esta autora, Tomás Marco no expondrá sus propuestas hasta la exposición del grupo en la madrileña Galería Eurocasa en octubre de 1968, junto a E. Sanz y J. Teixidor, aunque Calvo Serraller defiende que ya estaba presente en la primera exposición del grupo (Valencia, Colegio de Arquitectos, abril-mayo 1968), extremo que no hemos podido confirmar (CALVO SERRALLER, F.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985, T. I, págs. 653-654).

8 JULIÁN, I.: *op. cit.*, págs. 140-142.

9 A cargo del Grupo Koan dirigido por el autor, en el lisboeta Teatro Tívoli (29.10.1969)



serie de aparatos luminoso-cromáticos accionados y modificados por las variaciones dinámicas y tímbricas de la música compuesta por Marco¹⁰.

No se trata *Rosa-Rosae*, sin embargo, de la única tentativa de Tomás Marco dentro del universo cinético; tres años más tarde, y el día de la inauguración de los célebres Encuentros de Arte y Cultura de Pamplona de 1972, organizados por Luis de Pablo y José L. Alexanco¹¹, se estrenaba su obra *Recuerdos del porvenir*, encargo del grupo ALEA y escrita para cinta en conexión con un dispositivo plástico luminoso del pintor Juan Giralt (1940)¹², obra que el compositor describe como *una coordinación de libertades entre el músico, el artista plástico, el intérprete y el público*¹³. Esta obra viene a incidir en un interés del compositor por el fenómeno de la percepción musical y el papel desempeñado en la misma por la memoria presente en obras del mismo período¹⁴ como el *Concierto para violín y orquesta n. 1 'Los mecanismos de la memoria'* (1971), origen de la parte pregrabada de *Recuerdos del porvenir*.

2. Variaciones

En este momento del recorrido, y como núcleo de este texto, nuestra atención va a centrarse en varias obras que revelan la relación, personal y artística, de Tomás Marco con la generación de creadores plásticos protagonistas de la ruptura vanguardista de posguerra y se prestan a mostrar una común preocupación por cuestiones estéticas y técnicas de muy diversa índole.

En 1977 Tomás Marco compone *Torner*, una pieza para clave y trío de cuerda de unos siete minutos de duración dedicada a Gustavo Torner (1925) y encargo de la Association pour la Collaboration des Interprètes et des Compositeurs¹⁵. En ella, el

10 El estreno se produjo en el Salón de Actos del Instituto Nacional de Industria de Madrid el 24 de noviembre de 1969, bajo la dirección de José M^a Franco Gil. Cfr. GÓMEZ AMAT, *Tomás Marco*, pág. 62; GARCÍA DEL BUSTO: *Tomás Marco*, págs. 29-30 y la opinión del propio compositor: MARCO, T.: "Una aproximación a mi propia obra", en CASARES RODICIO, E. (coord.): *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pág. 271.

Por las mismas fechas, Lugán colaboraba con el compositor navarro Agustín González Acilu en la obra vocal con componentes táctiles *Simbiosis* (CURESES, M.: *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997, págs. 83-90).

11 RUIZ, J. y HUIZI, F.: *La comedia del arte (en torno a los encuentros de Pamplona)*. Madrid, Editora Nacional, 1974 y el colectivo *Los encuentros de Pamplona. 25 años después*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

12 De esta obra existe una versión para soprano y electrónica con elementos de acción teatral (GÓMEZ AMAT, *Tomás Marco*, pág. 68; GARCÍA DEL BUSTO, *Tomás Marco*, págs. 41-42).

13 Citado por GARCÍA DEL BUSTO, *Tomás Marco*, pág. 42, tomándolo del Programa General de los Encuentros.

14 Y hasta la actualidad: *Memoria deshabitada* (1990), para sexteto de cuerda, o *Sinfonietta n. 1 'Opaco resplandor de la memoria'* (1999), para orquesta de cámara.

15 El estreno absoluto tuvo lugar en París, en el Museo Guimet, el 7 de febrero de 1978, a cargo del Trio à Cordes Français de París y Elisabeth Chojnacka al clave; en España se interpretó por vez primera en el Auditorio del Conservatorio madrileño el 26 de octubre de 1981, por miembros del Grupo LIM (Francisco Martín -violín-, Wladimiro Martín -viola- y Belén Aguirre -chelo-), actuando como pianista Luis Rego. Aunque el compositor admite la interpretación de la obra con piano, es la sonoridad del clave la verdaderamente pretendida (MARCO, T.: "Una aproximación...", pág. 283).

1. Tomás Marco: *Torner*, pág. 10. Con la autorización de Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC).

compositor pretende poner de manifiesto una *cierta afinidad estilística* y la posesión de algunas *coordenadas formales y estéticas comunes* con el creador conense¹⁶.

En la primera sección, un incesante trémolo de los cuatro instrumentos, fluctuante en su velocidad, va serenándose poco a poco y reduciendo su movilidad hasta convertirse en puntos de ritmicidad precisa (sección B), pero de apariencia caótica debido a la proliferación de silencios y al desplazamiento de acentos, en fenómeno asimilable al que algunos críticos han señalado como *deconstrucción sintáctica* en la obra de Torner¹⁷; una breve cadencia del clave, que actúa en la pieza como elemento integrador y concertante, conduce a la recuperación de la atmósfera inicial, aunque con un distinto recurso técnico, como es la estrategia de superposición de anillos para concluir con gestos rápidos y crispados que no pueden evitar la victoria cadencial, rítmica y armónica, del clave [1].

Si *Torner* es obra que combina una *densa y rica sonoridad* con una *inquietante expresividad*¹⁸ es porque en ella se logra el equilibrio entre un exacerbado rigor formal y una expresividad extrema, características “musicales” que Calvo Serraller distinguía en el pensamiento creativo del pintor¹⁹ y que Marco reivindicaba en las notas al programa del estreno español de la obra:

*No se trata de hacer un retrato musical, ni siquiera de encontrar similitudes entre unos procedimientos pictóricos y otros musicales, sino de hacer una ofrenda a un amigo desde unos procedimientos creativos rigurosos*²⁰.



¹⁶ *Ibidem*, pág. 283.

¹⁷ GARCÍA BERRIO, A.: “Gustavo Torner, en la consistencia expresiva del arte moderno”, en *Gustavo Torner. Retrospectiva 1949-1991. 28 de mayo al 28 de julio de 1991* (catálogo de la exposición comisariada por F. Calvo Serraller). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, págs. 32-36.

¹⁸ HONTAÑÓN, L.: “Nuevo concierto del LIM, con el estreno en España de ‘Torner’, de Tomás Marco”, *ABC*, Madrid, 28.10.1981, pág. 56.

¹⁹ CALVO SERRALLER, F.: “Travesía de Gustavo Torner”, en *Gustavo Torner...*, pág. 22.

²⁰ MARCO, T.: “Torner”, programa de mano (Madrid, XIX Ciclo de Conciertos del LIM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27.11.1993).



2. Gustavo Torner: *Anaranjado-verde oscuro*, 1961. Técnica mixta sobre tabla.

En efecto, la obra está construida en función de una dialéctica de contraste entre materialidades disímiles que, asumida de Rothko, Torner introduce en su obra desde comienzos de los años 60 y que, modulada por un distanciamiento irónico y neutralizante desde la serie *Homenajes* (Madrid, Galería Juana Mordó, 1968), alcanza su obra reciente [2]. Precisamente en esta serie *Homenajes* encontramos algunas de las referencias más explícitas a la afición musical del

pintor, en obras como *La escala de Jacob. Homenaje a Schönberg* (1968) [Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca], *Homenaje a Anton Webern* (1967)²¹ o *Doble homenaje a Claude Debussy y Pierre Boulez* (1970)²².

Por otra parte, tampoco puede olvidarse el elemento temporal que preside las esculturas de Torner ya desde una primera etapa (*Tiempo inmóvil* [Layos, Toledo, 1971], *Música callada. Homenaje a San Juan de la Cruz* [Las Caldas, Asturias, 1971]²³) y que en ocasiones le lleva a recurrir a músicas concretas para resolver problemas de estructuración rítmica y lumínica²⁴.

Una nueva sintonía entre la estética torneriana, fundada de nuevo en la seccionalidad contrastante, en la oposición entre elementos horizontales (melódicos) y verticales (armónicos), en la complementariedad entre movimientos y, en este caso, en el empleo de la sección áurea como regla estructural, ha sido reconocida repetidas veces²⁵ por

21 Perteneciente a la colección privada de Tomás Marco, que también posee el collage *Procesional* (1978) de Torner, así como obras de Zóbel, Muñoz, Sempere... y abundante obra gráfica de la vanguardia española del período.

22 Con el subtítulo "El mar", en alusión al tríptico sinfónico de Debussy (GARCÍA BERRIO, A.: "Gustavo Torner...", pág. 34).

23 Que su autor define como "una música que al desarrollarse en varias direcciones temporales quedara suspendida" (TORNER, G.: "Torner por Torner", pág. 248, que lo reproduce del libro-catálogo *Torner*. Madrid, Rayuela, 1978).

24 Como la inspiración en *Petrushka* de Stravinsky para la obra *En recuerdo de Parménides... Y la puerta separaba el día de la noche...* (Palma de Mallorca, 1976) (*Ibidem.*, pág. 271).

25 Por ejemplo en sus comentarios en la plaqueta de la grabación de la sinfonía (v. apéndice), pág. 14 y en MARCO, T.: "Sobre mis sinfonías", *Cuadernos de música iberoamericana*, n° 1, Madrid, 1996, págs. 283-296, pág. 290. Curiosamente, el análisis más detallado de la obra prescinde de esta referencia; cfr. CHARLES SOLER, A.:

Tomás Marco a propósito de su *Sinfonía n. 4 'Espacio quebrado'* (1986-7)²⁶, que aprovecha el carácter abstracto y eminentemente formal que, a juicio del compositor²⁷, reviste la sinfonía como género en la actualidad y que habría que poner en relación con otras obras de la misma década en que la sugerencia espacial está muy presente, como *Espacio sagrado (Concierto coral n. 2)* (1983), para piano, coro y orquesta, la *Sinfonía n. 2 'Espacio cerrado'* (1985) o *Espacio de espejo* (1990), para orquesta de cuerda.

Por último, señalemos que Torner fue el escenógrafo de la reposición de la ópera *Selene* de nuestro compositor en el madrileño Teatro de la Zarzuela, entre los días 24 de marzo y 1 de abril de 1996, en una producción dirigida por Cristóbal Halffter y donde compartía cartel con *La vida breve* de Falla²⁸ y que uno de los lienzos de su serie *Átomos: los cuatro elementos* (1986), concretamente el titulado "Fuego", conforma la cubierta de una de las grabaciones recientes de obras de Tomás Marco²⁹.

Sólo tres semanas después (26 de junio) de su fallecimiento (2 de junio), Tomás Marco estrenaba la composición *Zóbel*, dedicada al pintor hispano-filipino (1924-1984), en la interpretación del flautista Salvador Espasa y como acto de clausura del "Taller de Arte Actual" del Círculo de Bellas Artes de Madrid³⁰, de cuya junta directiva formaba parte el compositor desde 1983.

Sabida es la estrecha relación de Fernando Zóbel con la música y con la flauta en particular, como testimonian la presencia de flautistas y músicos ya desde sus cuadernos de apuntes de comienzos de la década de los 50 en Cambridge³¹ y su

"Tomás Marco: Análisis del lenguaje musical empleado en sus sinfonías 4 y 5", *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, nº 10/1, Zaragoza, 1994, págs. 23-40 y su reedición en CHARLES SOLER, A.: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*. Valencia, Rivera Editores, 2002, págs. 91-129.

26 En sus cuatro movimientos Quasi star-Hiperbórea-Almost a rock-Solaris, fue estrenada por la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Jesús López Cobos en el Teatro Real de Madrid el 15 de abril de 1988.

27 MARCO, T.: "Sobre mis sinfonías", pág. 285.

28 Los decorados del estreno de la ópera (1974) habían sido encomendados a Sigfrido Burman. Torner se había acercado al mundo de la escenografía en la década de los 80 (1980, *El poeta*, F. Moreno Torroba, Teatro de la Zarzuela; 1983, *Agua, azucarillos y aguardiente*, F.A. Barbieri, Escuela Superior de Canto de Madrid). Cfr. *Cinco escenografías para Manuel de Falla: 1919-1996. Picasso-Barceló-Amat-Torner-Plensa*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996.

29 BIS-CD-811 (1996), con la Orquesta Ciudad de Granada, Víctor Martín (violín), M^a José Montiel (soprano) y bajo la dirección de Josep Pons. Las obras registradas son *Árbol de arcángeles. Serenata virtual, Concierto del alma y Ojos verdes de luna*.

30 En un concierto en el que se ofrecieron obras de M. Seco de Arpe, G. Fernández Álviz, A. Núñez, M. Dimbwadyo, L. Barber, E. Pérez Maseda y J.L. Turina inspiradas en creaciones de L. Gordillo, M. Hernández Mompó, A. Ráfols Casamada, P. Palazuelo, A. López, M. Valdés y J. Guerrero, respectivamente.

Cfr. las notas de agencia "El compositor Tomás Marco dedica una obra a Zóbel", *ABC*, Madrid, 28.6.1984 y "Estreno en el círculo de Bellas Artes: 'Zóbel', homenaje de Tomás Marco al pintor desaparecido", *Ya*, Madrid, 28.6.1984.

José Luis Turina, por su parte, es autor de unas *Exequias*. In *memoriam Fernando Zóbel* (1984), encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 1985.

31 VILLALBA SALVADOR, M^a A.: *Fernando Zóbel: vida y obra*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1989, T. II, págs. 1073-1087.

propia actividad personal como intérprete aficionado³². Especialmente relevante en este sentido, tras las obras de fines de los 60 y primera mitad de los 70 con referente monteverdiano (*Pequeña primavera: Monteverdi* (1966) o *Las Caldas XII* (1974), donde copia un texto del amigo y libretista de Monteverdi Alessandro Striggio), son los óleos de las subseries “Músicos” y “Flautas” que se inscriben dentro de la llamada “Serie Blanca” (1975-1978), expuesta por vez primera este último año en la madrileña Galería Rayuela³³ y a propósito de la cual el pintor da testimonio de su fascinación por la flauta como elemento plástico:

Casi todos los instrumentos de música tienen formas muy rotundas - piensa en un violín o en un piano-. La flauta, en cambio, queda bastante ambigua. Se podría definir como dos rayas paralelas animadas por brillos. Es precisamente esa ambigüedad lo que me atrajo. La usé como punto de partida - sin respetar en absoluto su escala propia, que es, si quieres, una escala de bodegón. De ahí salió todo un juego de formas, escalas y luces: flautas que no son más que efectos de brillo dentro de espacios a veces ambiguos, a veces neutros, a veces claramente definidos³⁴.*

La pieza, de unos 9-10 minutos de duración, está escrita, en su voluntad de homenaje póstumo, para flauta, preferentemente en Sol para aprovechar el registro grave del instrumento y acentuar el carácter elegíaco de la composición, y se articula como una sencilla forma de arco, donde las secciones extremas comparten un mismo material, siendo la tercera una reexposición abreviada y en espejo de la inicial. El arranque melódico, desde la nota Re -enunciada en una variedad de modos de ataque crecientes en rugosidad [senza vibrato, vibrato ordinario, molto vibrato, molto oscilato, frullato]-, conquista de modo paulatino, en un tempo indicado “Libero” un arpeggio ascendente y descendente de La m que se funda en la traducción, según la notación alfabética alemana, de las letras C, E y A de la palabra CUENCA, ciudad de adopción de Zóbel [3].

Por su parte, la sección central, marcada “Calmo, non pesante” desarrolla una construcción melismática cromática que desciende y asciende en espejo imperfecto, donde también se refleja en forma de trémolos el tetracordo inicial y que gana en urgencia melódica dentro de un marco uniforme mf y con un opresivo y lancinante período central, restringido al intervalo de 3ª m, en que se reproducen retrogradados los modos de ataque del comienzo de la obra.

32 *Ibidem*, I, págs. 891-3, pág. 892, donde reproduce parcialmente una entrevista de Ana Rosa Semprún, “Fernando Zóbel: la pasión de pintar”, *Telva*, nº 364, Madrid, febrero 1978.

33 *Ibidem*, I, págs. 433-462. Una de las acuarelas de esta serie, ‘Homenaje a Teobaldo Boehm’ ilustra la portada de la edición de *Zóbel* (‘Nueva música española para flauta’ [Madrid: Mundimúsica, 1985], págs. 7-11, junto con obras de A. Bertomeu, L. Blanes, E. Pérez Maseda, F. Palacios y M. Dimbwadyo) y el ‘Homenaje a Teobaldo Boehm II’ sirvió como portada de la grabación de las obras de este volumen (cfr. VEGA (TOSCANO), A.Mª.: ‘Nueva música española para flauta’, *Ritmo*, nº 567, Madrid, julio-agosto 1986, pág. 40).

34 VILLALBA SALVADOR, Mª A.: *op. cit.*, T. II, pág. 957, que lo toma de PÉREZ-MADERO, R.: “Conversaciones con Fernando Zóbel”, en *Zóbel: la Serie Blanca*. Madrid, Ediciones Rayuela, 1978.



4. Fernando Zóbel: *Oscuro veneciano*, 1984. Óleo sobre lienzo.

3. Tomás Marco: *Zóbel*, inicio. 'Nueva música española para flauta', pág. 8. Madrid, Mundimúsica, 1985. Con autorización de Mundimúsica-Garijo.

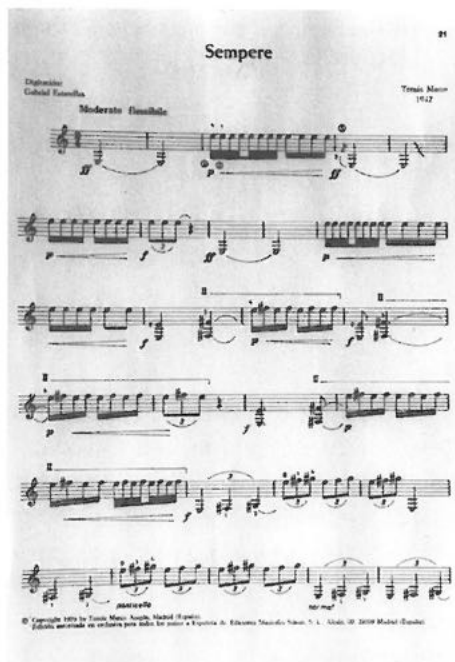
Como se ha afirmado a propósito de la musicalidad de la obra de Zóbel, ámbito en que *la obra no desvela, en su aparente facilidad, su compleja trama*³⁵, también en la pieza de Tomás Marco la sencillez de la forma oculta un profundo equilibrio emotivo que desdibuja la dirección lineal melódica creando un espacio difuso y sugerente, un amplio campo *sfumato* en torno al brillo de la nota central Re, cercano a la ambigüedad pictórica de la flauta en los lienzos del pintor [4].

Otro sencillo homenaje a un creador plástico, separado poco más de un año de *Zóbel*, lo constituye la obra para guitarra *Sempere* (1985), dedicada "in memoriam" al pintor y escultor alicantino (1923-1985), con quien Marco había colaborado, como mencionamos, desde 1967 y a quien tratara desde poco después de su instalación definitiva en Madrid en 1960³⁶.

35 TORRE, A. de la: "Zóbel, secreto espejo de recuerdos", en *Fernando Zóbel*. Logroño, Cultural Rioja, 1998, pág. 16 (catálogo de la exposición celebrada en la Sala Amós Salvador de Logroño y comisariada por Rafael Pérez-Madero).

36 El estreno de *Sempere* corrió a cargo de Nicolás Daza en el Auditorio del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante el 16 de septiembre de 1985, en el marco de un concierto genérico en homenaje a Sempere, protagonizado por el Grupo Círculo bajo la batuta de J.L. Temes. Se repetía un concierto ya celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (16.6.1985), donde se emparejaba a compositores y artistas plásticos

5. Tomás Marco: *Sempere*, inicio.
Con la autorización de Española de Ediciones
Musicales Schott.



En este caso se trata de una pieza de 5-6 minutos de duración fundada en el despliegue de una escala que combina los rasgos de mayor natural y lidia a partir de la nota más grave del instrumento (Mi), que en notación alfabética se corresponde con la E inicial del nombre y única vocal del apellido del artista levantino. La construcción de esta escala ascendente y descendente, su proliferación en dibujos quebrados y el surgimiento de voces polifónicas en la más compleja sección central de la pieza, antes de retornar a la pureza del material inicial, son claras referencias al elemento lineal que tan característico es en la obra de Sempere³⁷ [5].

Ahora bien, del mismo modo que la línea en *Sempere* no opera en solitario sino que precisa de su iteración sistemática y serial en busca del efecto expresivo que provoca su reincidencia³⁸ hasta convertirse en ritmo temporal lumínico-cromático³⁹ [6], la escala en la obra de Marco no es un dato, sino una experiencia de teleología imprecisa que incrementa poco a poco su tensión diagonal hasta quebrarse polifónicamente⁴⁰, definiendo planos armónicos diversos que se superponen al entramado rítmico y contradicen su regularidad.

como P. Rivière y P. Palazuelo (*Lluvia sobre el río*), E.X. Macías y J. Guinovart (*Langsam*), A. Aracil y J. Hernández Pijuan (*Paisaje vertical*), J.R. Encinar y E. Arroyo (*Jo la mangio con le mani*), J.M. Berea y D. Villalba (*Incendio de silencio*), M.A. Martín Lladó y A. Fraile (*Yo sin ti/tú y yo/tú sin mí*) y J. Fernández Guerra y A. Saura (*La imagen compuesta*).

Cfr. MARCO, T.: "Homenaje a Sempere", *Diario 16*, Madrid, 18.9.1985; PÉREZ DE ARTEAGA, J.L.: "Homenaje musical a Eusebio Sempere", *El País*, Madrid, 20.9.1985, pág. 35.

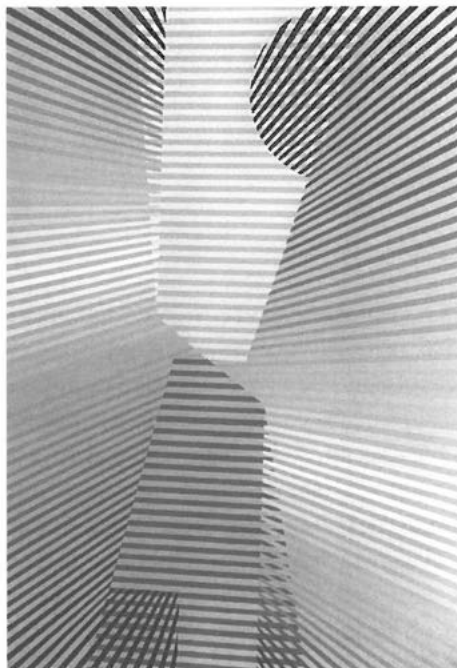
37 Señala Tomás Marco que *Sempere* es un estudio de líneas melódicas que intenta recordar los trabajos con líneas que el pintor desarrollara. MARCO, T.: "Mis relaciones compositivas con la guitarra", en RIOJA, E. (ed.): *La guitarra en la historia (6). Sextas jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Córdoba, Ediciones de La Posada, 1995, pág. 17.

38 PASTOR IBÁÑEZ, T.: *Sempere*. Alicante, Galería de Arte Abel Martín-Madrid, 1997, pág. 24.

39 SORIA HEREDIA, F.: *Eusebio Sempere*. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1988, pág. 158.

40 En la línea de lo señalado por Kandinsky sobre el grado de tensión y movimiento de la línea. KANDINSKY, V. (1926): *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Barral, 1970, pág. 67.

6. Eusebio Sempere: *Transparencia del tiempo*, 1977. Serigrafía.



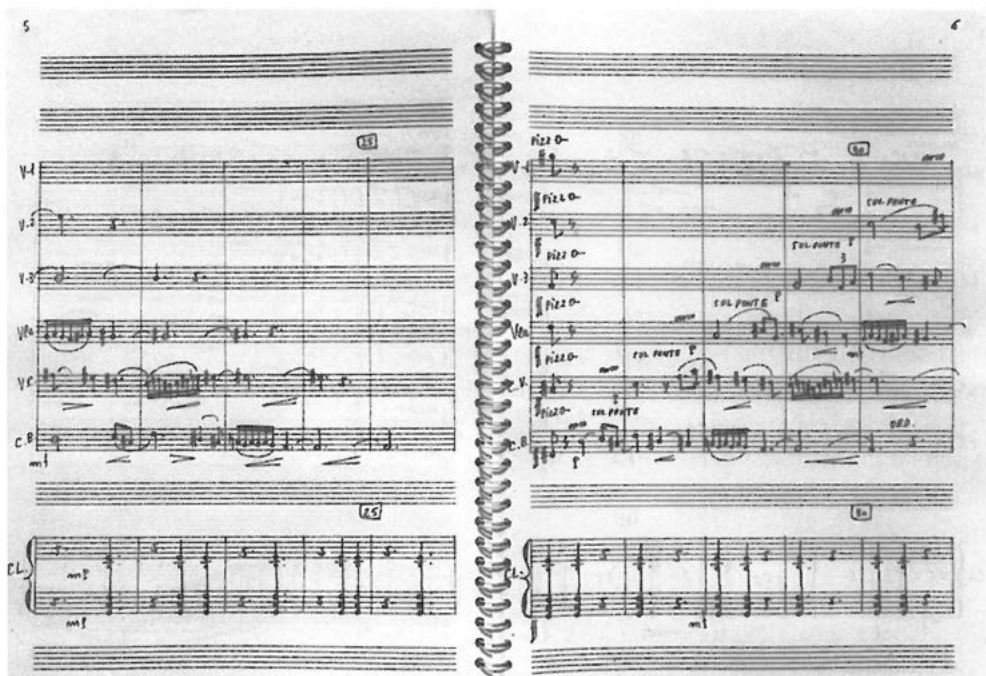
Por último, *Bastilles* (1988), una obra de unos diez minutos de duración concebida para clave (amplificado) y orquesta de cuerda, está dedicada al pintor Lucio Muñoz (1929-1998), con motivo de la exposición “Lucio Muñoz” celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre el 14 de septiembre y el 5 de diciembre de 1988. Fue estrenada en el citado centro el 15 de noviembre de dicho año por la Orquesta de Cámara Anton Webern y M. Mendizábal al clave, dirigidos por J.L. Temes, en un concierto patrocinado por la revista *Dunia* y donde figuraba junto a otras obras en que el homenaje al artista madrileño era también evidente: *Tiempo para espacios* (1974) de Cristóbal Halffter, cuyo tercer movimiento se titula “Formas. A Lucio Muñoz”⁴¹, y sendos estrenos: el absoluto de *Obertura en verde para Lucio Muñoz* de Jorge Fernández Guerra⁴², para orquesta de cuerda, y el madrileño del *Concert per a guitarra i corda* de Albert Llanas⁴³.

Aunque la plantilla de la obra trae a la memoria la del citado *Tiempo para espacios*, su elección se debió a las características de orquesta barroca del conjunto responsable del encargo, el Atelier de Musique de la Ville d’Avray, que pidió a Tomás Marco la obra con motivo de la conmemoración del segundo centenario del inicio de la Revolución Francesa [7]. De ahí una primera explicación de la referencia del título, aunque el mismo compositor se encarga de trascender tan directa alusión al afirmar que

41 GAN QUESADA, G.: *op. cit.*, págs. 481-483.

42 Obra que, en 1989, pasó a formar parte de *Iris*, para orquesta sinfónica, emparejada con *Extrío (Homenaje a Klee)* de 1986.

43 En *Tiempo para espacios* actuó como solista M. Haselböck y en el concierto de Llanas, C. Trepát. Cfr. MAZARROSA, L.: “Sonidos para Lucio Muñoz”, *El País*, Madrid, 11.11.1988, En Cartel-12; FRANCO, E.: “Una orquesta para el pintor Lucio Muñoz”, *El País*, Madrid, 17.11.1988, pág. 43; MARCO, T.: “Música para Lucio Muñoz”, *Diario 16*, Madrid, 18.11.1988 y RUIZ COCA, F.: “Cuatro partituras para un pintor”, *Ya*, Madrid, 18.11.1988.



7. Tomás Marco: *Bastilles*, cc. 21-30. Reproducción del manuscrito del compositor.

*continuamente nos vemos obligados a tomar bastillas de todo tipo, técnicas, estéticas y sociales, e incluso las propias bastillas que nuestra propia obra anterior construye*⁴⁴,

e insinuar como incitación plástica directa las “fortalezas” de madera de comienzos de los años 60 en la producción de Lucio Muñoz, cuya viva afición a la música hacía especialmente afortunada la propuesta de un reconocimiento sonoro⁴⁵ [8].

En *Bastilles* las capas de material se juxtaponen en secciones que denuncian un hondo contraste y aspereza en su configuración textural -la superposición de células individuales reiteradas mecánicamente en la quinta sección en oposición a la agresividad exasperada ff de la sexta sección sobre los clusters del clave-, melódica (uso

44 MARCO, T. en las notas al programa de mano de la interpretación de *Bastilles* dentro del Ciclo ‘Música española del siglo XX para orquesta de cámara’, Madrid, Fundación Juan March, 14.6.2000.

45 MUÑOZ AVIA, R.: “Mi padre”, en *Lucio Muñoz. 1950-1998*. Sevilla-Madrid-San Sebastián, Fundación Abengoa-Fundación Central Hispano-Museo San Telmo, 1999 (catálogo de la exposición itinerante comisariada por A. López García y J. López Hernández), pág. 35, donde se cita a autores barrocos, Mozart, Mahler o Stravinsky, o el también emocionado recuerdo de HALFFTER, C.: “Lucio Muñoz y la música”, en *Lucio Muñoz. Obra sobre papel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 3 de julio-24 de septiembre de 2001. Madrid, Ministerio de Educación-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-T.F. Editores, 2001, págs. 21-26.

8. Lucio Muñoz: *Tiempo*, 1958. Técnica mixta sobre tabla.



de la escala de tonos enteros) y armónica (armonías por cuartas) que sólo encuentra un respiro en la disolución tímbrica y de registro hacia el agudo de la cuarta sección, cerca de la mitad del decurso temporal de la pieza.

3. Coda

Como señala Nieto a propósito de la obra de Muñoz de fines de los 80, también la música de Tomás Marco, por su propia evolución interna y por el contacto fecundo con fuentes de inspiración artística como las que hemos señalado en estas breves páginas *verifica el equilibrio entre apariencia exterior y orden interior, entre historia y subjetividad*⁴⁶.

En estas obras, el encuentro entre propósitos estéticos comunes y concreción sonora se muestra fiel a la “convergencia inmanente”, característica intrínseca de la relación entre las artes, que invocaba Adorno en el texto de donde se extrae la cita que sirve de epígrafe a este texto⁴⁷ y que, en el caso de la música, significa la creación de espacios internos en la propia estructura temporal de la obra, más allá de las tradicionales conquistas que suponen la representación notacional de la música o su distribución espacial sonora. Como señala Tomás Marco,

*la música crea además su propio espacio formal y perceptivo y una pieza musical acaba por ser la creación de un espacio sonoro por medio del tiempo*⁴⁸.

Obras tan estrictamente estructuradas como la pianística *Elogio de Vandelvira* (1997), donde el planteamiento serial ortodoxo juega con la trasgresión posmoderna

46 NIETO ALCAIDE, V.: *Lucio Muñoz*. Madrid, Lerner & Lerner, 1989, pág. 223.

47 ADORNO, T.W.: “Sobre algunas relaciones...”, pág. 50.

48 MARCO, T.: “Sobre mis sinfonías”, pág. 288.



de la cita -al utilizar la serie del *Concierto para piano y orquesta op. 42* de Schönberg-, plantean sin embargo la emergencia de otro espacio que trasciende lo formal y lo estético para penetrar, con imagen querida al compositor, en lo “mágico”⁴⁹ interiorizado en el límite que intuía Rainer M. Rilke en sus versos:

*La rencontre extrême de l'art
n'est-ce point l'adieu le plus doux?
Et la musique: ce dernier regard
que nous jetons nous-même vers nous!*
(*Poèmes français, Vergers*)

4. Apéndice

Grabaciones

— *Torner* (ed. EMEC)

LP ACSE-Movieplay 17.1518/1 (1979) [LIM, Luis Rego (piano)]

CD ADDA 581235 “Le clavecin espagnol du XXe. siècle” (1990) [Ensemble Erwartung, Elisabeth Chojnacka (clave) / Bernard Desgraupes]

— *Zóbel* (ed. Mundimúsica-Garijo)

LP Mundimúsica CBA 3-1986 ‘Nueva Música Española para flauta (1)’ (1986) [Luis Amaya]

— *Sempere* (ed. Española de Ediciones Musicales Schott)

LP Marus EMI-Electrola ASD 308 742 D (198.) [M^a Ángeles Sánchez Benimeli]

CD Kaskabel CD 108 ‘Tomás Marco: obra completa para guitarra’ (1992), 2 CDS [G. Estarellas]

CD EMEC E-009 “Spanish 20th-Century Guitar Music” (1995) [Agustín Maruri]

— *Sinfonía n. 4 ‘Espacio quebrado’* (ed. EMEC)

CD COL LEGNO AU 31812 CD (1991) [Orquesta Sinfónica de Tenerife / Víctor Pablo Pérez]

— *Bastilles* (ed. EMEC)

LP Discobi D-1003 (1989) [Orquesta de Cámara Anton Webern, Menchu Mendizábal (clave) / José Luis Temes]

49 MARCO, T.: *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.



DOS EJEMPLOS DE INTEGRACIÓN DE LAS ARTES: LOS POBLADOS DE COLONIZACIÓN DE SAN ISIDRO DE ALBATERA Y EL REALENGO

IRENE GARCÍA ANTÓN
Universidad de Alicante

Con la evidente precariedad de medios de todo tipo que se desprende de la inmediatez de la guerra, unos cuantos recién estrenados arquitectos que conforman esa “primera generación” desplegaron todos sus esfuerzos para conseguir recuperar la arquitectura española partiendo del determinismo que la situación sociopolítica y económica les deparaba.

Dentro del Plan de Reconstrucción Nacional estaba previsto elaborar un inventario de la riqueza agrícola del país con el fin de intervenir mediante procesos de colonización, y con la aplicación de planes de repoblación y de comunicaciones entre los pueblos.

Todos las premisas básicas están explicitadas en una conferencia dada en la 2ª Asamblea Nacional de Arquitectos que tuvo lugar en 1940. En ese mismo año saldría una Ley que regularía todas las actuaciones que en principio debía tener el recientemente creado Instituto Nacional de Colonización, y que contaba también con Servicios de Arquitectura.

Para el departamento de Regiones Devastadas primero y para el Instituto Nacional de Colonización cinco años más tarde, en 1947, trabajó el arquitecto José Luis Fernández del Amo¹. *Anduve por la geografía nuestra, ahuyentando la imagen colosal de la gran arquitectura, para encontrar en sus rincones habitados, la que fuera*

1 José Luis Fernández del Amo (1914-1995). Se titula en Madrid en 1942. Ingresó en el departamento de Regiones Devastadas, y más tarde trabaja para el Instituto Nacional de Colonización construyendo muchos pueblos en diferentes lugares de la geografía española. En 1952 era nombrado Director del Museo de Arte Contemporáneo, cargo que sostuvo hasta 1958, y a partir de esta fecha se dedica de lleno a su profesión de arquitecto.

*nacida espontáneamente como cristales de una acción biológica*² confiesa el arquitecto comprometido con su oficio, al que sirve desde el convencimiento de prestación de ayuda humanitaria. Se impregnó en los distintos lugares que le tocó trabajar del vivir y de la idiosincrasia de los habitantes, y desde la arquitectura teórica aprendida en la Escuela se instalaba en la “hecha desde la necesidad” con escasos medios, pero con lógica y composición racional aplastante.

Cuando regresa a Madrid de su labor en Regiones Devastadas cuenta en su haber con todo un acervo de conocimientos útiles y de experiencia constructiva que le hace decir en sus escritos:

*Otros hacen su ampliación de estudios atravesando la frontera. A mi me enriqueció, sin duda, el conocimiento en profundidad de las esencias de un pueblo al que, en adelante, habría de servir*³.

Y en efecto, cuando entra a trabajar para el Instituto Nacional de Colonización proyectando poblados de nueva planta en zonas deprimidas⁴ lo hace teniendo en cuenta los estilos populares de las diversas tierras españolas, aunque dice Ángel Urrutia: *se cuida de no adoptar para sus poblados los aires regionales o folklóricos*, y continúa diciendo *en líneas generales se realizan respetando en la medida de lo posible el paisaje, asumiendo la vegetación autóctona con materiales procedentes de las zonas y mano de obra de los pueblos*⁵, pero, sobre todo, con bien escasos medios económicos.

José Luis Fernández del Amo se muestra al final de sus días orgulloso de aquella etapa suya de abundancia constructiva, que se extendió a lo largo de veinte años. Antonio Fernández Alba, uno de sus primeros discípulos, resalta al hablar de la arquitectura de Fernández del Amo dos vertientes significativas: los trazados y arquitecturas de los nuevos poblados rurales y la espacialidad de su arquitectura religiosa.

*En sus pueblos, independientemente de su incongruencia sociológica, concibe el espacio como un lugar de sensaciones plásticas, con la abstracción simbólica y estilización geométrica de la cultura campesina*⁶.

En cuanto al espacio de su arquitectura religiosa, Fernández Alba menciona, entre otras cosas, la dificultad con la que tropieza *para obtener desde la manipulación de la materia, la cualidad del nuevo sentimiento del espacio*⁷.

2 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: “Del hacer de unos pueblos de colonización” en Catálogo Exposición. *Fernández del Amo, Arquitectura 1942-1982*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Cultura, 1983, pág. 40.

3 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: “De mi arquitectura”, en *Palabra y obra, Escritos reunidos*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995, pág. 115.

4 La obra de Colonización afectó a más de 300 nuevos poblados de la geografía agraria. Su tarea se empieza después de la acometida de obras hidráulicas para la transformación agrícola de grandes extensiones improductivas.

5 URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1999, pág. 435.

6 FERNÁNDEZ ALBA, A.: “Arquitectura para sonata de primavera” en *Fernández del Amo...*, pág. 6.

7 *Ibidem*.



En estas dos vertientes de su arquitectura es, fundamentalmente, donde el arquitecto hace intervenir a los artistas que había conocido en Madrid y en las diferentes provincias donde había trabajado. Le impactan y seducen los logros de aquellos en la plástica vanguardista, y los incorpora a sus proyectos de poblados nuevos.

Su compromiso con el arte de vanguardia arranca de principios de los años cuarenta cuando recorriendo los pueblos de Granada, Jaén y Almería para reconstruir sus iglesias, contacta y traba amistad con jóvenes artistas como Guerrero y Valdivieso. A partir de entonces es cuando concibe *un ideal de integración de las artes en la arquitectura que mantiene hasta el final y que tendrá también un claro reflejo en su proyecto ideal de museo*⁸.

En este museo trabajó denodadamente por conseguir aglutinar a los artistas jóvenes que intentaban realzar un arte nuevo, rompedor del academicista obsoleto, que seguía prodigándose tras la guerra civil.

Y de este modo en la aplicación de las artes plásticas a la arquitectura, Fernández del Amo lograba extender por los poblados más alejados el arte último de la mano de aquellos destacados artistas. *Sin mencionar a todos, podría destacar*, escribe el arquitecto, *a H. Mompó, Pablo Serrano, Manolo Millares, Valdivieso, 'Carpe', Baeza, Suárez, Mampaso, José Luis Sánchez, Manuel Rivera*⁹.

El arquitecto insiste en los nombres de estos artistas plásticos que intervienen en sus proyectos de arquitectura rural cuando responde a la quinta pregunta del cuestionario elaborado por M^a Dolores Jiménez-Blanco y contestado por el arquitecto en el verano de 1995. La pregunta formulada era la siguiente:

Es curioso que fuera precisamente la arquitectura rural a través de su modernización de lo popular la que diera una definitiva oportunidad a artistas como Mompó, Rivera, Pablo Serrano... ¿Que reacción provocaban estas obras?

*R.- Sí, fue precisamente en la arquitectura rural mediante una modernización esencial de lo popular, como se dio la oportunidad a artistas como Mompó, Rivera, Baeza, Pablo Serrano, etcétera*¹⁰.

Los mencionados artistas y otros muchos más dieron frutos creativos en diferentes y nuevas tendencias que trajeron a Madrid de forma individual o conformando grupos. Todos ellos en la década de los 50 estuvieron vinculados al Museo de Arte Contemporáneo a través de Fernández del Amo, que fue su primer director desde la fundación en 1952 hasta 1958.

8 JIMÉNEZ-BLANCO, M^a D.: *José Luis Fernández del Amo: un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, pág.19.

9 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: *op.cit.*, pág. 116.

10 JIMÉNEZ-BLANCO, M^a D.: *op.cit.*, pág. 51.

La idea rectora que el arquitecto se ha esforzado en mantener desde sus comienzos ha girado siempre en torno a la integración de las artes:

si el arte tiene algo que hacer en el mundo de mañana, habrá de ser sospecho yo, de manera que de hecho se produzca una síntesis de las artes¹¹ (...) con el oficio de pintor se hace arquitectura; con el oficio de escultor se hace arquitectura; con el oficio de arquitecto se hace arquitectura¹².

Una de las tantas zonas en las que intervino como urbanista y arquitecto Fernández del Amo fue la conocida con el nombre de El Saladar en las prolongaciones S.E. de las sierras de Albatera y Crevillente, en la provincia de Alicante. Dada la composición del suelo estos terrenos, pese a los intentos de saneamiento llevados a cabo tiempo atrás, continuaban siendo improductivos.

Al finalizar la contienda se impone el incremento de la producción agrícola nacional, y en ese marco se halla la zona de El Saladar, para la cual el Instituto Nacional de Colonización pretende:

el saneamiento de terrenos pantanosos, la modificación de las condiciones económicas mediante la puesta en regadío de 6.000 a 8.000 Ha de tierras improductivas; la resolución del problema social existente, al permitir asentar en los nuevos regadíos de cuatro a cinco mil familias¹³.

En esta zona se crearon en proceso de asentamiento de los colonos llevado a cabo por el Instituto Nacional de Colonización dos núcleos urbanos como unidades autónomas, pero administrativamente dependientes de otros municipios.

La estructura de estos núcleos se atiene a las disposiciones dadas en aquella 2ª Asamblea Nacional de Arquitectos, recogidas por Fernando de Terán en su obra *Planeamiento urbano en la España contemporánea 1900-1980*. En aquel discurso se hacía hincapié en los dos centros que deben aglutinar el conjunto urbano: el centro cívico con la tradicional plaza con soportales en la que estén los edificios representativos del gobierno, y el centro religioso con la plaza de la iglesia y las dependencias anejas de Casa Rectoral y Catequesis. El resto de las construcciones públicas como la escuela y servicios municipales se diseminan entre las viviendas, que deberán responder a la tipología tradicional de cada comarca.

La mejor descripción y la más breve de aquellos dos núcleos urbanos nos la ofrece el propio autor del proyecto, Fernández del Amo, quien especifica el número de viviendas y las construcciones con las que cuenta tanto el centro cívico como

11 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: "¿Una integración de las artes?" en *Palabra y Obra: escritos reunidos*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995, pág. 39.

12 *Ibidem*, pág. 46.

13 CANALES MARTÍNEZ, G.: "Los saladares de Albatera: un intento de colonización actual", *Estudios Geográficos*, nº 165, Madrid, Instituto Juan Sebastián Elcano (C.S.I.C.), 1981, pág. 561.



el religioso. Al describir el poblado más extenso y el que primero se proyecta, San Isidro de Albatera, evidencia tener en cuenta el medio rural en el que se gesta, y la preocupación por armonizar su arquitectura con el paisaje, idiosincrasia de los habitantes y demás elementos determinantes del lugar. Hecho éste que el arquitecto García Mercadal señala al hablar de la arquitectura rural de Fernández del Amo, y llega a destacar el arraigo de *su obra en la sabiduría popular, en una versión racional que atiende las exigencias vitales de nuestro tiempo. Esta inspiración en la arquitectura anónima que fue para nosotros el origen de la nueva arquitectura*¹⁴.

Si una de las vertientes más significativas de la arquitectura de José Luis Fernández del Amo era el trazado y arquitecturas de los nuevos poblados rurales, la otra radica en la espacialidad de su arquitectura religiosa.

Y en ese sentido vamos a concretarnos en las iglesias de colonización de la zona de El Saladar, porque en ellas el arquitecto logró coordinar las creaciones de diferentes artistas plásticos en la creación de un espacio integral arquitectónico, con el fin de satisfacer las necesidades espirituales del hombre de su tiempo.

Una nueva visión conceptiva de lo sagrado aparece tras la segunda guerra mundial y las nuevas doctrinas conciliares. Se caracteriza por una mayor sencillez por medio de materiales y técnicas inspiradas en principios de economía, así como la ausencia de monumentalidad en aras de la utilización de la escala humana y de espacios agradables que propicien el acercamiento. Las iglesias de José Luis Fernández del Amo responden a este tipo.

El arquitecto escoge a tres artistas de la zona, que destacaban por su capacidad creativa y su buen hacer e integra en sus templos de El Saladar: el mosaico y la vidriera a cargo de Manuel Baeza Gómez (1911-1987)¹⁵, la escultura de Adrián Carrillo García (1914-1979)¹⁶ y de José Luis Sánchez (1926-)¹⁷, y la pintura de Antonio Hernández Carpe, "Carpe" (1923-1977)¹⁸.

14 GARCÍA MERCADAL, F.: "La arquitectura rural de Fernández del Amo", en *Fernández del Amo...*, pág. 19.

15 Artista-pintor alicantino. Expone su obra por primera vez en 1948, en Barcelona. Seleccionado por Eugenio D'Ors para su VIII Salón de los Once de la Academia Breve. En 1951 obtuvo Primera Medalla en la Bial del Reino de Valencia. Es invitado por el Ministerio de Educación a participar en el curso "Problemas Contemporáneos" organizado por la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo", en Santander. Así mismo cuelga obra en la "Exposición 1952" del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en Santander. En 1953 obtiene una beca del gobierno francés para hacer una estancia en París, al final de la cual aporta obra en una exposición colectiva en el salón d'Art Libre. Título de maestro ceramista de Arte en 1955. Expone y logra varias distinciones antes de actuar como artista colaborador del Instituto Nacional de Colonización en los poblados alicantinos de San Isidro de Albatera y El Realengo.

16 Escultor alicantino. Hijo de artista dedicado a la imaginaria tradicional y a la restauración. Su vida y su actividad se desenvuelve siempre en Alicante, donde un grupo de artistas pugnan por trabajar y abrirse paso en la profesión concursando a las Exposiciones Provinciales. En la década de los cuarenta lleva a cabo numerosos retratos, algunos de ellos muy logrados e incluso han merecido ser trasladados a bronce como el del músico Óscar Esplá. Frecuenta las tertulias de artistas e intelectuales de Alicante. Participa en la I Bial de Arte del Reino de Valencia junto al pintor Manuel Baeza. En los años 50 su estilo naturalista evoluciona hacia una mayor abstracción y volúmenes contundentes. Ha dejado su impronta en numerosos edificios alicantinos. Entra igualmente a trabajar como artista colaborador con José Luis Fernández del Amo en los poblados de El Saladar.

17 Nace en Almansa (Albacete), y simultanea los estudios de Derecho con el trabajo administrativo. En 1950 deja la abogacía por su autentica vocación, la escultura. Discípulo de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios;



1. J. L. Fernández del Amo: Conjunto de construcciones del centro religioso. San Isidro de Albatera (Alicante).

En el poblado de San Isidro de Albatera, la iglesia ocupa el centro de un conjunto con línea de fachada perpendicular al trazado de las vías principales del pueblo [1]. Las construcciones de dicho conjunto se hallan adosadas y comunicadas fácilmente a la manera de una cadena cuyo primer eslabón es la casa rectoral en un extremo y el último el campanario en el lado opuesto, pasando a través de la sacristía a la iglesia y demás locales parroquiales en la parte central. El último eslabón antes de arribar al campanario lo constituye un ancho paso cubierto con techo ligeramente abovedado que sostienen sendas filas de columnas de cemento.

La marcada horizontalidad del conjunto edificado queda truncada por el elevado campanario de planta cuadrada a modo de torre de vigía, coronado de una simple cruz de hierro. El hueco de campanas se traduce al exterior en un balcón de simples

consigue una beca para ir a Roma donde contacta con el arte de la vanguardia europea. En 1953 se interesa por las artes aplicadas e industriales, representando a España en el I Congreso Internacional de Diseño Industrial. Por estas fechas conoce y se integra en el equipo de José Luis Fernández del Amo, realizando una escultura aplicada que no es un mero añadido, sino una auténtica integración en la obra arquitectónica y urbanística de este arquitecto.

- 18 Pintor murciano, discípulo de José Planes. Se forma en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia. Se traslada con una beca de la Diputación de Murcia a Madrid, donde prosigue estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Frecuenta el estudio de Daniel Vázquez Díaz y más tarde, en 1954 obtiene una Beca de la Delegación Nacional de Educación y una Ayuda del Departamento de Cultura del Ministerio de Asuntos Exteriores para ampliar conocimientos en Italia. Realiza a su vuelta numerosos murales por encargo. Expone en Murcia, Santander y Granada antes de colaborar con el arquitecto Fernández del Amo en la iglesia de El Realengo.



2. M. Baeza: Mosaico y vidrieras del presbiterio. J. L. Sánchez. Calvario suspendido sobre el altar. Iglesia de San Isidro de Albatera (Alicante).



3. M. Baeza: Vidriera de la nave. Iglesia de San Isidro de Albatera (Alicante).

barrotes de hierro, con idéntico diseño en las restantes construcciones de San Isidro, y que avanza de cara al poblado. Pequeños orificios en forma de cruz griega perforan los muros del campanario acompañando el desarrollo de la escalera, y las caras internas de esas cruces se presentan decoradas con pequeñas teselas azules.

En esa misma fachada del campanario y a 4 metros del suelo se muestra una de las dos representaciones murales en mosaico de San Isidro Labrador, patrón del poblado, que le fueron encargadas a Manuel Baeza. Se trata de una imagen plana perfilada en fino trazo oscuro, representación popular del santo medieval con el clásico atributo de la aguijada, adoptando el artista un genuino estilo románico. Baeza juega aquí con el azul, violeta, verde, crema, gris y negro. La firma aparece en el extremo inferior izquierdo.

El otro mosaico que representa al santo lo ha ejecutado en un tosco pilar de mampuesto y cemento que está situado al final de la calle de San Isidro que frente a la iglesia atraviesa el poblado hasta la carretera que lo rodea. En una faceta ligeramente cóncava y pulida se muestra la imagen frontal del santo con su zurrón que aquí levanta la mano izquierda mientras sostiene con la derecha la aguijada. Faltan muchas teselas de la parte baja y también la firma de su autor.

Pero la obra más interesante de Manuel Baeza en esta localidad se guarda en el interior del templo. Allí le reservó Fernández del Amo el trabajo de las vidrieras y el de un gran mosaico para el testero plano [2 y 3].

Las vidrieras de los muros rectos que cierran el presbiterio lateralmente y las de la ventana de la capilla bautismal están ejecutadas en hormigón, mientras que las de las naves colaterales son emplomadas y se adaptan al perfil de ojo de buey. El número de vidrieras es de cuatro por cada nave y presentan un nuevo diseño figurativo a base de plantas autóctonas en colores vivos y contrastados.

Contemplado el presbiterio desde los pies de la iglesia semeja un gran escenario al que la luz coloreada le llega a través de tres paneles verticales desde el suelo al techo y a la derecha e izquierda del altar. Dichos paneles están conformados por vidrios alargados de diferentes tamaño y color.

La obra más espectacular es el gran mosaico a modo de telón de fondo. En él apuesta fuerte el artista. Cuando el crítico alicantino Ernesto Contreras en una entrevista le pregunta a Manuel Baeza por su proyecto ideal él contesta: *Realizar mosaicos en una iglesia. Me ilusiona la idea de poder plasmar un retablo por medio de esta técnica*¹⁹.

Hace gala el artista de su gran habilidad como dibujante con certero sentido de las geometrificaciones y superficies de inspiración cubista al tiempo que introduce ritmos lineales de sorprendente lirismo en una complicada y perfecta composición de mosaicos de tonos combinados con exquisitez. Los azules cobalto y cerúleos, el verde veronés, la sombra tostada, el gris, el ocre y el blanco juegan contrastando planos ricos en formas. Es, sin lugar a dudas, la obra de Manuel Baeza más próxima a la abstracción, neo-abstractismo geométrico en opinión de Cirilo Popovici. Sin considerarse de lleno Baeza pintor abstracto si en algún momento lo ha querido ser ha sido en este mosaico. Al hacer referencia al arte abstracto dice: *Cuando lo he hecho ha sido fuera de la pintura de caballete, es decir en grandes pinturas murales, mosaicos, etc, es en donde creo que la pintura abstracta tiene su verdadera ubicación*²⁰.

Ya Juan Antonio Gaya Nuño había apuntado la importancia de la abstracción para la pintura mural, y aún más parece convenir al mosaico de Baeza la idea que aquel recoge de Eugenio D'Ors:

*Dijo cierta vez Eugenio D'Ors que la pintura religiosa no había muerto al abandonar la iconografía sacra, sino que como anchísima religión panteísta se había enseñoreado del paisaje. Era cierto. Pero ya el paisaje nos queda pequeño en el alma, y deseamos un paisaje abstracto que pueda incluir todos los granos de arena, todas las briznas de hierba, todas las nubes del cielo, que jamás cabrían en lo imitativo*²¹.

19 Información, Alicante, 18 de agosto de 1956, pág. 8.

20 Nota nº 12 manuscrita de M. Baeza respondiendo a un cuestionario. Archivo familiar.

21 GAYA NUÑO, J.A.: "La pintura abstracta", en *El arte abstracto y sus problemas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1956, pág. 223.



4. A. Hernández Carpe "Carpe": Pintura mural sobre azulejo en la fachada. Iglesia de San Isidro de Albatera (Alicante).

Con esta obra el mosaiquista buscó el mayor entendimiento con el arquitecto al posibilitar el credo en la feliz concordancia de la plástica en un nuevo espacio arquitectónico sagrado. Y así, el mosaico que actúa como telón de fondo detrás del altar es la personal trasposición del vasto paisaje de los saladares en las estribaciones de la sierras de Albatera y Crevillente, bajo un cielo luminoso y nubes blancas entre las cimas. Todo ello en un estilo neo-abstracto, donde el juego de planos geométricos se acompaña de acertadas combinaciones cromáticas. Las dimensiones del mosaico (55m²) y el general logro compositivo consiguen introducir en el que lo contempla el paisaje urbano mismo en el que está inmerso y condiciona su modo de vida.

Yo cuando realizo cualquier mosaico, mural o vidriera, nos dice el artista, procuro adaptarme al estilo creado por el arquitecto con el fin de que mi obra sea una continuación más, un elemento más que enriquezca el edificio proyectado de antemano por él²².

22 Nota nº 14 manuscrita de M. Baeza respondiendo a un cuestionario. Archivo familiar.

No en vano Baeza había conocido con anterioridad a José Luis Fernández del Amo, y había comulgado con su sentir cuando en 1952 asiste al curso “Problemas Contemporáneos”, en Santander; y es invitado por éste a participar en la “Exposición 1952” que organizaba el Museo de Arte Contemporáneo, en Santander.

Distinto carácter presenta el mural de la fachada exterior. Éste se halla retranqueado y guarecido bajo el alero a doble vertiente que se apoya en dos pilares de cemento de sección cuadrada que suben desde el suelo y dividen el espacio de los dos cuerpos en altura en seis huecos. En el centro de la parte baja se abre la puerta de ingreso, mientras que la zona alta se traduce en una profunda balconada con antepecho corrido de simples barrotes de hierro. En la pared del fondo “Carpe” ha pintado un mural figurativo con tres escenas yuxtapuestas que visto desde la calle equivale a un tríptico por la separación óptica que facilitan los pilares [4].

Antonio Hernández Carpe ejecuta este mural de 25m² con pintura sobre azulejo blanco 15cm x 15cm, y lo hace llenando la superficie como ya es característico en su obra con formas simplificadas resueltas en planos desgajados y contorneados de trazo oscuro. Las tres escenas del tríptico narran a su vez tres pasajes conocidos de la vida de San Isidro: el milagro del pozo, San Isidro con la unta de bueyes, y alimentando a las aves.

Este mismo estilo había sido adoptado por “Carpe” en los grandes murales que con anterioridad había ejecutado para el Nuevo Hospital Provincial de Murcia (1955) o para el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de la ciudad universitaria de Madrid (1956), entre otros.

También él opina cuando le cuestionan acerca de sus murales:

*Me gusta trabajar por la oportunidad de los espacios arquitectónicos, consecuencia de la nueva concepción arquitectónica. Antes, por ejemplo en las iglesias no había espacios, el retablo dominaba todo. Ahora hasta el color cuenta como nunca en la joven arquitectura*²³.

“Carpe” matiza en este mural los verdes, amarillos y grises aprovechando, cuando lo precisa, el blanco del soporte.

En El Realengo se inician las obras en 1957.

La planta es regular, alrededor de dos grandes ejes que se cruzan perpendicularmente y en torno a ese espacio se sitúan los edificios comunitarios y de servicios.

Fernández del Amo nos dice Varela Botella *trató el espacio urbano con gran cuidado formal y criterio estético vanguardista*²⁴ y sigue apuntando: *empleó para todos*

23 HOYOS RUIZ, A. de.: *Carpe*. Murcia, Ediciones de la Cátedra Saavedra Fajardo de la Universidad de Murcia, 1957, pág. 103.

24 VARELA BOTELLA, S.: “Arquitectura para la autarquía. Del año de la Victoria al Plan de Estabilización”, en *Arte del siglo XX en Alicante 1918-1960*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial, 2001, pág. 168.



5. J. L. Fernández del Amo:
Iglesia de El Realengo (Alicante).

*los edificios volúmenes formados de planos lisos y superficies encaladas, con huecos recortados y acusadamente hundidos en los accesos y las solanas*²⁵. Estas apreciaciones coinciden con las de Sánchez Soria cuando este último al tratar la casa popular tradicional de la Vega Baja vislumbra modernidad en contraposición con la arquitectura académica *por la racionalidad constructiva y por la dependencia de los materiales que la convierten en un espacio de depurada síntesis*²⁶.



La iglesia tiene adosado el campanario y es de una sola nave con tribuna lateral elevada sobre el lado izquierdo de la entrada [5]. La cubierta es a una sola vertiente y así manifestada en el testero plano.

El ingreso al templo se efectúa mediante un retranqueo de la fachada, que cobija la pendiente del tejado. A la derecha y antes de acceder a la iglesia se sitúa el cubículo que corresponde a la capilla bautismal, y que exteriormente se distingue por un pináculo facetado de inspiración cubista. Este recinto está separado por una verja de hierro con motivo de cruz inserta en círculo. El óculo que ilumina el baptisterio muestra una vidriera emplomada con motivos de peces, obra del pintor M. Baeza.

En el interior del templo este artista interviene en el diseño de las vidrieras de hormigón que recorren en estrecha franja la parte superior del lado opuesto a la tribuna²⁷ así como también se debe a él el diseño de hierros entrecruzados²⁸ que decoran de arriba a abajo el testero, cerca de las vidrieras y bajo el brazo corto de una gran cruz pegada a la pared detrás del alta [7 y 8]. Al otro lado se encuentra como suspendida sujeta con garras al muro la imagen en madera policromada de la Virgen de la Rosa del escultor Adrián Carrillo, y que la esculpe a principios de los años sesenta.

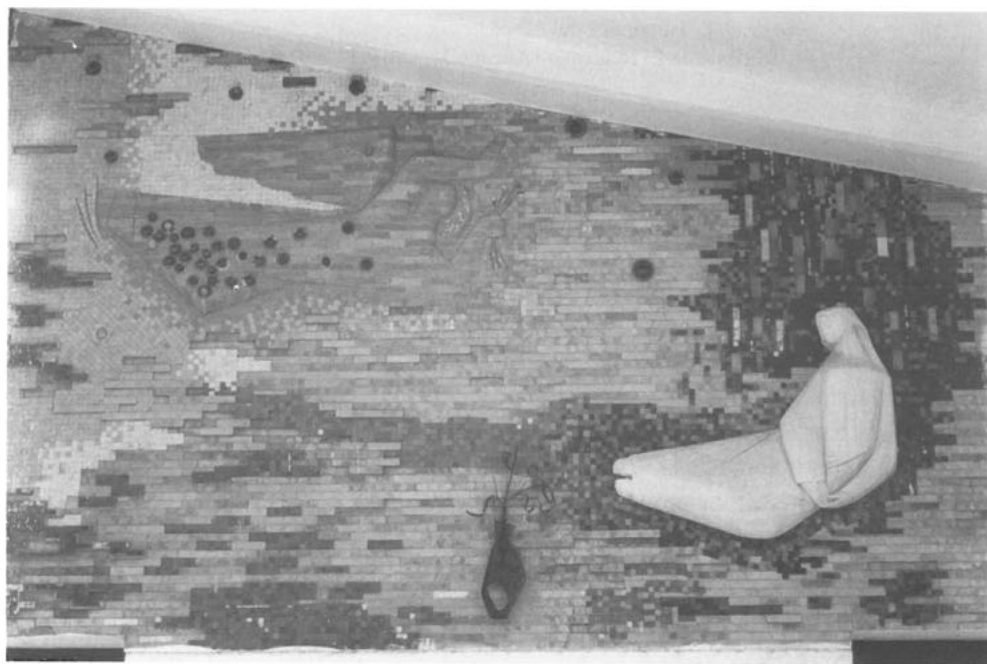
Ambos artistas, Carrillo y Baeza, comulgaban entre sí y con el propio arquitecto en relación a la integración de las artes en el espacio urbano y arquitectónico. Hernández Guardiola recoge las palabras de Adrián Carrillo con relación a esto poco antes de su fallecimiento:

25 *Ibidem*.

26 SÁNCHEZ SORIA, F.: Tesis de licenciatura inédita leída en la Universidad de Alicante en 1996, pág. 560.

27 Se conservan los primeros bocetos de algunos de estos diseños para las vidrieras.

28 También de esta reja decorativa se conserva un dibujo



6. A. Carrillo y M. Baeza: Retablo fachada. Iglesia de El Realengo (Alicante).

La obra respecto al entorno siempre ha sido mi máxima preocupación. Al hacer obra ligada a la arquitectura y, al no ser un complemento decorativo y sí artístico, ésto podría crear el riesgo de caer en la ejecución de una escultura condicionada, o por el contrario elitista, ambas cosas perjudiciales a la armonía entre la obra escultórica y arquitectónica²⁹.

Los dos artistas trabajan conjuntamente en el mural cerámico de la fachada del templo en El Realengo con una innovada representación del tema de la Anunciación en la que se evidencia la ruptura de moldes escultóricos tradicionales [6].

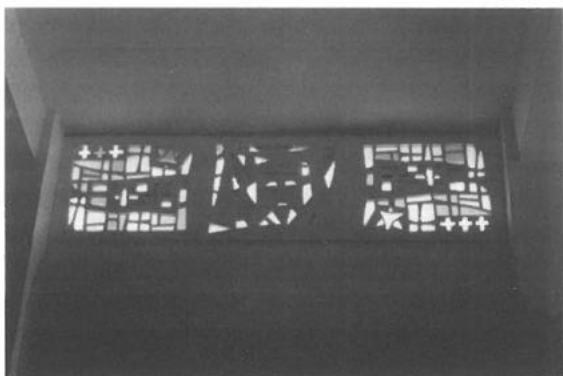
La cerámica tallada, la piedra arenisca blanca en altorrelieve, la chapa trabajada y la cinta de hierro retorcida junto con los mosaicos de gres, y los fondos de botella incrustados constituyen el variado repertorio instrumental que manejan.

En este mural Adrián Carrillo y Manuel Baeza abogan por la variedad y simultaneidad de materiales y técnicas a la búsqueda de un dinamismo que viene

29 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: "Adrián Carrillo García. La vida y obra", en Carrillo, *antología*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial, 2000, pág. 102.



7. J. L. Fernández del Amo: Vista del interior de la iglesia de El Realengo. Detalle de la tribuna elevada en el lado norte.



8. M. Baeza y A. Carrillo: Vidriera de la nave. Iglesia de El Realengo (Alicante).

marcado, por una parte por la multiplicidad de planos, y por la otra por las escogidas poses: aerodinámica la del ángel e huidiza y contenida la de la Virgen. Las manchas irregulares de color procuradas por el gres contribuyen a marcar mejor la zona celeste y terrenal en una línea en libre diagonal.

Una vez más, con estos dos ejemplos de pueblos de colonización queda patente la personalidad del arquitecto y su propuesta aglutinadora de todas las artes en la consecución de la obra completa, y en armonía siempre con el medio ambiente en el que se proyecta.



EL BORDADO PICTÓRICO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

CONCEPCIÓN GARCÍA COLORADO
I.E.S. Tarifa

1. Historia del bordado pictórico

En Septiembre de 1991 se descubre la técnica plástica del **Bordado Pictórico**.

Tradicionalmente, el Bordado ha existido desde tiempos prehistóricos, en que los primeros pobladores de la Tierra grababan en la piel adornos que manifestaban la eterna necesidad de decorar el cuerpo humano. Hallazgos arqueológicos en Egipto y Mesopotamia, evidenciaron el uso de ropas bordadas; incluso el cabello lo envolvían en redecillas, semejantes a lo que con el decurso de los siglos vendría a ser el Encaje de Bolillos y el “Croché”¹.

Así, pues, el Bordado y el Encaje han caminado paralelamente en el mundo de las Artes Decorativas y Suntuarias.

El Bordado, con sus diferentes técnicas: “Punto Alzado”, “Petit-Point”, “Punto al Pasado”, el “Deshilado”, el “Relleno”... alcanzó su mayor desarrollo, expresión decorativa y profusa utilización en el siglo XVIII, y en las monarquías europeas de la época, deviniendo un arte cortesano y palaciego, formando parte de la liturgia eclesiástica en su variedad de ornamentos: casullas, dalmáticas y capas pluviales...

Toda esta riqueza, manifiesta en los mantos de vírgenes, santos, y exposiciones de tronos religiosos que año tras año se muestran en las procesiones de la Semana

1 GARCIA COLORADO, Concepción: *Los Encajes de Almagro*. Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1984 y *Bordados y Bordadores de Toledo (Siglos XVI al XX)*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1989.



Santa, hacen del Bordado expresiones estéticas, religiosas, decorativas y artísticas de muchos grupos sociales, ejemplo de su diversidad en las Artes Decorativas, no son sólo sus expresiones en el mundo variado, rico y creativo del vestido y moda, sino en otras instituciones, como la Francmasonería, en que los mandiles y bandas bordadas con los símbolos masónicos, hacen de Bordado, además de expresión estética y decorativa un vehículo simbólico de transmisión de valores en planos tan diferentes como la Política, la Iglesia, la Intelectualidad y las creencias y evoluciones históricas en general : Mariana Pineda fue sacrificada por bordar una bandera liberal ... Poesía, lirismo, drama y emociones ha despertado y protagonizado el Bordado ...

Se ha estudiado como Artesanía una técnica plástica convertida en Arte. El mundo textil ha sido encuadrado en las Artes Menores, Suntuarias, Decorativas e Industriales, pero el Bordado también ha llegado a organizarse en las Artes Mayores: en la Arquitectura, revistiendo muros y paredes con tapices, cuadros, pendones, banderas y reposteros; en la Escultura, con su Punto de Realce o de Relleno, conformando bajorrelieves y medio-relieves; en la Pintura con sus miniaturas en las capas pluviales o cuadros bordados que por doquier integran el rico Patrimonio Textil, por no incluir el ajuar doméstico, donde, sábanas, mantelerías, toallas, cortinas, paños... han dejado su impronta tanto en humildes casas como en imponentes palacios.

Así, pues, el Bordado acapara innumerables campos de expresión artística dando respuesta a la humana necesidad de expresión y creación artísticas.

A partir del Siglo XIX, con el desarrollo de la Industria, la Artesanía del Bordado adquiere tal carácter, desapareciendo progresivamente la disciplina educativa de las niñas y mujeres, que sólo se mantendrá aisladamente en determinados reductos sociales, siendo objeto de masiva producción fabril y consumido por todas las capas sociales.

Llegados a este punto ¿qué es el **Bordado Pictórico** ante tan añejo e intrínseco concepto a nuestra existencia? Es el reencuentro con el concepto de Artesanía que a finales del Siglo XIX William Morris trató de difundir. Es, en este sentido, un Neomodernismo Textil que revitaliza la importancia de esta artesanía en el mundo del Arte Decorativo, no sólo como riqueza estética sino como valor simbólico y expresión creativa de un arte superior que enlaza con la Pintura formando una misma expresión estética. Si el Tapiz lo consiguió, la técnica del Bordado, que prescinde del Telar, ha querido buscar su lugar mediante la utilización de sus hilos no en una mínima expresión de detalle, sino en una macro-expresión del plano, espacio y forma pictórica².

Por consiguiente, se desentiende del Tapiz y del "Petit-Point" y del Telar, pasando a integrarse en la textura pictórica sobre lienzo, siendo el hilo su materia principal, dispuesto en macro-puntadas de hasta 10 y 13 cms., tensadas por aquel soporte, que van conformando un dibujo con intención ya no exclusivamente estética

2 GARCIA COLORADO, Concepción: *El Bordado Pictórico en el Arte Sacro de Mallorca*. Palma de Mallorca, 1996.

1. *Homenaje a la Mujer Académica*, instalado en la Real Academia de Doctores, en Madrid.



y decorativa, sino intelectual, de expresar una idea o contenido que interpele nuestro espíritu y creencias. Esta necesidad de decir algo, de comunicarse, de participar en la vida, activa, social y culturalmente, hacen que el Bordado trascienda al mundo científico, con sentido expresivo y comunicativo de lo que entendemos como aportación patrimonial e intelectual, y, por tanto, participe en su globalidad no sólo del concepto artesano, que siempre tendrá por manual, sino “artístico” por su creatividad y vía de comunicación de ideas y pensamientos, y “patrimonial” en cuanto heredero de una tradición elevada a la categoría de Arte.

2. Desarrollo y evolución

Entrando en la Categoría Científica como nueva técnica, y en la Intelectual como vehículo de comunicación, creatividad y expresión simbólica de ideas y pensamientos, el **Bordado Pictórico** estará representado en Corporaciones como la Real Academia de Doctores, simbolizando el esfuerzo, desarrollo y evolución de la mujer en el ámbito académico [1]: esfuerzo, valor, coraje, se hacen presentes en una figura femenina que conquista sus derechos y restablece la igualdad y solidaridad en efectividad creativa y retributiva, a través de una actividad cual es el Bordado, siempre identificado con el mundo de la mujer, que le ha permitido el acceso a cotas de trascendencia cultural.

El **Bordado Pictórico** va desarrollándose en el contexto artístico, buceando en las fuentes de la tradición, la cultura y las creencias, adentrándose en el Evangelio, donde rescata la pasión del espíritu, el amor por la trascendencia y el estudio teológico del significado de Dios en nuestra sociedad y cultura.

El **Bordado Pictórico** ha estado representado en el I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural, -celebrado en Madrid los días 29 y 30 de noviembre, y 1 de diciembre de 2001-, como signo de identidad, participación, evolución, recopilación y estudio reflexivo sobre nuestras tradiciones textiles, integrándose esta expresión plástica con los 23 países de la Primera Red de Redes de los Continentes Europeo y Americano, enlazando a través de España con la Unión Europea. Unidos por nuestras semejanzas y enriquecidos por nuestras diferencias, formamos parte de lo que hoy



3. *El Tetramorfos y el Creador*, en la Catedral expresada.

2. *Agnus Dei*, en la Catedral de La Almudena, de Madrid.

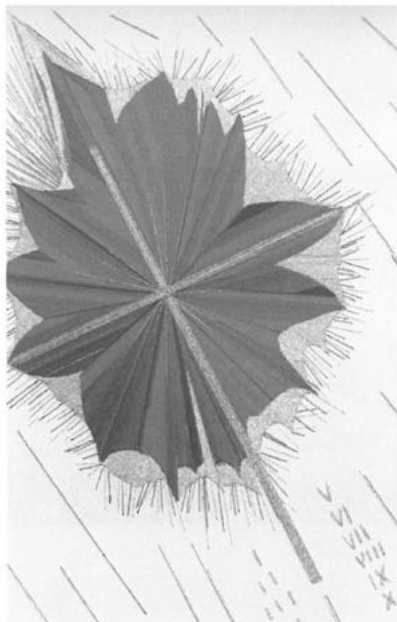


entendemos por Globalización en las Artes, concepto muy vinculado a dicha técnica. Fue dado a conocer en el II Congreso Internacional de Investigadores, celebrado en la Universidad de Villanova Pennsylvania (Estados Unidos), en octubre de 1992. Un año más tarde, con esta novedosa técnica plástica, se ejecutó la *Alegoría de la Veritatis Splendor* [5], debatida Encíclica que vino a caracterizar el Pontificado de Juan Pablo II; también se halla representado en la Zarzuela, con el cuadro *El Toison de Oro* [6], ya que nuestro Rey ostenta el título de Presidente de la Orden; en el Ateneo de Madrid, con *La Humanidad* [7], exponente de aquello en lo que jamás el hombre debe convertirse; etc.

3. Base para una Academia de Arte Sacro: institución de patrimonio vivo

En 1995 se fundó la **Academia de Arte Sacro**, con la función de conservar, restaurar, crear e investigar el Patrimonio Sacro, considerándolo fuente de nuestras tradiciones artísticas y culturales forjadoras de nuestra Historia y que siguen siendo vínculo de conexión, y punto de encuentro con todo el mundo occidental.

4. *El Espíritu Santo* en la Proto-Catedral de Santa Eulalia, en Palma de Mallorca.

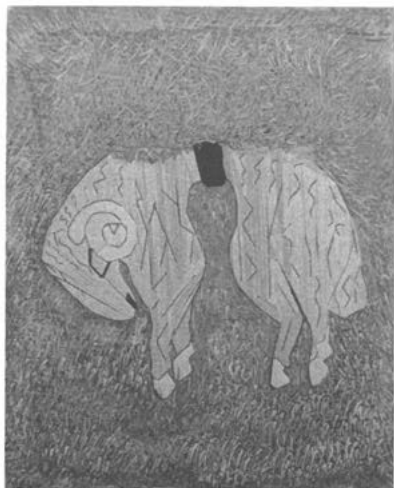


5. *Veritatis Splendor*, Alegoría de la Encíclica de Juan Pablo II, en la Biblioteca Vaticana.

El mundo del espíritu está ahíto de buenas intenciones, pero no es suficiente: debemos seguir investigando el significado profundo de esta gran cualidad, y conquistar nuevas metas para situarnos a la altura de nuestro mundo actual. Para ello la flexibilidad, la cooperación, la reflexión sobre lo que tenemos y la aspiración a más lucidez en aspectos tan relevantes y trascendentes como el mundo de las creencias, y la necesidad de encontrar desde él sentido a nuestras vidas, origen-función y acto-efecto, hasta la generosa entrega de cada uno, con sus actitudes y aptitudes en una función social y personal, constituyen el presupuesto de la existencia de la **Academia de Arte Sacro**.

El Bordado Pictórico supuso un avance en la conquista de la evolución artística, como vehículo e instrumento de expresión y canalización de emociones que nos elevan a contemplar y contemplarnos parte generatriz de este hermoso Universo.

Con toda humildad, pero con todo el deseo de aportar su grano de arena a la Cultura, a la Tradición, a la Ciencia y a las Artes, la **Academia de Arte Sacro**, con sede en Málaga, participa en actividades de colectivos tan interesantes como la Asociación de Gestores de Patrimonio Cultural, bajo los auspicios de la Universidad Complutense de Madrid, en la difusión, conocimiento e investigación del Patrimonio Cultural.



6. *El Toison de Oro*, en el Palacio de La Zarzuela.

7. *La Humanidad*, en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.



El perfil de la **Academia de Arte Sacro** viene definido por las fuentes evangélicas, actualizando y analizando todas aquellas ideas que el hombre/mujer de hoy busca responder o necesita expresar. Revisa, adapta, recrea iconos -véase por ej.: *El Espíritu Santo*, bordado en rojo, color que simboliza el conocimiento, el amor, la energía y la fuerza...

Todo lo expuesto hace que la Academia de Arte Sacro forme y cree un Patrimonio Vivo, con realizaciones y donaciones a Iglesias, Catedrales, Instituciones Públicas y Académicas, e incluso a otras confesiones en el marco del Ecumenismo, como la realizada a la Iglesia Anglicana de Málaga, -cuya Capilla está enclavada en el conocido "Cementerio Inglés" de dicha ciudad, joya del Romanticismo Español.

La **Academia de Arte Sacro**, carente de otras ambiciones que no sea la de Evangelizar a través del Arte, no es una institución aislada, sino abierta, dispuesta a colaborar y participar en todo lo que conforme esa idea de Cultura y Tradición heredada que se ha de conservar, restaurar, promover y recrear a través de la divulgación intelectual, por medio de la tecnología que el progreso pone a nuestro alcance -E-mail: academia_de_arte_sacro@hotmail.com, presente en Registros Nacionales e Internacionales (Guía *Quién es Quién en Patrimonio Cultural*), con actitud reflexiva y de complementariedad con los demás sin por ello renunciar a su identidad, seleccionando a sus miembros con un solo perfil: amantes del Arte y de su sentido trascendente.



CHARLES CLIFFORD FOTÓGRAFO DE ARTE

M^a DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Conocemos a Charles Clifford (Gales 1819-Madrid 1863) como fotógrafo de monumentos y obras públicas realizadas durante el reinado de Isabel II, entre 1858 y 1862. Las fotografías del *Canal* que lleva el nombre de la Reina, los puentes para las nuevas líneas de ferrocarril, los arcos levantados para recibir a la soberana en sus viajes y los monumentos arquitectónicos de las ciudades que visitó son imágenes que tenemos asociadas (aunque sea sin saberlo) a los años centrales del siglo XIX. Pero Clifford no fue sólo fotógrafo de monumentos y obras públicas.

Gracias a las investigaciones de Gerardo Kurz¹ sabemos que Clifford se presentó en Madrid en 1850 de una forma novelesca, como *aeronauta de caballería*, manejando un globo aerostático, el *Royal Cremorne y Normandie*, que intentaba elevar desde la plaza de toros en medio de la corrida. En este espectáculo le acompañaba su mujer, Jane, *la animosa e interesante MISTRESS CLIFFORD*, tan animosa e interesante que, una vez viuda, fotografió el Tesoro del Delfín² para J. C. Robinson, con destino al South Kensington Museum (el futuro Victoria & Albert). También acompañaba a Clifford un hombre y, según la prensa³, ambos llegaban con la idea de fotografiar Madrid desde el globo: *Parece que si* [los célebres aeronautas Mr. Clifford y Goulston]

1 KURZ, G.: "Charles Clifford, aeronauta y fotógrafo, Madrid: 1850-1852", en FONTANELLA, L. y KURZ, G.: *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid, Ministerio de Cultura-Ediciones El Viso, 1996, págs. 41-69.

2 FONTANELLA, L.: *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid, Ediciones El Viso, 1997, págs. 213-229.

3 *El Clamor Público*, 14 de noviembre, 1850.

consiguen verificar las ascensiones que tienen proyectadas, piensan reproducir el panorama de Madrid a vista de pájaro. Podemos pensar, entonces, que el británico estaba intentando hacer fotografías aéreas en 1850 y 1851, mientras que el francés Nadar (Félix Tournachon, 1820-1910) no hizo la primera hasta 1858 desde su globo aerostático *Le Géant*⁴. Y podemos pensar también, como hace Kurz⁵ que el compañero de Clifford (al que los periódicos madrileños llaman Mr. Goulston, Gueneton, Goueston, Coalstone, Glouston y Fueneton) fuera el francés Alfred Guesdon (1808-1876), dibujante, litógrafo y arquitecto que preparaba por entonces *L'Espagne à vol d'oiseau* (serie de litografías de ciudades españolas, que se publicó en París hacia 1860). El problema es que conservamos las fotografías que hizo Nadar en París (a partir de 1868) pero las de Clifford, si es que consiguió hacer alguna, no, por lo que sabemos hasta ahora. Al menos el 12 de enero de 1851, cuando los tres aeronautas consiguieron elevarse en el globo, no tuvieron suerte con las fotografías, según un comunicado que dieron a la prensa⁶: *Mucho hemos sentido no haber podido tomar con el daguerrotipo la vista de Madrid, pero confiamos que en otra ocasión logremos sacar un paisaje tan nuevo como exacto.*

Parece que la empresa aeronáutico-fotográfica de Clifford acabó como “el rosario de la aurora” en enero de 1851, con pitos, bronca y nieve en la caída. A partir de entonces siempre lo encontramos como fotógrafo, viajando, enseñando procedimientos fotográficos o haciendo retratos de estudio en distintos establecimientos situados en el centro de Madrid. Primero el “Daguerrotipo inglés”, en la Puerta del Sol nº 11, cuarto segundo, y pronto en el del Pasaje de Murga, en la calle de la Montera, números 45 y 47, muy cerca uno del otro y en la zona preferida por los fotógrafos. Este último estudio tenía una gran galería de cristales y gabinetes particulares, además de una gran sala de recepción, al modo de los grandes establecimientos fotográficos de París y Londres; y podemos ver esa galería luminosa en una fotografía de hacia 1858 que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid⁷, hecha por Alonso Martínez que era a la sazón su propietario. Los retratados bajo el techo de cristal son un grupo de artistas españoles: Federico y Raimundo de Madrazo, Juan Antonio y Carlos Luis de Ribera, Carlos Haes, Ricardo Zamacois, etc. En ese estudio lujoso Clifford hizo retratos, al igual que la mayoría de los fotógrafos de su época, como el valenciano José Martínez Sánchez (1808-1874), por ejemplo, que fue otro de los encargados de fotografiar obras públicas durante el reinado de Isabel II.

4 En las afueras de París, sobre el pueblo de Petit Bicêtre; un positivo al colodión que ya no existe.

5 KURZ, G.: *op. cit.*, págs. 55-56.

6 Comunicado firmado el 14 de enero de 1851 y publicado en *La Patria*, 17 de enero de 1851. El relato de los aeronautas está lleno de detalles (los días que tardaron en llenar el globo de gas, la hora de salida, la duración de la ascensión, sus sensaciones y hasta los agradecimientos: entre otros, a Melitón Martín Bartolomé, ingeniero de la fábrica del gas, que se educó en Gran Bretaña donde permaneció hasta 1840; una vez en España instaló el gas en el Palacio real y trabajó en el Canal de Isabel II. FONTANELLA, L.: *Clifford...*, pág. 59.

7 284 x 380 mm. Sello en seco: “Fotografía Alonso Martínez y H. Pasaje de Murga. Madrid”, Madrid, Biblioteca Nacional, *Iconografía Hispana*, Grupos 17-148, nº 21, reproducida en KURZ, G.: *op. cit.*, 1996, p. 66. Ángel Alonso Martínez (1825-1868).



De los retratos que hizo Clifford, en Madrid y en otros lugares, nos quedan unos cuantos:

1. Un daguerrotipo de un hombre (Colección Alberto Schommer)⁸, el único ejemplar realizado con esta técnica que se conserva, fechado en 1851, cuando el británico tenía abierto el “Daguerrotipo inglés”.
2. Un hombre sin identificar por ahora (Colección Carlos Teixidor)⁹, en una *carte de visite*, a partir de un negativo de cristal.
3. Dos retratos de la reina Victoria de Inglaterra, que hizo en 1861, el 14 de noviembre, en el Naranjal del castillo de Windsor (*Su graciosísima majestad, la reina Victoria*, una copia a la albúmina a partir de placa de cristal, Bath, The Royal Photographic Society¹⁰ y una *carte de visite* (Madrid, Colección Carlos Teixidor)¹¹. Clifford hizo estos retratos por encargo de Isabel II, en un viaje a Gran Bretaña, de los que hacía para comprar material, enterarse de los últimos adelantos y hacer publicidad de sus fotos; en una época en la que ya trabajaba para la reina de España, en medio de dos viajes importantes (*Baleares, Cataluña y Aragón, y Andalucía y Murcia*) en los que formó parte del séquito real y tomó fotografías.

Casi desde el principio de su actividad como fotógrafo en Madrid el nombre de Clifford aparece asociado al de Victoria; como “protegido por S.M. la Reina de Inglaterra” lo encontramos en la prensa de 1851¹², aunque esos títulos muchas veces eran puramente publicitarios, como algunos de nobleza que utilizaban por entonces otros fotógrafos. Además, Clifford suele poner en sus fotos *Photographer of H(er) M(ajesty)* pero me parece excesivo o prematuro, dado el estado de las investigaciones, admitir que la reina británica *prestó a la española a Clifford para que trabajara en su corte*¹³.

4. Dos retratos de la reina Isabel II, *en traje de Condesa de Barcelona* y como reina de España, también de 1861, de los que SM quedó *muy complacida*, si creemos a la prensa¹⁴. Conocemos el primer retrato, hecho a partir de un

8 FONTANELLA, L.: *Clifford...*, pág. 174.

9 No puede ser de 1866, como señala FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n.º 698, a menos que se refiera sólo al positivo. Clifford murió el 1 de enero de 1863.

10 28 x 21,4 cm, En una nota posterior a la muerte de Isabel II (9 de abril de 1904) se puede leer: *Este retrato fue hecho expresamente para la difunta reina de España por/ el señor Clifoord de Madrid en El naranjal del castillo de Windsor/ Préstamo de E. W. Foxlee Esq; y en la montura litografiada de la fotografía: fotografiada del natural por C. Clifford. 14 de noviembre de 1861. Su Graciosa Majestad/ la Reina Victoria/ Publicado por A. Marion & Co. Soho Sq / Depositado en el Stationers Hall*; FONTANELLA, L.: *Charles Clifford...*, pág. 160 y FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n.º 686.

11 FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n.º 687.

12 *El Clamor público*, Madrid, 3 de mayo, 1851.

13 FONTANELLA, L.: *Clifford...*, p. 174.

14 *La Reina de España le ha encargado [a Clifford] también dos retratos, uno en traje de Condesa de Barcelona y otro en el de Reina, de los que ha quedado SM muy complacida* (*El Museo Universal*, Madrid, julio de 1861).



1. La infanta Luisa Fernanda de Borbón, Duquesa de Montpensier (copia a la albúmina, negativo de cristal, 23,8 x 19,2 cm), hacia 1862, Colección de los descendientes de los Duques de Montpensier.

negativo de cristal (23 x 21,5 cm, Madrid, Colección Martín Carrasco) y esa foto como condesa de Barcelona sirvió de base a un grabado *terrible* que apareció en *El Museo Universal*¹⁵, y quizá también al retrato al óleo que hizo Luis de Madrazo y que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada. Isabel, mucho más imponente que Victoria, ya que no puede competir con ella en poder (político) le gana en traje y en envergadura física, realzando sus “poderes” con los encajes blancos, mientras Victoria, de perfil, se recata y se hace aún más diminuta en el raso oscuro, sólo un mes antes de quedar viuda.

El campo de Clifford a esas alturas no era el retrato; de esa tarea para la familia real española ya se ocupaban, entre otros, José Albiñana, Pedro Martínez Herbert, que llegaría a ser “fotógrafo de cámara” en 1871¹⁶.

5. Un retrato de la infanta Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), hermana de la Reina Isabel y Duquesa de Montpensier por su matrimonio con Antonio de Orleans (1824-1890) (negativo de cristal, 23,8 x 19,2 cm, Colección de los descendientes de los Duques de Montpensier)¹⁷ [1]. Vestida de negro, con mantilla de encaje, y un caracolillo en el pelo, la Duquesa muestra hasta qué punto los Montpensier adoptaron las costumbres de Sevilla, la ciudad

15 Agradezco a Carlos González Navarro y a Juan Ramón Sánchez del Peral su valiosa ayuda.

16 LÁZARO, A.: “Catálogo gráfico”, en *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, pág. 88.

17 FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n° 696.

2. Isabel y María Amelia de Orleans Borbón, hijas de los Duques de Montpensier (copia a la albúmina, negativo de cristal, (23,5 x 30,5 cm), hacia 1854, Colección de los Descendientes de los Duques de Montpensier; fotografía de un dibujo a la aguada.



3. Alfred Dehodencq, *Los Duques de Montpensier y sus hijas*, detalle (óleo sobre lienzo, 175 x 135 cm), 1853, Sevilla, Colección del Marqués de Paradas.

que los acogió. La fotografía no está fechada pero pienso que debe ser de 1862, cuando Clifford estuvo allí acompañando a la Reina en su viaje por Andalucía. Parece, además, que éste no fue el único encargo de la Infanta al fotógrafo, y que hizo para ella fotografías del monasterio de Yuste en 1858¹⁸. Además, el catálogo de fotografías de Clifford en España, publicado como *Photographic Scramble through Spain*¹⁹, aparecía bajo el patrocinio de las reinas de España y Gran Bretaña, los emperadores de Francia, el zar de Rusia y el Duque de Montpensier. Don Antonio era un gran aficionado a la fotografía y el principal responsable de que Sevilla se convirtiera en una de las ciudades más fotografiadas en los primeros años de vida del nuevo procedimiento de reproducción.

6. Un retrato de dos niñas (negativo de cristal, Colección de los Descendientes de los Duques de Montpensier)²⁰, que es en realidad la fotografía de un dibujo a la aguada [2]. Podemos identificar sin duda a las pequeñas, desconocidas

18 Parece que el fotógrafo enseñó estas fotografías a las dos hermanas durante la tercera semana de julio. *El Museo Universal*, Madrid, 30 de julio de 1858.

19 *A Photographic Scramble through Spain. Patronised by Their Majesties the Queen of England. The Queen and King of Spain. Their I M the Emperor and Empress of the French. The Emperor of Russia. H R H the Duke of Montpensier. &c By C. Clifford.* London, by A. Marion & Cia, 152 Regent Street, encontrado por SOUGEZ, M. L.: *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1981, pág. 233; reproducido en FONTANELLA, L.: *Clifford...*, págs. 322-335.

20 23,5 x 30,5 cm. FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n.º. 697, se pregunta si podrían ser hijas de los Montpensier. Podemos afirmar que lo son.



4. *Una joven con mantilla* (copia a la albúmina, ¿negativo de cristal?, 33,1 x 20,7 cm), hacia 1857, Colección particular; fotografía de una acuarela pintada por Egron Sellif Lundgren.

hasta ahora, como dos hijas de Luisa Fernanda y Antonio de Orleans, Isabel (1848-1919) y María Amelia (1851-1870), por el parecido con otros retratos contemporáneos, en especial con un cuadro de Alfred Dehodencq, pintor “de cámara” de los duques en Sevilla, (óleo/lienzo, 1853, Sevilla, Colección particular) en el que aparece toda la familia en los jardines de San Telmo [3].

7. Un retrato de una joven con mantilla (¿negativo de cristal?, Colección particular)²¹ que es fotografía de una acuarela pintada por Egron Sellif Lundgren (1815-1875), un pintor sueco que vivió en España entre 1849 y 1853, trabajando en Sevilla en contacto estrecho con los británicos y al servicio de la Reina Victoria²² [4]. Lundgren viajó varias veces a Madrid en 1853 para hacer copias de cuadros en el Museo del Prado, mientras en Andalucía hacía dibujos “del natural”, junto con John Phillip (1817-1867) y Walter Severn (1830-1904), para los grabados que ilustrarían el libro de Blackburn, *Travelling in Spain in the present day*, publicado en 1866. Varios de estos grabados se hicieron a partir de fotografías de Clifford y sabemos que Lundgren compró algunas al fotógrafo y hoy se guardan en el Göteborgs Konstmuseum. Lundgren volvió a España en 1857 y en 1862, y fue durante

21 33 x 20,7 cm. FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n.º 693.

22 En 1862 se trasladó a Inglaterra y, finalmente, a La India, como enviado de Victoria para documentar la sublevación de Sepoy. FONTANELLA, L.: *Charles Clifford...*, pág. 161. Sobre Lundgren, ver LUNDSTROM, M. S.: “Fran Murillo till el Greco. Spanska Mastare i filändsk allmän konsthistoria”, *Konsthistorisk Tidskrift*, vol. 70, 2001, págs. 93-101.

este último viaje cuando el escritor danés Hans Christian Andersen, que también viajaba por el país, encontró al sueco y a John Phillip en Sevilla y visitaron juntos la Academia de Bellas Artes²³.

Soy consciente de que estas dos últimas obras no son literalmente “retratos” pero estoy segura de que Clifford las fotografió como tales y así las guardan los descendientes de la familia; desde ese punto de vista, están a medio camino entre este género (el retrato) y la fotografía de obras de arte.

1. Fotografías de pinturas

Clifford también fotografió obras de arte en sentido estricto. Algunas contemporáneas suyas²⁴: pinturas de historia (*Los Reyes Católicos administrando justicia*, de Victor Manzano); de temas literarios antiguos (*Quevedo leyendo en una reunión*, de Hispaleto) y contemporáneos (*Coronación de Quintana*, de Luis López Piquer; *Los poetas*, de Esquivel), escenas de costumbres (*Una romería -en las cercanías de Santiago-* y *La muñeira*, de Dionisio Fierros), y un paisaje (*Paisaje de costa- Costa de Torremolinos-*, de Carlos de Haes), el único conocido hasta ahora. La mayor parte de estas obras recibieron medallas en la Exposición Nacional de 1860 y fueron compradas por miembros de la familia real, que eran también aficionados a la Fotografía: tuvieron medalla de primera clase las de Carlos Haes (Madrid, Museo del Prado, nº 119 de la Exposición Nacional), que compró el Estado, y *Una romería* (nº. 72), que adquirió el Infante don Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875); de segunda clase la de Victor Manzano (nº. 152), que compró la reina Isabel II; y de tercera clase la de Suárez Llanos (nº. 148, Oviedo, Colección Fernández-Arango Martín) que compró también el infante Don Sebastián Gabriel de Borbón, coleccionista, pintor aficionado y fotógrafo²⁵. *La*

23 *Sevilla es la ciudad natal de Murillo; aquí iba yo a contemplar su grandeza y poder, el rayo de sol meridional del mundo de los genios. Veinticuatro cuadros del maestro realzan aquí una de las salas de la Academia de Bellas Artes.; el conocido pintor costumbrista inglés, John Phillip, y su colega sueco, Lundgreen, a quienes nos habían presentado, nos acompañaron a la Academia*, ANDERSEN, H. C.: *Viaje por España*. Madrid, 1988, págs. 173-174. También en Sevilla habla de los dos cuadros de la Caridad (págs. 175-6). THORNTON, G.: “The famous English Photographer at the Alhambra”, *Anderseniana*, Odense, 1974, págs. 79-80.

24 Victor Manzano, *Los Reyes Católicos administrando justicia*, neg. cristal, 26,1 x 33,8 cm, Madrid, BN, 17 011 105 (FONTANELLA, L.: *Clifford...*, nº. 688); Dionisio Fierros, *Una romería*, ¿neg. cristal?, 19,5 x 36,6 cm, Madrid, BN, 17 001 130, (FONTANELLA, 1997, nº. 689); Dionisio Fierros, *La muñeira*, neg. cristal, 20 x 31 cm, Madrid, BN, 17 011 002, nº. 690; Ignacio Suárez Llanos, *Una escena de la tía fingida*, 1860, neg. cristal, 26,2 x 36,7 cm, Madrid, BN 17 028 232, nº. 692; Luis López Piquer, *Coronación de Quintana*, ¿1854?, neg. papel 298 x 393, firmada en el negativo, Madrid, BN, 17 021 013, y otra versión: neg. cristal, 257 x 340 mm, Madrid, BN 17 021 014, nº. 685; Carlos Haes, *Paisaje de costa*, neg. cristal, 24,1 x 36,2 cm, Madrid, BN, 17 001 131, nº. 691; M. Borrero ¿, pintura, 315 x 250 mm, Madrid, BN, 17 030 033; A. M. Esquivel, *Los poetas*, 239 x 379 mm, Madrid, BN, 17 030 031; R. G. Hispaleto, *Quevedo leyendo en una reunión*, firmada en el negativo, dedicatoria manuscrita de Hispaleto a Manuel Castellano, 306 x 428 mm, Madrid, BN, 17 021 011; *Escena del carnaval veneciano* (pintura), 158 x 329 mm, Madrid, BN, 17 030 030.

25 Ver RUIZ GÓMEZ, L.: “Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II, el Infante Sebastián Gabriel”, *Reales Sitios*, nº 139, Madrid, 1999, págs. 16-30.

muñeira era propiedad de los Duques de Montpensier. Todos estos datos hacen pensar en un encargo de la familia real, aunque quizá no necesariamente de carácter oficial.

Clifford fotografió también dos pinturas de Goya: una vista de la pradera de San Isidro y una “hera (sic) de labradores”²⁶, los dos bocetos para cartones hoy en Madrid, Museo del Prado y Fundación Lázaro, respectivamente; en este caso el motivo de la fotografía es distinto de los anteriores: los cuadros estaban colgados todavía en las paredes del Capricho de la Alameda, que el británico fotografió para el Duque de Osuna en marzo de 1856 (*Álbum de la Alameda de Osuna*, Madrid, Biblioteca Nacional), en uno de los encargos más importantes que recibió de un noble español.

Conservamos pocas fotos de cuadros de Clifford (en total unas veinticuatro, de las que la Biblioteca Nacional de Madrid guarda quince); no tantas como hicieron Thurston Thompson en Londres o Jean Laurent en Madrid, pero las suyas se encuentran entre las primeras hechas con negativos de papel.

Sabemos que en 1858 Charles Clifford pidió permiso a la Reina para fotografiar *los cuadros de Rafael* en el Museo Real y se lo concedieron el día uno de diciembre²⁷. Antes que él, y hasta donde sabemos, sólo lo habían hecho los hermanos Mayer²⁸, *pintores de París* y fotógrafos, que estuvieron un mes en Madrid en la primavera de 1850, instalados en la Puerta del Sol, y el pintor y fotógrafo británico William Lake Price (1810-1896) en 1856. Léopold-Ernest y Louis-Frédéric Mayer hicieron varias fotografías dentro del Museo Real, directamente de los cuadros, y las comercializaron en formato *carte de visite*, con leyendas en español, francés e inglés; de éstas se conservan dos en la Biblioteca Nacional de Madrid, firmadas “E. Mayer”²⁹: los retratos del *Conde de Benavente*, atribuido entonces a Velázquez, y de *Isabel Clara Eugenia*, por Sánchez Coello. Lake Price fue acuarelista y litógrafo, además de fotógrafo; en 1852 publicó la *Tauromaquia, or the Bull-Fights of Spain* (Londres, con texto de Richard Ford), que dedicó a la reina Isabel II, y en 1854 hizo la famosa fotografía de *Don Quijote en su estudio* (albúmina, Londres, V&A Museum)³⁰. Lake Price pidió permiso en 1856 para fotografiar doce cuadros de Velázquez *con el objeto de grabarlos*

26 Goya, *Vista de la pradera de San Isidro*, marzo 1856, Álbum Alameda, n. 30, neg. cristal, 13,2 xof Rafael 29,8 cm, Madrid, BN. (FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n.º 29), el boceto hoy en Madrid, Museo del Prado, n.º 750; Goya, *Vista de una de las heras (sic) de labradores, por Goya*, marzo 1856, Álbum Alameda, n. 31, neg. cristal, 11 x 26,1 cm, Madrid, BN. (FONTANELLA, L.: *Clifford...*, n. 30), el boceto en Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

27 Archivo del Museo del Prado, L. 80, Reales Órdenes. Real Museo de Pintura y Escultura de Su Majestad, RUIZ GÓMEZ, L.: “Velázquez fotografiado: primeros enfoques”, en MATILLA, J. M.: *Velázquez en blanco y negro*. Madrid, Museo del Prado, 2000, pág. 134.

28 Los hermanos Léopold Ernest -1817-h. 1865- y Louis Frédéric Mayer se asociaron más tarde con Pierre Louis Pierson (1822-1913) para formar la firma Mayer&Pierson. Sobre Laurent y otros fotógrafos posteriores, PÉREZ GALLARDO, H.: “La fotografía comercial y el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, n.º 38, 2002, págs. 129-147.

29 *El conde de Benavente*, atribuido a Velázquez (IH-297.3) e *Isabel Clara Eugenia*, de Sánchez Coello (IH-730.48, positivos en papel albúmina a partir probablemente de negativos de papel. KURZ, G.: *op. cit.*, págs. 57 y 68.

30 GARCÍA FELGUERA, M. S.: “Don Quijote en el estudio del fotógrafo”, en *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Alcalá de Henares, 1997, págs. 62 y ss.

después en colores por medio de la electricidad, algo que inquietó a la Reina, que era propietaria de la colección, por los inconvenientes que podían resultar³¹.

Según la lista que incluye el propio Clifford en el catálogo de fotografías que publicó hacia el final de su vida, *Photographic Scramble through Spain*, fotografió *La Perla* de Rafael (Museo de Madrid, n. 168) y, aunque allí no las menciona, se conservan otras fotografías en la Biblioteca Nacional de Madrid: *La Virgen de la Silla* ("de pintura") y *Sagrada Familia con los santos Juan e Isabel* ("de grabado")³².

Junto a Rafael, los pintores favoritos de Clifford en España eran Murillo y Velázquez. Al segundo le dedica un párrafo en el *Scramble* más largo que al primero: *El Museo de Pintura en Madrid ofrece al visitante un rico manjar, y es que aquí se puede ver a ese gran pintor, Velázquez, y estudiar en toda su gloria. Maestro de una escuela sin enseñar y casi sin copiar, en la que el color se subordina al tema, en lugar de al revés, y en la que los pensamientos se plasman con el pincel sin la intervención limitadora del lápiz, y en la que la verdad severa del cuadro no se sacrifica ante unas ideas poéticas de efecto.*

De Murillo habla en Cádiz, no en Sevilla: *Aquí se puede ver la última gran obra de Murillo, Santa Catalina y, en su color marrón sumamente rico, un franciscano que recibe los estigmas.* Sin embargo no hay fotografías de pinturas de Velázquez y sí de Murillo, seis, que se registran al final de la lista del *Scramble*³³: las dos del Hospital de la Caridad -*El milagro de los panes y los peces* (n. 162) y *Moisés tocando la peña con la vara* (n. 163)-, una *Concepción* del Museo de Sevilla (n. 164), *Los santos Buenaventura y Leandro* (n. 165), *San Antonio* de la catedral (n. 166), *Santo Tomás de Aquino disputando con los doctores* (n. 167), y una más, un *Boabdil* que no registra Clifford y que se conserva en la Biblioteca Nacional³⁴.

En esta relación de fotografías que incluye el británico en el *Scramble* hay al menos dos aspectos que quiero destacar:

1. Clifford coincide en su elección de Murillo y Rafael con la mayoría de los copistas españoles, pero también franceses, británicos, alemanes u holandeses y, desde luego, con *los copistas*³⁵ que trabajan a mitad de siglo en los museos de Europa, no sólo en el Museo del Prado, sino también en París o Munich.

31 Archivo General de Palacio, Intendencia Real Casa y Patrimonio, Registro N° 2489, Noticia de KURZ, G. en RUIZ GÓMEZ, L.: "Velázquez...", pág. 142.

32 168, *La Perla*, Rafael, Museo de Madrid; Rafael, *La Virgen de la Silla* (pintura), 234 x 232 mm, Madrid, BN, 17 030 034, (Florencia, Palazzo Pitti); Rafael, *Sagrada familia con los santos Juan e Isabel*, grabado, 291 x 227 mm, Madrid, BN, 17 030 035.

33 162, *Milagro de panes y peces* (por Murillo, La Caridad, Sevilla; abril 1854, albúmina/neg. papel, 17,5 x 40,2 cm, col. part, 179 x 401 mm, Madrid, BN, 17 011 012.; 163, *Moisés tocando la peña con la vara* la misma; abril 1854, albúmina/neg. papel, 17 x 38,4 cm, col. part. (también en *Annals*, n. 43); 164, *La Concepción*, Murillo, Museo Sevilla (*Annals*, 45 o 46); 165, *Los Santos Buenaventura y Leandro*, Museo de Sevilla; 166, *San Antonio*, Murillo, Catedral, Sevilla; 167, *Santo Tomás de Aquino disputando con los doctores*.

34 Murillo, 1856 (*Boabdil el Chico*, pintura, 206 x 376 mm, Madrid, BN, 17 030 032. ANGULO, D. (*Murillo*, Madrid, 1981) no cita ningún Boabdil pero el objeto de este estudio no son las atribuciones.

35 GARCÍA FELGUERA, M. S.: "Niños afortunados", en *Niños de Murillo*. Madrid, 2001; BROOKE, X.: *Murillo, Scenes of Childhood*. Londres, 2001.

2. Seguramente no es casual que al menos dos de las pinturas que fotografía Clifford hubieran aparecido diez años antes (1847) en el tomo cuarto de los *Annals of the Artists of Spain* de Stirling-Maxwell (Londres, 1848). Las fotos “repetidas” son el *Moisés haciendo brotar agua de la roca* del Hospital de la Caridad (*Annals*, n. 43) y la *Inmaculada* (*Annals*, n. 45 o 46).

2. Stirling Maxwell y las *Talbotype Illustrations*

Todo el mundo conoce la importancia de los *Annals of the Artists of Spain*³⁶ de Sir William Stirling Maxwell (1808-1878) y sólo quiero señalar ahora su interés por la Fotografía como un método nuevo para reproducir imágenes. En 1847 el erudito escocés decidió añadir a su texto sobre el arte español un cuarto volumen con ilustraciones “modernas”, *Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain*³⁷, que lo convierten (hasta donde yo sé) en el primer libro de Historia del Arte ilustrado con fotografías, y uno de los primeros en términos absolutos, ya que antes de él sólo se había publicado *The pencil of Nature* (1844-46).

Esas *talbotype illustrations* son sesenta y seis pequeñas fotografías (5 x 3,6 cm), realizadas según el método de talbotipo o calotipo, pegadas sobre cartón; parece que se editaron únicamente veinticinco ejemplares, de los que quedan muy pocos, y los compradores tenían la posibilidad de cambiar las fotos defectuosas por lo temprano y frágil del procedimiento³⁸. Esta manera de ilustrar no fue muy habitual, sobre todo porque los procesos de reproducción fotomecánica evolucionaron muy rápido, casi tan rápido como la propia Fotografía y no pasó mucho tiempo desde la invención en 1839 (si tomamos el daguerrotipo del francés Louis Mandé Daguerre) o 1841 (si tomamos el talbotipo o calotipo del británico Fox Talbot) hasta que la imprenta pudo imprimir en la misma página, y con la misma tinta, texto y fotografías³⁹.

Las fotos que publica Stirling Maxwell son pequeños positivos en papel salado hechos a partir de negativos en papel (calotipos o talbotipos), que vienen a constituir una pequeña colección de arte español⁴⁰. Fue precisamente el ayudante de Talbot, Nicolaas Henneman, quien se ocupó de la edición.

Las fotos de los *Annals* no están tomadas directamente de los cuadros sino a partir de grabados, dibujos o copias reducidas, con lo cual Stirling Maxwell mantiene

36 HARRIS, E., “Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art”, *Apollo*, vol. LXXIX, no. 23, Jan, 1964, págs. 72-7; MACARTNEY, H.: “Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art”, *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, n.º 12, 1999, págs. 287-316. MATILLA, J. M.: *op. cit.*

37 4 vols, London, John Ollivier, 1848, Madrid, Biblioteca del Museo del Prado, 21-519.

38 Según MACARTNEY, *op. cit.*, nota 9, *The more expensive copies of the Annals had 35 illustrations.*

39 Talbot patentó también en 1858 el “grabado fotográfico” y la revista *Photographic News* (noviembre de 1858) incluyó unos cuantos, con vistas arquitectónicas de Sevilla -el Alcázar y la Casa de Pilatos-, Madrid, Granada, Praga y París, tomadas por Saulier & Clouzard. ROBERTS, R.: *Huellas de la luz. El arte y los experimentos de W.H. F. Talbot*. National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, Madrid, 2001, pág. 304.

40 KURZ, G.: “Talbot. Fotografías y estampas”, en ROBERTS, R.: *op. cit.*, pág. 361.

(de alguna manera) el sistema tradicional hasta entonces para reproducir obras de arte. Muchos de esos dibujos y grabados pertenecían a sus amigos o estaban en su propia colección. El escocés quiere mostrar el genio de los dibujantes españoles y de los grabadores, mucho menos conocidos; por eso prefiere grabados hechos en España a otros de fuera, aunque sean mejores. En la serie hay grabados de obras famosas (*La familia de Velázquez*) que está por ser *el único que existe*, litografías francesas *fáciles de obtener* y conocidas pero *interesantes ejemplos de talbotipia*; lo que nunca se ha grabado, se fotografía ahora y no importa que no sea el original, como los cuatro “murillos” copiados por Roldán (44-47) o los *Desposorios de Santa Catalina* (55), por el dibujo del escocés J.R. Swinton⁴¹.

Stirling Maxwell es muy consciente del carácter pionero de sus *Talbotype Illustrations* y, por eso, destaca expresamente que *los dibujos de Cano (41) y Murillo (56, 57) son los únicos trabajos originales de estos maestros que han sido copiados por el sol*; lo mismo que los *bajorrelieves de Martínez Montañés (13, 14) quizá los únicos ejemplos de escultura española en Inglaterra, son probablemente los primeros que han sido reproducidos por medio de un proceso mecánico*. El Prefacio del libro acaba animando a contribuir a la historia del arte con ilustraciones hechas por medio del “lápiz de la naturaleza”.

En 1845 Stirling estuvo en Sevilla diez semanas⁴² y también Ralph William Gray. Quizá allí hicieron algunas fotografías porque, como señala Lee Fontanella, el número 49 es un dibujo que había hecho Salvador Gutiérrez en Sevilla ese mismo año (1845)⁴³ aunque también pudo Stirling llevarlo consigo.

Todavía no sabemos si Henneman⁴⁴ estuvo en España o no pero es seguro que él hizo los positivos en la imprenta de Reading; *las ilustraciones*, escribe Stirling Maxwell, *han sido realizadas aquí, bajo mi supervisión, por el brillante ayudante del inventor, el Sr. Nicolas Henneman*. Éste fue el último trabajo de la empresa en Reading antes de trasladarse a Londres⁴⁵.

En cualquier caso el de Stirling Maxwell es el primer libro británico dedicado a los artistas españoles y, al mismo tiempo, el primer libro de arte ilustrado con fotografías, lo que lo hace doblemente excepcional. Y es una prueba del temprano interés de la fotografía británica por España, atraída en buena parte por las posibilidades de venta

41 El procedimiento era habitual. En la Biblioteca Nacional de Madrid (B.N., 17-70) se conserva un *Álbum fotográfico propiedad de Narciso Hergueta. Colección fotográfica de los principales cuadros religiosos y profanos del Museo de Madrid...*, de 1874, con fotos hechas a partir de acuarelas o estampas a las que, a veces, se añade el marco para hacerlas más reales. RUIZ GÓMEZ, L.: “Velázquez...”, pág. 130.

42 Stirling ya había estado en España en 1841 (noviembre, siete días, visitando Cádiz y Sevilla) y 1842 (dos meses) durante su viaje a Egipto y Oriente Medio. Entonces decidió escribir sobre el arte español. Ver MACARTNEY, H.: *op. cit.*, pág. 292 y ss.

43 FONTANELLA, L.: “Sevilla pintada en el ojo del observador”, en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Fundación Focus, 1994, pág. 21. Pocos años después, en 1849, Henneman y Malone (que se anuncian como fotógrafos de la Reina, 122, Regent Street) publican *Specimens of Portraits Engraved in Spain During the Seventeenth Century and Now reproduced by the Sun*.

44 GILL, A. T.: “Nicholas Henneman 1813-1893”, en *History of Photography*, vol. 4, n.º. 4, octubre, 1980, págs. 313-322; “Correspondence from Arthur T. Gill, *Ibidem*, vol. 5, n.º. 1, January, 1981, págs. 84-87.

45 ROBERTS, R.: *op. cit.*, pág. 368.



5. Sevilla. Casa de Murillo, (copia a la albúmina, negativo de papel, 26,2 x 41,5 cm.), Abril, 1854, The Board Trustees of the Victoria & Albert Museum, Londres

de “lo pintoresco”. El propio Talbot, al tiempo que publicaba *The Pencil of Nature*, preparaba sus *Sun Pictures in Scotland* (1845), otro de los puntos de interés de Stirling Maxwell junto con el arte español.

De las dos obras que aparecen en el *Scramble* de Clifford y en los *talbotype illustrations* de Stirling, el *Moisés* de la Caridad era una de las pinturas favoritas de los británicos y cuando el escocés la vio por primera vez en 1841, escribió a su hermana Hannah-Ann: *Para mi gusto Moisés es la mejor pintura del mundo* y la prefería a los mejores Rafael, Correggio y a los flamencos⁴⁶. Ante ella, decía: *Me arrodillé y la adoré y creo que me he convertido para siempre*.

Tanto Stirling Maxwell como Clifford y antes Richard Ford se interesaron por la casa en la que había vivido Murillo. Clifford la fotografía en 1854 (abril, papel albúmina/negativo de papel, 26,2 x 21,5 cm, Londres, V&A, 35485) [5], Richard Ford la había dibujado en 1831, durante su estancia en la ciudad andaluza, y el escocés la reproduce en su libro, en un talbotipo del cuarto volumen (n. 59); Stirling Maxwell

46 MACARTNEY, H.: *op. cit.*, pág. 99.

6. Estatua de *San Bruno* de Pereira en la Cartuja de Miraflores (copia a la albúmina, negativo de papel, 33,9 x 28,4 cm), 1853, Nueva York, Gilman Paper Company Collection.

incluye además un grabado en madera (p. 897 de la edición de 1848), *From a sketch which I made on the spot in 1845, by the kind permission of Deán Cepero*, de la última casa que (según algunos) habitó el pintor y que, por entonces, pertenecía al deán y coleccionista sevillano⁴⁷.

Para terminar con el repaso a las fotografías de obras de arte de Charles Clifford, me tomaré la libertad de considerar “retrato” una última fotografía, sabiendo que no lo es, la *Estatua de San Bruno en la Cartuja de Miraflores* (1853, albúmina sobre negativo de papel, 33,9 x 28,4 cm, Nueva York, Gilman Paper Company Collection) [6]. Clifford fotografía una escultura (una obra de arte) pero lo hace como si retratara a un ser vivo. El santo -el hombre- fuera de su habitat natural (el retablo, el altar), aparece en lo alto de las escaleras, a la puerta de la iglesia, vestido de blanco y destacándose contra el fondo oscuro del interior. Como un predicador, sale a enseñarnos el crucifijo, que absorbe su atención por completo y que blande (como una espada) igual que la *Madre Jerónima de la Fuente* de Velázquez (Madrid, Museo del Prado), poseídos los dos por una idea severa y sacrificada de la religión. A los pies, sin valor, yacen los símbolos del poder religioso (el báculo de obispo y la tiara) que este hombre desprecia. Este hombre que, probablemente, resultaría muy exótico al fotógrafo británico.

No conocemos las circunstancias precisas en que se hizo la fotografía pero es tentador pensar en el fotógrafo del siglo XIX preparando la escena como un cineasta moderno. La imagen de Clifford, por otra parte, creo que no traiciona en absoluto el espíritu del escultor Manuel Pereira, sino todo lo contrario: desde un medio joven y moderno como era la Fotografía en 1853, viene a reforzar el mensaje barroco.



47 No es objeto de este estudio la discusión sobre las casas que habitó Murillo. Ver ANGULO, D.: *op. cit.*, vol. I, págs. 105-111.



DEL CIELO ROMÁNTICO AL INFIERNO SURREALISTA: CINE Y PINTURA EN *MÁS ALLÁ DE LOS SUEÑOS (WHAT DREAMS MAY COME)*, DE VINCENT WARD

FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Pintura en movimiento

El cine es una de las expresiones artísticas donde mejor se aprecia la correspondencia e integración de las distintas artes. De hecho, muchos le han negado sus propias especificidades lingüísticas, considerándolo un mero híbrido o amalgama de las otras artes: pintura, arquitectura, escultura, novela, teatro, música, danza... Ya Ricciotto Canudo, cuando en su *Manifiesto de las Siete Artes* (escrito en 1911 y publicado en 1914) acuñó el extendido término de “Séptimo Arte”, pese a entenderlo en términos elogiosos, estaba incidiendo en esta confluencia cinematográfica de múltiples fuentes artísticas, en concreto síntesis de las seis anteriores, tanto espaciales como temporales¹. Hasta el punto de que el teórico italiano concebía el nuevo medio de expresión como la mejor manifestación de la obra de arte total. En plena era vanguardista, la estela romántico-wagneriana alcanzaba a la moderna técnica popularizada por los Lumière.

De entre todas esas artes inspiradoras del cine, una de las relaciones más enriquecedoras es la establecida con la pintura². En primer lugar, por la propia esencia

- 1 *Arte de síntesis total*, le denomina: CANUDO, R.: “Manifiesto de las Siete Artes”, en ROMAGUERA I RAMÍO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993², p. 15.
- 2 Entre los numerosos libros que tratan las relaciones entre el cine y la pintura, deben destacarse: AA.VV.: *Peinture. Cinema. Peinture*. Catálogo Exposición (Marsella, 1989-1990), París, Hazan, 1989. AUMONT, Jacques: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997. BELLOUR, Raymond (comp.): *Cinéma et peinture. Approches*. París, Presses Universitaires de France, 1990. BONITZER, Pascal: *Décadrages. Cinéma et peinture*. París, Éditions de l'Étoile, 1985. BORAU, José Luis: *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura*. Madrid, Ocho y Medio, 2003. COSTA, Antonio: *Cinema e pittura*. Torino, Loescher, 1991. DALLE VACCHE, Angela: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London, Athlone, 1996. ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.

cinematográfica, de manera que son numerosos los puntos de contacto entre ambas formas de expresión. Al igual que un cuadro figurativo, los fotogramas proyectados sobre la pantalla muestran una imagen bidimensional que ofrece sensación de tridimensionalidad mediante diversos recursos formales. De entre estos elementos, la perspectiva, los valores tonales y el cromatismo constituyen algunos de los más destacados. También, como una pintura, la imagen fílmica posee su marco: se encuentra *encuadrada*. Y los elementos de ese cuadro se disponen con un cierto orden, es decir, poseen una composición, inspirada con frecuencia en la pictórica.

Pero, por encima de todo, no hay que olvidar el trascendental papel que en esta imbricación cine-pintura desempeña la fotografía. Por un lado, ésta es un sistema de representación mecánica de la realidad que tiene mucho que ver con la pintura, de igual modo que presenta numerosas diferencias respecto a ésta, en las cuales no vamos a entrar, sino que sólo resaltaremos cómo la fotografía precisa obligatoriamente de la realidad para su materialización (a la que, literalmente, “apresa” en su película)³. Por otro lado, el cine es una fotografía con ilusión de movimiento. Por eso, las relaciones entre cine y pintura pasan necesariamente por la fotografía, desde el momento en que la imagen fílmica es una variante de la imagen fotográfica, no de la pictórica.

Sólo teniendo presente este componente fotográfico de la imagen cinematográfica podrán definirse con mayor precisión las diferencias existentes entre el cine y la pintura. Y la primordial es, sin lugar a dudas, la presencia del movimiento. La plasmación plástica de éste ha sido una de las principales obsesiones de la pintura a lo largo de la historia, que ha tratado de conseguirlo por medio de muy variados recursos (tanto analíticos como sintéticos, manteniendo la forma o descomponiéndola), desde las seriaciones medievales hasta el Cubismo, el Futurismo y el Op Art, pasando por la gestualidad renacentista, el dinamismo manierista y las instantáneas barrocas e impresionistas. Pero, a pesar de todos estos intentos más o menos conseguidos por capturar el tiempo, la pintura es, por esencia, estática, de manera que sólo puede sugerir el movimiento. De ahí que no tenga más remedio que limitarse a mostrar ese *instante pregnante* del que hablaba Lessing en *Laocoonte*, donde trataba de precisar las diferencias entre la pintura y la poesía; o lo que es lo mismo, entre lo visual y lo narrativo⁴. Porque la pintura es ante todo un arte del espacio, no del tiempo. En cambio, el cine es principalmente un arte temporal, que a la vez crea una sensación espacial, sin precisar reducirse a ese momento esencial lessingiano. Es decir, el cine al mismo tiempo muestra y narra, desarrolla las acciones en el tiempo (otra cosa es

3 Las principales de estas diferencias entre fotografía y pintura son estudiadas por: COLOMA MARTÍN, Isidoro: *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, Colegio de Arquitectos-Universidad, 1986, pp. 63-79. El autor parte de la metodología utilizada por Etienne Gilson para el análisis de la pintura: GILSON, E.: *Pintura y realidad*. Madrid, Aguilar, 1961 y Barañáin, Eunsu, 2000.

4 LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte* (ed. de Eustaquio Barjau). Madrid, Tecnos, 1990. Entre las diversas publicaciones modernas centradas en la representación pictórica del tiempo, es interesante: ECO, Umberto y CALABRESE, Omar (eds.): *Le figure del tempo*. Milano, Mondadori, 1987.



que ese movimiento sólo sea aparente, virtual, fruto de una ilusión óptica basada en su descomposición fotográfica), mientras que la pintura figurativa debe sugerir una narración por medio de la mostración de uno de sus momentos.

A su vez, debe considerarse la doble posibilidad de dinamismo cinematográfico: el movimiento de la cámara (que hace que el encuadre sea variable) y el movimiento dentro del cuadro, es decir, de los personajes y objetos encuadrados; sendas variables pueden conjugarse en un mismo plano, potenciando sus efectos. Movilidad que hace que la composición de la imagen pueda variarse, algo completamente imposible en un cuadro. De hecho, la presencia cinematográfica de *tableaux vivants*, lo que Antonio Costa ha denominado el *efecto cuadro*⁵, la recreación consciente de obras pictóricas concretas, constituye precisamente una alteración de esa cualidad móvil de la imagen cinematográfica, haciéndola estática y congelando el tiempo, deteniendo la narratividad del film. Aunque, por otro lado, en dicho efecto no se consigue la total quietud, ya que la cámara registra el más mínimo movimiento. No obstante, también hay que tener en cuenta que una evocación plástica en el cine no siempre constituye un *tableau vivant*.

El caso es que, desde su invención, el cine ha tomado a la pintura y a las otras artes visuales como una de sus principales fuentes de inspiración para sus imágenes en movimiento. Era totalmente lógico que el nuevo arte recurriera al rico bagaje plástico de largos siglos de historia occidental (y también oriental), por motivos como la preexistencia de imágenes codificadas firmemente grabadas en el inconsciente colectivo de nuestra cultura, el respeto a la tradición, el carácter figurativo de la mayor parte del cine de ficción (tanto en imagen real como de animación, el cual sí es en sentido más estricto “pintura en movimiento”, pese a que también se base en la imagen fotográfica), el deseo de una ambientación fidedigna, el ansia de revestirse de un aura de respeto cultural, la pretenciosidad, la ironía (propia de los cines modernos) e incluso en alguna ocasión la falta de imaginación visual. Pero se trata de fuentes que, hasta en sus citas más literales, han sido a su vez adaptadas a las especificidades formales del nuevo arte, dando como resultado una permanente relectura de la tradición artística, y una rica interrelación entre ambas artes. No en vano, el cine ha influido más de lo que se piensa (temática y lingüísticamente) en las artes plásticas contemporáneas, desde el Cubismo hasta la Postmodernidad, pasando por el Surrealismo y el Pop Art. Los flujos son, por tanto, mutuos.

De todas las inspiraciones pictóricas del cine, una de las más destacadas es la de la pintura del XIX, tanto su vertiente académica como sus movimientos de modernidad (sobre todo Romanticismo, Realismo e Impresionismo): no en vano el nuevo arte nació en ese siglo. En esta comunicación trataremos algunas de las relaciones cine-pintura a través del análisis de un film que, entre otras fuentes, acude principalmente a la pintura decimonónica: *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*, Vincent Ward, 1998) [1].

5 COSTA, A.: *op. cit.* Un concepto desarrollado a partir de teorías de Maurizio Calvesi.



1. Cartel de la película.

2. Chris Nielsen entre el Cielo y el Infierno

Más allá de los sueños constituye la cuarta película -la primera norteamericana- del director neozelandés Vincent Ward, uno de los nombres más interesantes del cine fantástico de las últimas décadas, y uno de los puntales del auge contemporáneo de la cinematografía de las islas (junto a Peter Jackson, Jane Campion y Lee Tamahori). Tras debutar en 1984 con *Vigil*, consiguió cierta celebridad gracias a su siguiente film: *Navigator, una odisea en el tiempo* (*The Navigator: A Medieval Odyssey*, 1988), que abordaba el tema de los viajes temporales, en este caso de unos personajes medievales que huyendo de la Peste Negra aparecen en el Sidney contemporáneo, lo que le permitió establecer curiosos paralelismos entre ambas épocas. Su tercera película, *El mapa del sentimiento humano* (*Map of the Human Heart*, 1992), fue otra arriesgada empresa desde el punto de vista narrativo y formal (la melancólica y onírica historia de amor de un esquimal a lo largo de treinta años), si bien no contó con el beneplácito del público, pasando casi desapercibida. Al mismo tiempo había sido contratado como argumentista para la tercera parte de la saga de *Alien*, si bien su historia se alteró considerablemente en la película dirigida por David Fincher en 1992: *Alien 3*. De manera que pasaron seis años entre su anterior película y la que hasta hoy es su último film: *Más allá de los sueños*.

La película es una adaptación de la novela *What Dreams May Come* (New York, Putnam, 1978) de Richard Matheson, un célebre autor de la ciencia-ficción americana, a quien se deben obras tan célebres como *El increíble hombre menguante* o *Soy leyenda* -ambas llevadas al cine, con especial fortuna la primera, dirigida en 1957 por Jack Arnold (*The Incredible Shrinking Man*)-, además de guiones tanto para episodios de las series televisivas *The Twilight Zone* y *Star Trek*, como para algunos



filmes del ciclo de Roger Corman sobre Poe, de la Hammer o *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, Steven Spielberg, 1971), casi siempre dentro de los márgenes de la serie B. Lo misterioso, lo extraño, lo inexplicable, lo inquietante e incluso lo siniestro, se convierten en los elementos centrales de sus ficciones, especialmente en su obra maestra *El increíble hombre menguante*, donde el mundo doméstico se torna aterrador cuando el protagonista disminuye su escala; y en *El diablo sobre ruedas*, en la que un conductor es perseguido en unas desérticas carreteras por un enorme tráiler sin ningún motivo y sin que lleguemos a conocer la identidad del camionero. Pero también en su universo hay cabida para lo sorprendente y lo maravilloso, como patentiza precisamente *What Dreams May Come*, sin renunciar por otra parte a su vertiente más siniestra. La productora Metafilms (fundada por Stephen Simon y Barnet Bain para filmar argumentos espirituales y metafísicos), se hizo con los derechos de libro y, en unión con Interscope Communications, decidieron llevarlo a la pantalla. El encargado de convertirlo en guión fue Ronald Bass, especialista en argumentos comerciales -y con frecuencia banalizadores.

Una vez escrito, los productores acudieron a Ward, quien dispuso de un enorme presupuesto (casi 15.000 millones de pesetas), empleado principalmente en la dirección artística y en los deslumbrantes efectos especiales, un prodigio de la infografía. Efectos visuales realizados por tres equipos supervisados por Ellen M. Somers, Joel Hynek, Nicholas Brooks, Stuart Robertson y Kevin Mack, galardonados con el Oscar. En cuanto a la dirección artística, labor de Eugenio Zanetti, también fue nominada para dichos premios. Y tampoco puede olvidarse la magnífica fotografía "pictórica" de Eduardo Serra. Gracias a todos estos elementos se consigue establecer la principal relación del film con la pintura, un nexo esencial para la historia que se nos relata.

De ahí que, antes de emprender el análisis, sea conveniente resumir el argumento. Christopher Nielsen (Robin Williams) es un pediatra casado con Annie (Annabella Sciorra), restauradora de arte y pintora, a la que conoció en los Alpes, cuando sus barcas chocaron en un lago. Su matrimonio transcurre felizmente en San Francisco hasta que sus dos hijos adolescentes, Ian (Josh Paddock) y Marie (Jessica Brooks Grant), mueren en un accidente automovilístico. Tras superar una grave crisis matrimonial causada por dicha tragedia, que ocasiona el desequilibrio psíquico de Annie (incluyendo una tentativa de suicidio), Chris muere cuatro años más tarde atropellado en un túnel, cuando está ayudando a los heridos de un accidente. Aunque en un primer momento se mantiene apegado a su vida en la Tierra, pronto decide cruzar el umbral (también bajo la forma de un túnel) y llegar al Cielo. Desde el principio está acompañado por un personaje borroso que en el ámbito celestial se revela como Albert, un antiguo doctor y mentor de Chris, en su aspecto juvenil (Cuba Gooding Jr.). Chris empieza a "pintar" su propio Cielo, con los recuerdos de su vida, las pinturas de Annie, y los cuadros que ambos admiraban. Cuando domina las posibilidades de dicho ámbito, éste se hace sólido, incluyendo *la casa de nuestros sueños*, que Annie había pintado para ambos. Ya en condiciones de trabar relación con otros muertos, ingresa en el Cielo que ha construido su hija Marie, la cual se



le presenta bajo la forma de una azafata de Singapur (Rosalind Chao), cuya belleza había admirado Chris en un viaje familiar.

Albert vendrá a romper la felicidad de esos encuentros, al comunicarle que Annie, desesperada ante su pérdida, se ha suicidado. El castigo para los suicidas es el Infierno, entendido como una eterna locura, un ensimismamiento, soledad y sufrimiento interminables. Chris decide desafiar esas normas y acudir a salvar a su esposa. Pero antes deberá buscar un guía. Albert le conduce a una enorme biblioteca inundada, donde le presenta a un viejo (Max von Sydow)⁶. Juntos cruzan la laguna Estigia. Al llegar a las puertas del Infierno, Chris advertirá que ahora es su hijo Ian quien se presenta bajo los rasgos de Albert. Aunque éste quiere ayudarle, debe marchar únicamente en compañía del viejo. Tras atravesar un campo sembrado de cabezas sufrientes, Chris cae por un abismo que le conduce al Infierno de Annie: una catedral gótica invertida. En el centro de una de sus bóvedas se halla, ruinosa, la casa de ambos en San Francisco. El viejo le advierte de que cuenta con escaso tiempo para hacer que Annie lo reconozca. Si no tiene éxito, caerá en la locura, y ambos permanecerán así toda la eternidad. Además le confiesa que él es en realidad Albert, ahora bajo otra apariencia. Chris entra en la casa e inicia su empresa salvadora, sin éxito. Justo antes de enloquecer, sale para decirle a Albert que ha decidido quedarse con ella para siempre, aunque sea en el Infierno. Al entrar realiza un último intento, recordando una conversación con la que animó a su esposa mientras estaba en el psiquiátrico. Cuando parece que todo está perdido, ella recobra la consciencia, pero él está a punto de perderla. Ahora es Annie quien consigue que Chris recuerde, apareciendo ambos en su casa del Cielo, con sus hijos. Pese al inicio de esta eterna felicidad, deciden reencarnarse y volver a encontrarse, para luego regresar al Cielo y permanecer ya juntos para siempre. En un lago americano, un niño y una niña traban amistad cuando sus dos barquitos de juguete chocan y se hunden...

El argumento se centra principalmente en el tiempo posterior a la muerte de Chris, de manera que etapas anteriores en la vida de su familia (como las relaciones con sus hijos o la estancia de Annie en el psiquiátrico) nos son relatadas por medio de *flashbacks*, conformando una narración acronológica. *Flashbacks* que aparecen en los momentos oportunos para explicar determinados comportamientos y pensamientos de los personajes. Al mismo tiempo, el montaje alterna las existencias de Chris en el Cielo y de Annie en la Tierra, hasta que ambos convergen en el Infierno y, posteriormente, ya en el Cielo con sus hijos. Todo ello configura una estructura narrativa circular, a base de los encuentros y desencuentros de la pareja, desde su conocimiento en un lago alpino hasta su reencarnación como dos niños en un estanque americano. Y la película termina con el mismo comentario en *over* de Chris con el que comenzaba: *Cuando era joven, conocí a una chica preciosa en un lago.*

6 La presencia del personaje de Max von Sydow juega con el doble rol de sus papeles en las películas de Ingmar Bergman, y en *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973).



Si bien nuestro estudio se centra en los aspectos plásticos de la película, es inevitable comenzar con algunos comentarios sobre el argumento. Indudablemente, la historia bebe de fuentes míticas como Orfeo y Eurídice o *La divina comedia* de Dante. A la leyenda griega nos remite el descenso a los infiernos del protagonista en salvación de su amada, si bien Chris consigue triunfar donde fracasó el músico. La obra de Dante está presente en el viaje que el protagonista efectúa, acompañado por un guía, por los ámbitos metafísicos, aunque el recorrido se inicia en el Cielo, no en el Infierno. En cuanto al título original, *What Dreams May Come* (“Qué sueños pueden venir”), está tomado de una frase de la escena primera del acto tercero del *Hamlet* de Shakespeare, en concreto del célebre monólogo existencial del príncipe danés:

*¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida!*⁷

Sin embargo, *Más allá de los sueños* altera considerablemente dichas fuentes, unas veces con originalidad, otras con superficialidad. Su sincretismo religioso deviene en un híbrido *new age* entre cristianismo, hinduismo y budismo. Si bien predomina la visión cristiana tanto del Paraíso como del Infierno, ésta es ciertamente heterodoxa, comenzando por la no aparición de Dios: cuando Chris pregunta dónde está, Albert le contesta que *allí arriba, en algún lugar, gritando que nos ama... pero aquí no le oímos*. Se trata de un Cielo personal y subjetivo, que cada uno elabora a su gusto. Y en el caso de los protagonistas, responde más bien a una fantasía de clase media americana: la familia unida en una casa acogedora y con perro, un *american way of life... in Heaven*. A ello se suma la idea de la reencarnación, voluntaria y entendida más como divertimento que como camino de purificación espiritual⁸.

A la pregunta: ¿con qué aspecto veríamos a nuestros seres queridos en otra vida?, la película lo explica de manera psicoanalítica, en boca de Albert: se presentan con un aspecto diferente para así evitar los roles de autoridad, pues *eso nos impide ser lo que somos para los demás*. También plantea una cuestión interesante: ¿se puede ser feliz en el Cielo sabiendo que nuestros seres queridos están sufriendo en la Tierra o en el Infierno? La respuesta es negativa, haciendo que el Cielo parezca en ocasiones el Purgatorio, y convirtiéndose en el desencadenante de la acción: el descenso infernal de Chris en busca de Annie, desplazamiento que tiene mucho de proceso purificador, y que demuestra cómo el poder del amor es capaz de romper las normas del más allá. En el fondo, la película es una clara exaltación del *amor fou*, de una intensa pasión capaz de desafiar todas las reglas para encontrar a la persona amada, que precisamente

7 Traducción de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991. El subrayado es mío.

8 En la novela de Matheson la historia central es sólo una de las reencarnaciones que experimentan los protagonistas a lo largo de los siglos.



había puesto fin a su vida por no soportar la ausencia de su *alma gemela*. Es el viejo tema del “amor más poderoso que la muerte”, unido a la firme persecución de un objetivo característica de la narrativa filmica hollywoodiense. Y eso a pesar de que la máxima aspiración de los protagonistas sea la felicidad conyugal-familiar.

3. Un híbrido fílmico-pictórico

Sin lugar a dudas, el plato fuerte de *Más allá de los sueños* es su prodigioso diseño artístico. Y, en especial, las continuas recreaciones pictóricas que nos ofrece. Lo que viene a demostrar que los efectos especiales son un medio totalmente lícito para hacer cine, además de indispensables para conseguir determinados efectos, valga la redundancia. Porque gracias a una cuidada puesta en escena y a la ayuda de las más avanzadas técnicas digitales (que permiten la imitación de las pinceladas y modifican tanto decorados como escenarios naturales), el Cielo y el Infierno se visualizan mediante la recreación postmoderna de una ecléctica serie de citas pictóricas (y arquitectónicas y escenográficas), con un predominio considerable de las del siglo XIX. Por tanto, el protagonismo de los efectos visuales en ningún momento se nos revela gratuito, ya que es vital para hacer creíbles los distintos universos mostrados. El resultado es uno de los híbridos visuales más atractivos del cine de las últimas décadas.

Las citas pictóricas son muy variadas, y se presentan de diferente modo. Unas son directas y literales, mientras que otras son más ocultas y sutiles. Algunas aparecen en forma de cuadro, mientras que la mayoría lo hacen integradas en la composición de los planos, a modo de recreaciones más o menos alteradas por las técnicas digitales. No vamos a acometer la ardua labor de descubrirlas todas, sino tan sólo comentar las más destacadas, teniendo en cuenta que más que citas directas de cuadros concretos (que las hay), predominan las recreaciones de la obra y el estilo de un autor, o de un determinado movimiento, que inspiran la labor tanto de puesta en escena como de efectos visuales. Y, por supuesto, trataremos de desentrañar las funciones de este uso pictórico.

Dado que el Cielo que Chris se crea es una amalgama de sus recuerdos reales y pictóricos, ya desde las primeras imágenes se confiere un tratamiento muy plástico a los espacios y decorados donde se desarrolla la existencia de los personajes, en especial los paisajes, dotados de un intenso tono idílico, elección consecuente que ya marca el ambiente de irrealidad predominante en la película (la mayor parte de cuya historia transcurre, no lo olvidemos, en la otra vida). Es el caso del paisaje alpino de la primera secuencia, cuando conoce a Annie en el lago Maggiore (la película se abre con un plano cenital de las barcas, como vistas desde el Cielo)⁹. Lo que explica la importancia que las montañas -ligadas por su plasmación y por su esencia a la pintura romántica- tendrán en el Cielo pintado por el protagonista. Pero si la relación de los

9 Los exteriores de la película están todos filmados en Montana y el norte de California.



2. El tríptico de Annie.

Alpes con los cuadros será a posteriori, mucho más pictórica resulta la avenida en la que Chris se despidе de sus hijos, sin saber que será la última vez que los vea. Una melancólica alameda otoñal llena de flores violetas que caen de los árboles, también presentes en el jardín familiar cuando Chris fallece y en el cementerio cuando Annie visita su tumba, denotando un simbolismo mortuario, como de *vanitas* barroca. Por otra parte, en la escena en que Chris cruza al atardecer el Golden Gate, poco antes del accidente, se hace un uso metafórico-simbólico del paisaje muy recurrente en la historia de la pintura (y de la cultura en general): el protagonista circula hacia el *crepúsculo* de su vida. Aún más explícita resulta la iluminación del túnel donde perderá la vida: luces rojas intermitentes producidas por la obra que allí se realiza, pero que crean un efecto sobrenatural, de ultratumba, sangrienta premonición de su inminente muerte.

En cuanto a los cuadros que aparecen en los distintos escenarios, cumplen una función relevante. Los más importantes son los que pinta Annie (realizados por Stephen Hannock). Su estilo postmoderno, ecléctico, figurativo y paisajístico, bebe de diferentes fuentes de la pintura contemporánea, principalmente del Romanticismo alemán (Friedrich y Runge) y anglosajón (Turner, John Martin, la Escuela del Río Hudson), pero también del Simbolismo y el Surrealismo. En ellos recrea continuamente el lugar donde nació su amor, es decir, los Alpes, como se manifiesta en el tríptico que está pintando cuando Chris muere (a modo de recapitulación sentimental de su vida en común): su lienzo central sintetiza Friedrich y el paisaje romántico americano para reinventar la vista que disfrutó con Chris cuando se enamoraron en el prado de la montaña [2]. En relación con estas pinturas, se encuentra el magnífico recurso expresivo de los rostros borrosos. Uno de los cuadros laterales del tríptico incluye un



autorretrato totalmente borroso, similar a otros pintados por Annie (uno de ellos en un atardecer), en los que se encuentra una referencia pictórica clarísima: la de Francis Bacon, uno de los artistas que mejor ha plasmado la alienación del individuo contemporáneo. Es una buena cita para mostrar el estado anímico de la protagonista. En relación con esta imagen nos encontramos dos ejemplos más. En primer lugar, un plano de Annie -viuda- desolada mirándose en el espejo, cuya cara se ve difuminada por efecto del vaho que acaba de exhalar. En segundo lugar, la aparición totalmente borrosa de Albert mientras Chris permanece atado a lo terrenal: sólo lo verá nítidamente cuando decida “ingresar” en el ámbito celestial. Aunque en este caso no es él quien se ve borroso, sino que percibe incorrectamente a dicho espíritu: se halla ligado a su recuerdo del cuadro de Annie. Un año antes, una idea similar de desorientación mental había sido ingeniosamente planteada, en clave humorística, por Woody Allen en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997), en unas escenas interpretadas también por Robin Williams, quien aparece desenfocado prácticamente durante todas sus intervenciones.

Pero además de los cuadros de Annie hay otros, bien copias (también obra de Stephen Hannock) o reproducciones de obras preexistentes (algunas muy célebres), o bien creados para la película. A este último grupo sólo pertenece el mural de la clínica donde trabaja Chris, inspirado en el paisaje romántico centroeuropeo, principalmente en los panoramas y escenografías: una cadena montañosa vista a través de una logia clásica con esculturas, como si nos halláramos en una pintura de Schinkel o en un castillo de Luis II de Baviera. Cuando Chris habla con su esposa desde la consulta, tiene algunas transparencias de las pinturas que Annie está preparando para su exposición: paisajes de la escuela del Río Hudson, de Hollenbeck y Hennicks, similares a los que el personal del museo acarrea de un lado a otro¹⁰. En uno de los abundantes *flashbacks*, vemos que en el patio interior de la casa Annie está copiando *Dos hombres contemplando la luna* de Friedrich, mientras que al fondo cuelgan sus versiones del *Caminante sobre un mar de niebla* y, en penumbras, *La tarde*, ambos del pintor alemán. Predominio del paisaje romántico que vuelve a reincidir tanto en los gustos del matrimonio como en sus vivencias, además de apuntarnos los elementos esenciales con los que Chris construirá su Cielo. Sin embargo, hay también obras que introducen una nota mucho más pesimista. Cuando Annie se dispone a suicidarse, en la cabecera de la cama donde está echada escribiendo su diario, cuelga una reproducción de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, tríptico que viene a poner en evidencia la dialéctica argumental de la película entre el Paraíso y el Infierno, con unos personajes en busca de su Edén perdido, además de relacionarse en su formato con el tríptico pintado por ella. Y en una de las habitaciones de la morada infernal de Annie, cuelga uno de los grabados que Doré realizó para *La Divina Comedia*, en concreto el que

10 Entre todos ellos predominan las obras de pintores americanos (no sólo románticos) como Thomas Cole (*Escena de El último mohicano*), Frederick E. Church (*Aurora boreal*), George Innes (*Atardecer en Montclair*) y Albert Pinkham Ryder (*Luz de luna*). Pero también nos encontramos con el *Aníbal cruzando los Alpes* de J.M.W. Turner.



ilustra el quinto círculo del Purgatorio (canto XX), donde los avaros purifican su pecado tumbados en el suelo (conversando Dante con Adriano V), un episodio nada acorde con la situación de Annie, pero con la que ante todo se nos está reconociendo el doble débito de la película para con Dante y Doré.

Por consiguiente, se establece una muy sutil y cuidada relación *pictórica* entre los cuadros, los escenarios terrestres y los ámbitos metafísicos por donde se mueven los protagonistas. De manera que las pinturas que vemos a lo largo de la historia (sobre todo mientras Chris permanece vivo), alcanzan su pleno sentido cuando advertimos su papel en la imaginación de los personajes. Es el fruto de una muy estudiada puesta en escena, en la que hasta el detalle más nimio adquiere importancia en relación con el conjunto narrativo, dramático y visual.

Es en la recreación del Cielo donde Ward (un director que también pinta) y su equipo alcanzan el mayor delirio visual, como nunca se había visto hasta entonces en el cine (y no es exageración). Su gran aportación es sin duda el rechazo de las dos grandes formas de representaciones celestiales en el cine, más o menos estereotipadas (y que pueden combinarse): la nebulosa, la más habitual, de tradición renacentista-barroca, y la realista, en sus variantes burocratizada (como un gran espacio administrativo, muy organizado) y costumbrista, en la que el ambiente y el modo de vida son similares a los terrestres. Es decir, de películas como *Liliom* (Fritz Lang, 1934), *El difunto protesta* (*Here Comes Mr. Jordan*, Alexander Hall, 1941), *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, Ernst Lubitsch, 1943), *Una cabaña en el Cielo* (*Cabin in the Sky*, Vincente Minnelli, 1943), *A vida o muerte* (*A Matter of Life and Death*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1946), *El Cielo puede esperar* (*Heaven Can Wait*, Warren Beatty, 1978), *Hecho en el Cielo* (*Made in Heaven*, Alan Rudolph, 1987) o *Para siempre* (*Always*, Steven Spielberg, 1989). Tan sólo hay rasgos de la primera tipología cuando Chris decide abandonar definitivamente el mundo para cruzar el túnel, al fondo de cual se halla una luz cegadora, que produce un fundido en blanco. Pero el resto es algo muy diferente.

El Cielo creado por Chris es un pastiche de sus recuerdos pictóricos y vitales, manipulados por su imaginación y unidos inexorablemente a Annie: es, por tanto, el Paraíso con el que ambas almas gemelas soñaban. De ahí la importancia de los cuadros pintados por Annie, prefiguraciones de ese Cielo¹¹. *Para mí, los cuadros son de las cosas más importantes del mundo*, dice Chris. Y dada esa armonía con

11 Ward explica cómo concibió dicho Cielo, su gran aportación respecto a la novela: *Una cosa que he notado de las películas ambientadas en la otra vida es que no parece que allí haya un mundo. Hay nubes, montones de nubes, y poco más. Artistas de los últimos dos mil años se han consumido intentando encontrar un modo de visualizar el Cielo y el Paraíso. Se me ocurrió que, si podía encontrar el modo de inspirarme en algunas partes de la tradición y llevarlas a la película, traducirlas a algo inteligible en el siglo XX, tendría la solución. En el libro, Annie trabajaba para una empresa de comidas, y pensé que si pudiera convertirla en una pintora, una artista y restauradora de arte del siglo XIX, entonces, cuando Chris muriera, podría llegar al Paraíso y creer que, en realidad, estaba en un cuadro de Annie, un cuadro que ella habría pintado para regalárselo. Reproducidas en el cuadernillo del DVD de la película editado por la distribuidora, Universal Pictures, 1999.*



3. Chris pinta su Cielo.



4. El paisaje de Chris y Annie.

su esposa, nuestro personaje *pintará* literalmente su Paraíso. Comienza haciéndolo inconscientemente, con sus recuerdos, para muy pronto aprender (gracias a la ayuda de Albert) a ver lo que desea, a manejarse a su antojo. Pero siempre lo hará a partir de sus vivencias, pues la imaginación trabaja con lo experimentado. Es en estas primeras escenas celestiales donde las técnicas de animación infográfica cobran su mayor esplendor y resultan más llamativas, consiguiendo un muy verosímil efecto imitativo de pigmentos y pinceladas en continua vibración y mezcla de colores [3]. Es el perfeccionamiento de los trucajes electrónicos que aparecían en el episodio de Van Gogh en *Los sueños* (*Konna yume wo mita*, 1990) de Akira Kurosawa, que permiten a un personaje moverse libremente por el interior de un cuadro animado, simulando la materia pictórica¹².

La escena que mejor expresa la íntima unión espiritual e imaginativa del matrimonio Nielsen (*almas gemelas en perfecta sintonía*, según Albert), y a la vez el diferente estado anímico de ambos una vez muerto Chris, es aquella en la que Annie, conforme pinta, va elaborando el Cielo de su marido [4]. Sin embargo, mientras que él experimenta los cuadros de ella, Annie no siente la presencia de Chris. Él está en un lugar de felicidad, mientras que ella sufre de angustia. De ahí que, sin ninguna esperanza, decida destruir el árbol que acaba de pintar en la parte del tríptico dedicada a su marido, arrojándole disolvente: el árbol se derrite y se convierte en una masa informe, como el autorretrato de Annie. En ese momento, en el Paraíso de Chris, el frondoso árbol de flores púrpuras, se seca. Desesperanza que poco más tarde la conducirá al suicidio, y que es materializada filmicamente por medio de auténtica “pintura en movimiento”. Porque, como Annie escribe en su diario acerca de Chris, *el arte era su otra forma de amarme, de ayudarme, de mantenernos unidos*.

12 Algo similar a lo efectuado por Eric Rohmer en *La inglesa y el duque* (*L'anglaise et le duc*, 2001). Aunque en sentido estricto, de lo que se trata en *Más allá de los sueños* es de la combinación de imagen real e imagen animada, por lo que entronca más con *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964) o con *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who Framed Roger Rabbit?*, Robert Zemeckis, 1988).



5. *La casa de nuestros sueños.*



Muchos son los referentes del pintoresco Cielo, esencialmente ejemplos del XIX: Caspar David Friedrich, cierto romanticismo inglés (J.M.W. Turner y John Martin), el paisaje romántico americano, Gustave Doré, el Impresionismo, Van Gogh y el Simbolismo (principalmente Gustave Moreau y Arnold Böcklin)¹³. Friedrich (y por extensión el paisaje romántico alemán) es quizás el eje pictórico central de la película: ya hemos visto tres de sus cuadros, y en varias ocasiones se recrea su peculiar estilo, su iconografía (montañas, nieblas, árboles y barcas con las velas desplegadas aparecen de manera recurrente), su composición, su cromatismo y su visión mística de la Naturaleza. Es decir, del paisaje romántico se escoge su vertiente más sublime, lo que también explica el recurso al romanticismo inglés más melodramático (Turner y, en menor medida, John Martin) y al paisajismo americano, sobre todo las imágenes montañosas de Thomas Cole, Frederick E. Church y Albert Bierstadt. Por consiguiente, el Romanticismo (más bien, determinadas vías románticas) es el principal referente en la mayoría de los escenarios. Pero en las primeras escenas celestiales, la plasmación de una técnica suelta de pinceladas de colores intensos y puros, en perpetuo movimiento, remite directamente al Impresionismo, entendido en su sentido más amplio: es como si un cuadro de Renoir cobrara vida, palpitando color y pastosidad. Y en las imágenes con el pájaro pictórico junto al lago, la recreación de la técnica de Van Gogh resulta evidente, a base de pinceladas vibrantes, largas y ondulantes, y del predominio de amarillos y azules. Finalmente, la presentación de “la casa de los sueños” de Chris y Annie, situada en una pequeña península del lago, recuerda a las edificaciones de la pintura simbolista, en especial la de Moreau (su cromatismo) y, sobre todo, Böcklin, hasta el punto de que casi parece *La isla de los muertos* en versión amable [5].

Pese a que en determinados momentos pueden diferenciarse las distintas influencias, lo habitual es una síntesis de varias de ellas. Pero no sólo existen referencias al arte culto: también es innegable su deuda con los panoramas y las escenografías

13 De hecho, en el extenso equipo de la película, hay un grupo de artistas encargado exclusivamente de reinterpretar la pintura del XIX: Josh Rosen, Deak Ferrand, Mike Worrall y Andrew Burward-Hoy.

teatrales de tradición decimonónica, con sus característicos puntos de vista lejanos, materializados cinematográficamente por medio de planos generales. Es el caso de la logia de la casa celestial, con vistas al lago y a las montañas, como el mural del hospital. El resultado de este Cielo postmoderno fabricado de retales tiene, por consiguiente, mucho de *kitsch* (y de cursi), como *kitsch* es la pintura de su esposa Annie, y como cercanas al *kitsch* eran algunas manifestaciones del paisajismo americano (Church) y del Simbolismo, con sus dramáticos encuadres y sus exaltados efectos cromáticos. Una actitud artística asumida conscientemente por los autores del film, ya que de este modo se incrementa su carácter de espacio fantástico y se expresa plásticamente su contraste con el sórdido Infierno.

Cuando Chris es capaz de controlar sus pensamientos y de crear las imágenes que desea, éstas cobran auténtica consistencia, de manera que del Cielo *pintado* se pasa al Cielo *real*, desapareciendo la simulación de las pinceladas (aunque no el uso de la infografía). Si bien hay que tener en cuenta que, al mismo tiempo que las pinceladas ofrecían gran sensación de realidad, todo ese Cielo es eminentemente irreal, una *ilusión física*: la única regla válida es la de la imaginación de cada uno, idea que la película transmite perfectamente. No en vano Albert le dice que *vemos lo que queremos ver*. Es en este momento cuando aparecen los pocos planos de estos ámbitos supraterráneos sin manipular por los efectos especiales: pero incluso en éstos las referencias pictóricas se hacen presentes, como patentiza la imagen -rodada en escenarios naturales- en la que Chris, de espaldas a la cámara, se introduce en el lago rodeado por montañas brumosas, un plano muy pictórico cuya inspiración más evidente es, de nuevo, Friedrich.

Además del Cielo de Chris se encuentra el de su hija Marie (en el que penetra cuando es capaz de establecer contacto con otros difuntos, pudiendo verlos cuando así lo desee), elaborado a partir de las imágenes favoritas de la niña. En especial, un gran recortable que poseía en su cuarto (habitación decorada con pinturas de nubes, muy relacionadas con las de René Magritte), consistente en un edificio al estilo de los pintados en los siglos XV y XVI en Flandes e Italia, con pintorescas figuras. El resultado es un híbrido de encanto *kitsch* que fusiona elementos renacentistas, flamencos, románticos y surrealistas: multitud de personajes (con variados ropajes, antiguos y modernos: túnicas prerrafaelistas, ciclistas con levita y chistera en velocípedos, monjas, arlequines, mujeres con parasoles...) se mueven a su antojo en una inmensa gradería junto a un lago, y otros sortean las leyes de la gravedad flotando por el aire (algunos son como ángeles, que conducen a las almas a la reencarnación). Enfrente de ese lugar, al otro lado del lago, volvemos a encontrarnos con la imaginaria más propia de Chris y Annie: un paisaje romántico al estilo anglosajón (mezcla de Turner y Cole), con algunos toques de Doré (en especial sus creaciones para la Biblia, Dante y Milton), a base de ríos, cascadas y, sobre una elevada meseta, una gran ciudad a modo de Jerusalén Celestial (vista que aparece en el cartel del film) [1]. Un paisaje montañoso muy similar al central del tríptico de Annie, con la diferencia de que en éste no aparecen edificaciones. Pero, puesto que no tiene a su esposa junto a él, aún



no partirá hacia ese anhelado lugar, sino que en una barca con velas (como las de Friedrich) continúa recorriendo el Cielo de su hija, ahora un gran lago al fondo del cual se encuentra, a escala gigantesca, la arquitectura del recortable de Marie.

Dentro del Cielo existe un ámbito diferenciado, y que no se presenta como la creación mental de ningún personaje. Es la enorme biblioteca donde Albert le presenta al viejo rastreador (ataviado como un peregrino), directamente tomada del proyecto para un edificio similar que Etienne-Louis Boullée publicó en su tratado *Arquitectura. Ensayo sobre Arte*, a finales del XVIII. Esta construcción, a modo de terma romana cubierta por gigantesca bóveda de cañón con casetones sobre galerías columnadas y graderías escalonadas, se presenta en la película inundada, casi como una inmensa piscina cubierta, con barcas y personajes que flotan en el aire. Es el momento para resaltar la abundante presencia del agua en la mayor parte de los escenarios celestiales, en forma de lagos y ríos. Lo cual puede explicarse acudiendo tanto a la lógica argumental como a la tradición simbólico-cultural. Por un lado, se encuentra el motivo del lago, un *leitmotiv* visual desde que la pareja protagonista se conoce en los Alpes. Por otro lado, su presencia en el film puede estar relacionada con las asociaciones simbólicas del líquido elemento, principalmente su dimensión purificadora y regeneradora: Chris cae tres veces al agua para emerger con renovados bríos. Volviendo a la biblioteca, la elección del más visionario de los arquitectos es totalmente consecuente, a la vez que permite materializar -al menos virtualmente- las utopías megalómanas de un autor que apenas pudo construir. Pero, pese a su indudable atractivo, no está presentado como un lugar excesivamente acogedor, sino casi más bien como un espacio de transición (aunque no hay nada que nos indique que se trata de un Purgatorio), casi la antesala del Infierno: siguiendo su curso acuático y atravesando el arco de acceso a la biblioteca, a través de un largo canal de paredes similares a ésta, los protagonistas alcanzarán la laguna Estigia y partirán hacia el Infierno.

Un siniestro Averno (al principio tampoco proyección imaginaria de ningún personaje) que recurre a la obra de El Bosco, Joachim Patinir, el paisaje romántico, Eugène Delacroix, Doré, el Surrealismo y el Body Art. En el arduo camino hacia las moradas infernales, Albert será el Virgilio de Chris-Dante. Así, Chris, Albert (en realidad Ian) y el viejo (en realidad Albert) primero atravesarán la laguna Estigia, siendo abordados por los espíritus de los condenados (según lo relatado por Dante en el Canto VIII del "Infierno", aunque aquí no aparece el remero Flegias, y los espíritus consiguen volcar la barca): Patinir (*El paso de la laguna Estigia*) y, sobre todo, Delacroix (*La barca de Dante*) y Doré, están presentes en esta composición, si bien las almas en pena, pintadas en gris, más bien parecen actores de una *performance* de Body Art. De hecho, pese a todas las referencias culturalistas y pictóricas del Infierno aquí presentado, predomina en ellas un toque ciertamente contemporáneo y vanguardista. De ahí que el Surrealismo, con todo su componente irracional e ilógico, sea otra de las grandes fuentes de inspiración para crear la adecuada atmósfera pesadillesca. Lo que se aprecia en la Puerta del Infierno (rodada en unos viejos astilleros californianos), presentada como una variante industrial de los delirios visuales bosquianos, un universo de ruinas,



6. El mar de caras en el Infierno.

basura y chatarra, con explosiones y llamaradas. El resultado es una curiosa síntesis de El Bosco (y los primitivos flamencos en general, además de Brueghel, referencias que ya incluía Ward en *Navigator*), el Surrealismo y el Body Art, más otros elementos tomados del cine, desde *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) de Fellini (su escena del sueño de la playa), hasta la saga de *Mad Max* de George Miller, con todos los referentes del cómic contemporáneo que ésta posee en su creación de un futuro arcaizante. El componente surrealista y de *performance* vuelve a aparecer en el campo de cabezas por el que Chis y Albert caminan¹⁴, plasmando una iconografía tomada de *La Divina Comedia*, la del lago helado del noveno círculo infernal, donde penan los traidores, escena del canto XXXII representada por Doré en sus grabados [6]. Ya anteriormente, Annie había comentado que se sentía sola en un mar de caras cuando se hallaba en un baile, pues a su marido no le gustaba la danza.

La morada condenatoria de Annie presenta unos rasgos muy interesantes, aunque distintos a los del Infierno en sus ejemplos anteriores, y que por salirse de los estereotipos infernales habituales muestra mayor originalidad. También producto de su ilusión, en gran medida es el reverso tenebroso del Cielo de Chris, donde éste puede quedar atrapado. Cuando su esposo se hunde en el campo de cabezas -tras ver la de su mujer-, se precipita a un abismo presentado nuevamente como un paisaje romántico anglosajón, aunque ahora en tonos grises y tristes (como las apocalípticas pinturas

14 Una de estas cabezas -en la que Chris cree reconocer a su padre- es la del director alemán Werner Herzog, un nuevo guiño-homenaje cinéfilo de Ward.



de John Martin y sus grabados para *El Paraíso perdido*): es la antítesis de la ciudad celestial comentada anteriormente. Al fondo de ese vacío se halla una catedral gótica invertida, un elemento que recrea el tema medieval del mundo al revés, aunque tratado con estética decimonónica. De manera que también puede verse como la antítesis de las iglesias neogóticas que aparecen en la película: la de la boda y las de los entierros de los niños y Chris. En una de las bóvedas del templo se sitúa la casa de ambos en San Francisco, ahora ruinoso, degradado e inhóspito. Annie permanece ahí totalmente aislada, ensimismada en su locura, y anclada en su vida terrenal. El Infierno de los suicidas, castigados por violar el orden natural, es una eterna (no) vida desgraciada, sin saber que están muertos. Sus proyecciones mentales nos muestran, por tanto, el lado siniestro y tenebroso -lo sublime negativo y terrorífico- del Romanticismo, sin recurrir a espectros ni monstruos. Con ello se incrementa el efecto de angustia y desolación.

La puesta en escena de la película trabaja numerosos efectos mediante contraste, un recurso esencial en el cine (gracias a su carácter fragmentario). Contrastes lumínicos, cromáticos y decorativos, que conforman diversos espacios opuestos entre sí. Evidentemente, el más destacado se da entre el Cielo y el Infierno: luminoso, lleno de color y acogedor aquél; oscuro, apagado y opresivo éste. Si en el Cielo predominan los colores cálidos, en el Infierno lo hacen los fríos (con la excepción de las llamaradas), como si se siguiera la teoría cromática simbólico-asociativa de Goethe, aplicada por Turner en sus dos cuadros del Diluvio. De hecho, la única vez que es de noche en el Cielo es cuando Albert (quien viste de negro frente al blanco que llevaba al principio) le comunica a Chris la muerte de Annie. Y mientras que en el Cielo la Naturaleza se muestra esplendorosa y fértil (incluso la ciudad se halla integrada armónicamente con el paisaje), en el Infierno nada crece, y la tecnología más decadente convierte cualquier terreno en un erial. En suma, lo positivo celestial frente a lo negativo infernal.

Más sutil resulta el contraste que se establece en las escenas terrenales, protagonizadas en vida de Chris, y que muestran los estados anímicos de cada miembro de la pareja. Es el caso de la oposición entre la clínica y la consulta de él, cálida y acogedora (con el paisaje mural), y el museo donde Annie se encuentra cuando hablan por teléfono, un ambiente minimalista de gran frialdad (ella se apoya en un óculo que dibuja una cruz, ¿anuncio del extremo sufrimiento que se le avecina?). Cuando Chris muera, esta antítesis se incrementará: el Cielo contrasta con la frialdad de las escenas terrestres de Annie, quien siempre aparece sola (incluso en el velatorio, acompañada por las visitas, permanece mentalmente aislada). Frialdad que también encontramos en el psiquiátrico donde estuvo internada: cuando Chris acude a visitarla, se sitúan al fondo de una galería desolada (con un viento que agita las hojas del suelo, motivo otoñal recurrente para expresar tristeza) que recuerda a las arquitecturas metafísicas de Giorgio de Chirico.

De manera que las recreaciones pictóricas desempeñan dos grandes funciones en la película: argumental y de creación de ambientes. Ambas están íntimamente



ligadas entre sí, manifestándose en armonía con el estado anímico de los personajes. Sobre todo porque tanto el Cielo como el Infierno son proyecciones mentales de los protagonistas, creaciones subjetivas realizadas con las fantasías personales de cada uno. En ellas, otros personajes pueden entrar, si existe sintonía espiritual: es el caso de Albert, de Marie y de Ian. De ahí que, en su condición de “almas gemelas” (*uno no es nada sin el otro*, le dice Chris a Albert), el Cielo del matrimonio sea el mismo.

En suma, pese a sus numerosas debilidades, a que los personajes estén superficialmente tratados, y a que produzca la sensación de que se le podía haber sacado más partido a la idea, de que los efectos especiales están por encima del desarrollo del argumento, es sin embargo una película interesante y, por momentos, atrevida. Mucho más de lo que parece a primera vista. Como afirmó Fernández Valentí en su crítica al film, *Más allá de los sueños es la película de arte y ensayo más cara de la historia del cine*¹⁵.

15 FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás: “Entre el Cielo y el Infierno”, *Dirigido*, n° 274, Barcelona, 1998, p. 47.



PARALAJES DE LO PINTORESCO

CHEMA GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Quizá la definición más enrevesada y compleja que se le presente hoy al historiador del arte contemporáneo sea la de “escultura”. Hasta no hace apenas cuatro décadas sabíamos que era todo lo que no encajaba dentro de la arquitectura ni del paisaje. ¿Estamos seguros hoy? ¿A qué categoría corresponde lo que metemos en el cajón de sastre de “instalación”? Para Rosalind Krauss sin duda alguna a la “escultura”, pero a una nueva definición de ésta que desborda la tradicional categoría moderna. “La escultura en campo expandido”¹ marca la definitiva teatralidad de esta categoría, que abandona el ensimismamiento y la autorreferencialidad por una duración y una mirada. Las nuevas categorías de esta expansión tienen en común la necesidad de espectador, son contenedores para el paseo de la interpretación. En otro importante artículo Craig Owens² polemiza con Krauss. A la vez que comenta críticamente los escritos de Robert Smithson, señala que el discurso postmoderno desestabiliza cualquier tipo de *categorías espaciales basadas en la lógica*. La postmodernidad, insiste, *es una inclusión del lenguaje en lo estético, que es leído como sistema de signos*. Así, ello supone contraponer *lo verbal a lo visual, lo temporal a lo espacial*. Una argumentación diferente para una conclusión muy similar. Ambos concentran el discurso en el carácter abierto de lo que podríamos llamar escultura, en la necesidad del paseo del espectador para su interpretación, en la ausencia de tema definido,

1 KRAUSS, R.: “La escultura en campo expandido”, en FOSTER, H. (ed.): *La postmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.

2 OWENS, C.: “Earthwords”, en AA.VV.: *October: The First Decade*. Cambridge, Mass., y Londres, MITpress, 1987.

hasta tal punto que existen tantas interpretaciones como relaciones se establezcan entre la obra y el cuerpo del espectador como medida, como fuente de conocimiento prerreflexivo. Los dos críticos se concentran en el carácter esencialmente teatral de la experiencia estética, una vivencia con principio y fin interpretada por tantos actores como espectadores en movimiento. Como Robert Smithson escribía respecto a la aprehensión de sus obras:

*(...) estás yendo de un lugar a otro, es decir, a ningún sitio en particular. Estar situado entre dos puntos te pone en una posición de cualquier lugar, no hay focalidad alguna. El borde externo y el centro se subvierten el uno al otro, ambos se cancelan. Hay una suspensión del destino*³.

Esta vinculación teatral en tanto que experiencia definida por la duración del paseo fenomenológico del espectador fue señalada por primera vez en un fundamental texto de 1967, "Arte y objetualidad"⁴. Junto con Clement Greenberg, su autor, Michael Fried, es uno de los grandes definidores de la modernidad ortodoxa. El primero como progreso casi tautológico a partir de la sucesiva eliminación de todo lo narrativo y literal, ajeno a la superficialidad y bidimensionalidad del medio pictórico. El segundo mediante la distinción radical entre el signo pictórico, intemporal, y el signo literario, fugaz. Me interesa desarrollar ahora las ideas aportadas por Fried. El ensayo mencionado pretende argumentar que el naciente minimalismo no pertenecía a la esfera de lo artístico, sino a la del teatro. Fried distinguía entre arte y teatro o arte literal. Éste se caracteriza por establecer una relación entre el espectador como sujeto y la obra como objeto que consta de principio y de fin. Es decir, que tiene duración. La obra establece toda una serie de relaciones fuera de sí misma, depende tanto de las circunstancias en que se mira, las condiciones de exposición, como de la situación en la que el espectador y su cuerpo la experimentan. El arte literal, el minimalismo y todos sus epígonos, necesitan la presencia del espectador para existir. Como escribía Tony Smith, *no hay manera en la que puedas enmarcarlo, sólo tienes que experimentarlo*⁵. Se trata de un espacio heterónimo, que para Fried violaba la necesidad de autonomía del espacio artístico. El arte literal, el teatro, es susceptible de ser confundido con el mundo de los objetos. El arte, en cambio, debía constituirse como tal. ¿En qué se caracterizaría éste? En su autonomía, en un desarrollo a partir de relaciones estrictamente formales dentro del universo de la obra que el espectador ha de aprender a descifrar. Con ello, Fried se refería al respeto total a las distinciones de género. Respecto a la escultura, para distinguirla del mundo de los objetos, debe regirse por formas relacionales y yuxtapuestas, por un *antropomorfismo ilusionista*⁶.

3 AA.VV.: *Richard Serra*. Catálogo de exposición. Madrid, MNCARS, 1992, pág. 49.

4 FRIED, M.: "Art and objecthood", en BATTOCK, G.: *Minimalism*. Berkeley, University of California Press, 1995.

5 *Ibid.*, pág. 128.

6 *Ibid.*, pág. 136.



Como ejemplo más evidente, Fried se refiere a la obra de Anthony Caro, es decir, a una escultura de cualidades pictóricas. Sin embargo, lo más importante del arte es que la experiencia estética no tiene duración, carece de principio y de fin, es lo más parecido a un instante trascendente de gracia, según Fried. Tal y como expresaba su admirado Matisse:

*(...)Mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro.(...)Lo que pretendo es llegar a ese estado de concentración de todas las sensaciones que conforma el cuadro.(...)Bajo esta sucesión de momentos que componen la existencia superficial de los seres y de las cosas(...) es posible descubrir un carácter más verdadero, más esencial, en el que el artista debe aplicarse para obtener una interpretación más duradera de la realidad.(...)Una obra debe llevar en sí misma todo su significado e imponerlo al observador(...)*⁷.

El artículo de Fried ha sido un jalón esencial para diferenciar entre una estética moderna, que Hal Foster denomina ontológica, preocupada por la esencia formal y el modo categorial del ser, y una estética postmoderna, denominada por Foster epistemológica, preocupada por las condiciones de percepción y los límites convencionales del arte⁸. Si la primera está dominada por la figura del autor, la segunda lo está por la del espectador. Éste abandona el espacio idealista de la obra de arte ensimismada, ante la que debe suspender su personalidad, por el aquí y el ahora, un determinado espacio dentro de un tiempo específico. Estas mismas cualidades fenomenológicas han sido señaladas por Rosalind Krauss; la escultura contemporánea no sólo une lo espacial y lo temporal, sino que sustituye el cartesiano *yo pienso* por el fenoménico *yo percibo*⁹. La percepción se entiende como una actividad corporal no lógica, ajena a la historia, al sexo, al lenguaje. Ahora bien, si el giro fenomenológico de la escultura es específicamente postmoderno, no estoy de acuerdo en que el modo particular de experimentar la obra en tanto que disposición, en tanto que escena teatral que el espectador acciona, ya mediante mecanismos prelógicos como el ser-en-el-mundo, ya mediante mecanismos psicológicos como el asociacionismo, sea específicamente contemporáneo o novedoso. Sostengo aquí que la fugacidad de la experiencia estética, que la absoluta libertad interpretativa del espectador, que el papel activo de éste en una visión estética cinemática, que la dependencia de la obra a su mirada son cualidades que lejos de ser postmodernas, tienen su origen en la vivencia del jardín pintoresco del siglo XVIII. De esta forma, si la escultura en campo expandido se constituye como relato eidético del espectador aún no constituido racionalmente, el jardín pintoresco lo hace como relato narrativo del hombre de gusto.

7 MATISSE, H.: "Notas de un pintor", en CIRLOT, L.: *Manifiestos de arte de vanguardia*. Barcelona, Labor, 1993, págs. 15-26.

8 FOSTER, H.: *The Return of the Real*. Cambridge, Mass., y Londres, MITpress, 1996.

9 KRAUSS, R.: *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Mondadori editrice, Milán, 1996, pág. 290.

A grandes rasgos, lo pintoresco es una de las categorías estéticas nacientes al amparo de la estética subjetiva del empirismo inglés. En la definición de Addison, lo pintoresco se trata de uno de los “placeres de la imaginación”, entendiendo ésta como facultad intermedia entre el entendimiento y la sensibilidad. Son tres los placeres de la imaginación o del gusto: lo bello, lo sublime y lo pintoresco. El que aquí nos interesa es definido a partir de la novedad, de la satisfacción de la curiosidad y del tedio¹⁰. Así, tanto Addison como teóricos posteriores, Uvedale Price, estiman que son cualidades específicas del paisaje como la irregularidad, la variación y la rudeza las que impulsan a nuestra imaginación, la cual actúa mediante el mecanismo del asociacionismo psicológico. Las categorías productoras de lo pintoresco inauguran un tipo de diseño, ejemplificado en el jardín y en algunos episodios arquitectónicos, donde la ausencia de una *Gestalt*, de una geometría aprehensible con una simple mirada, obliga al paseo, a la experiencia estética como diégesis asociacionista; en definitiva, como tránsito, como paso, como descentramiento, citando de nuevo a R. Krauss, como pasaje. Tal y como escribía Humphrey Repton: *el lugar desde el que se capta la veduta es fijo en el caso del pintor, pero el jardinero recorre el paisaje con la mirada a medida que camina*¹¹. El movimiento del espectador, el paseo como experiencia estética con principio y fin, duración, no sólo le preocupaban a un diseñador pintoresco del siglo XVIII, sino también a un escultor tan contemporáneo como Richard Serra: *La dialéctica entre recorrer y mirar el paisaje es lo que fundamenta la experiencia de mi escultura*¹². De nuevo, esa visión deambulatoria que, en contra de una perspectiva como instrumento de vigilancia y control, da pie a la libertad interpretativa del paseante. De esta manera, aquella visión retiniana y comprensiva a la que Fried asociaba la modernidad, es contrarrestada por la visión cinemática y en paralaje, en movimiento y de múltiples puntos de vista. Al respecto, escribe una visitante a un jardín de Capability Brown:

*Me ha dicho que él comparaba su arte a la composición literaria. Allí, me dijo apuntando con el dedo, pongo una coma y allá, dijo señalando hacia otra parte, pongo dos puntos, pues es necesario un giro más decidido; en otro lugar, donde resulta deseable una interrupción que destruya la vista, coloco un paréntesis; por último, punto, y empiezo con otro tema*¹³.

La misma idea de paseo diegético parece albergar este texto de enumeraciones casi compulsivas de William Chambers:

¹⁰ ADDISSON, J.: *Los placeres de la imaginación*. Visor, Madrid, 1991.

¹¹ AA.VV.: *op.cit.*, pág. 42.

¹² *Ibid.*, pág. 50.

¹³ *Ibid.*, pág. 36.



*(...)monumentos, tumbas, ruinas de castillos, conventos abandonados, fragmentos de lápidas que conmemoran a antiguos héroes(...), antros tétricos y sin sol... cavernas con cascadas estrepitosas, árboles como doblados y partidos por las tempestades...edificios en ruina, medio consumidos por el fuego, medio arrasados por la furia de las aguas...(...)templetes clásicos(...)*¹⁴.

No es de extrañar que el mismo Serra considere lo pintoresco como *una noción interesante por su relación con la narración de la visión*¹⁵.

Estableciendo esta comparación no tengo la menor intención de decir que las piezas de Serra u obras como las de R. Long sean pintorescas, sino que pretendo establecer una genealogía de un determinado tipo de visión cinematográfica y experiencia estética fugaz o, lo que es igual, una genealogía del protagonismo creciente del espectador. Son muchos los jalones que pueden mediar entre ambos paseos y pasajes, básicamente lo escrito hasta aquí sería como historiar un acontecimiento narrando un principio y un fin. ¿Qué hay entre ambos? La Villa Saboya de Le Corbusier me parece paradigmática en este sentido de paseo diegético, representativo de los valores de la burguesía industrial de los años veinte¹⁶. Al respecto, el mismo Le Corbusier escribía:

*La arquitectura árabe nos da una valiosa lección. Es una arquitectura que se aprecia sobre la marcha, con los pies, al andar, al desplazarse, uno puede ir apreciando los órdenes de la arquitectura. Se trata de un principio contrario a la arquitectura barroca (...). Esta casa (la Villa Saboya), es un auténtico paseo arquitectónico, que ofrece aspectos constantemente variados, inesperados, a veces sorprendentes. Es interesante obtener tanta diversidad (...)*¹⁷.

En definitiva, diacrónicamente el jardín pintoresco me parece el origen de bastantes de las cualidades que Fried estimaba como teatrales y, en consecuencia, no artísticas, esbozadas ya un poco más arriba. Sincrónicamente, el jardín pintoresco y el asociacionismo, al que también recurre Le Corbusier, se plantean como regulación de ser-en-la-historia. Por el contrario, el pasaje y tránsito descentrado de la escultura minimal y postminimalista se plantea como ser-en-el-mundo. Es decir, en el primer caso nos referimos a una experiencia tanto más rica cuanto mayor sea la cultura del espectador, ya que así las asociaciones serán más intensas y fluidas. Hasta tal punto es así que lo pintoresco sólo es apreciado por gustos bastantes selectos, requiere una educación, como escribe Payne Knight: *Para una mente bien equipada, casi*

14 CALVO SERRALLER, F. (ed.): *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, pág. 245.

15 AA.VV.: *op.cit.*, pág. 26.

16 Véase CURTIS, W.: *Le Corbusier. Ideas y Formas*. Madrid, Blume, 1987, págs. 94-99.

17 AA.VV.: *op.cit.*, pág. 26.

*cualquier objeto de la naturaleza o del arte que se ofrezca a los sentidos será motivo de estimulación de nuevas series y combinaciones de ideas (...).*¹⁸ En el segundo caso, se trata de una experiencia prelógica, fuera de la historia así como de los mecanismos de la razón. En definitiva, fenomenológica, no requiere educación específica. Así pues, el paseo pintoresco depende del gusto, el paseo fenoménico depende de la sensibilidad. Al respecto, es bastante esclarecedor el siguiente texto, testimonio de una particular espectadora de Richard Serra:

Por donde uno entre o salga no importa, todas las trayectorias viven en la indivisible unión de lo espacial con lo temporal, una experiencia que, si podemos vivir de manera intensa, nos retrotrae a las condiciones preobjetivas de significación. La especificidad del sitio no es el fin de la obra, pero sí, mediante la articulación del movimiento del cuerpo-en-destino del que mira, su medio.

De nuevo,

*(...) En este barrido a la vez visual corporal, Tilted Arc describe la relación del cuerpo con el movimiento en progresión, con el hecho de que si nos movemos hacia delante es porque nuestros ojos ya han alcanzado el sitio al que queremos ir. Con la visión, este barrido existe simultáneamente aquí y ahora- aquí donde yo estoy y allí me imagino estando*¹⁹.

Este comentario no pertenece a una crítica especializada, sino al testimonio del famoso juicio contra el *Tilted Arc* prestado por Rosalind Krauss. En definitiva, podríamos mapear este retorno del paseo teatral, de la visión cinemática en dos grandes grupos. Un primero, de carácter asociacionista, pintoresquista. El paseo es un relato de fragmentos, de significados que el espectador desentraña. Un segundo, de carácter fenoménico, el mismo paseo aporta los significados a la obra.

Dentro del pasaje asociacionista, destacaría la obra de James Pierce, Ian Hamilton Finlay, Allan Solist, Alan Wood, Karen Mc.Coy, Patrick Dougherty y George Hargreaves.

Pratt farm (1972-74) es, según James Pierce, un *jardín de la historia*²⁰; se trata de un asociacionismo planteado mediante los mitos y rituales de muerte y regeneración, recurriendo a la prehistoria. Aparecen fortificaciones y túmulos; reductos triangulares y circulares; túmulos, uno de ellos dedicado a albergar los restos del artista en su día; laberintos de césped, piedras simulando prácticas vikingas de enterramiento -*stone ship*, orientado a Polaris, estrella de la navegación y del tránsito hacia la otra vida en la

18 PATETTA, L.: *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid, Celeste, 1997, pág. 363.

19 CROW, T.: *Modern Art in the Common Culture*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1996, págs. 148-149.

20 BEARDSLEY, J.: *Earthworks and beyond. Contemporary art in landscape*. Nueva York, Abbe ville Press, 1998, pág. 125.

mitología nórdica-; “la tumba del shaman”, un altar itifálico; la “Mujer de la Tierra”, una Venus de Willendorf plantada hacia un sol que la fertiliza; el “Suntreeman”, una figura antropomórfica con cabeza de sol y pene erecto... En definitiva, un asociacionismo prehistórico y catártico. Por igual, la obra de Patrick Dougherty también intenta evocar un tipo de exotismo primitivo, construyendo imitaciones de construcciones de otras culturas con materiales del lugar, casi recordándonos aquellos textos acerca del origen natural de la arquitectura de Lodoli y Algarotti. Más contestaria y política es la obra de Karen Mc.Coy, como demuestra su *Pirámide flotante por Providencia. Consideración cultural de Valor y Salud*, construida a partir de la concha de almejas, alusión a la moneda nativo-americana, a la riqueza, así como la pirámide se refiere al viaje triangular de los transportistas de esclavos y al tradicional uso de la tierra, entre propietario, trabajador y consumidor. Alan Solfist trabaja con el contraste que produce en plena urbe neoyorquina la recuperación de un jardín con la flora, fauna y organización que le dieron los primeros colonos en su *Time Landscape*. En *Círculos del tiempo* construye en un gran parque una serie de círculos cuyo contenido pretende narrar la metáfora de la dominación humana de la tierra. Así, plantea una referencia a culturas tan lejanas en el espacio y en el tiempo como la nómada, la sedentaria, la griega y la romana. Cada uno de los círculos es un ecosistema histórico particular, desde el bosque edénico al olivo mediterráneo. La obra de Charles Simonds, por otra parte, se plantea como un pintoresquismo muy particular. El artista reconstruye la historia de civilizaciones imaginarias a partir de la edificación de ciudades ficticias en ruinas, basadas en residencias diminutas de barro. Desarrolla un tipo de asociacionismo sacro y sexual, tanto al construir en su propio cuerpo como al hacerlo en los resquicios de las grandes ciudades, tratadas como metáfora del progreso frustrado. Muy diferente a este pesimismo es el humor del trabajo de Alan Wood. Formado como pintor, su parque *Ranch* en plena Columbia Británica pretende evocar tanto el pasado épico de los *westerns* de Hollywood con tramoyas y escenarios sumidos en la más absoluta soledad como la organización mágica de los menhires de Stonehenge, ambos arruinados y desolados en pleno desierto. Asimismo, George Hargreaves ha planteado una taxonomía de lo pintoresco, un análisis de las cualidades estrictamente formales de éste, en su *Byxbee Park*, destaca el uso de postes de teléfono como columnas en ruinas. Sin embargo, quizá sea la obra de Ian Hamilton Finlay la que mejor expresa el retorno de lo pintoresco. Su *Pequeña Esparta* en el condado de Lanark, se trata de un jardín intelectualizado, plagado de asociaciones históricas. No es de extrañar que escriba lo siguiente:

*Un jardín es un proceso, no un objeto (...). Poussin y Salvatore: Policía y Ladrón. La escultura moderna es tan ignorante. Las batallas éticas de los jardines del siglo XVIII continúan hoy por otras causas. (...)La ecología es la Filosofía de la Naturaleza secularizada*²¹.

21 *Ibid.*, pág. 127.

El paisaje mejorado por el intelecto y la vuelta de lo pastoral, de la comunión hombre-naturaleza son los temas que más interesan a Finlay. Un paseo por su jardín nos lleva por lo elegíaco; la lápida Poussin-Lorena, las columnas naturales con la basa real y el fuste de un árbol en el que aparece grabado el nombre de Rousseau; por lo lírico, la lápida de acero con las tres secuencias de las palabras Viento-Madera-Canción entre el susurro de los pinos mecidos por el viento; y por lo apocalíptico, como el monolito negro y las declaraciones pesimistas de Saint Just grabadas en piedra: *El orden presente es el desorden futuro*.

La segunda idea que he planteado para entender la vuelta a la naturaleza sería la de un paseo fenoménico, no histórico, en el que la propia relación corporal del espectador, o incluso a veces del artista, con la propia obra sustituye al asociacionismo de carácter reflexivo. Entrarían dentro de esta división artistas tan dispares como R. Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, R. Serra, Richard Long, Hamish Fulton, R. Fleischner, Andy Goldsworthy y Nancy Holt.

La obra de Robert Smithson se encuentra entre las más complejas e inteligentes de todo el Land Art. Es él quien crea la dialéctica entre lugar -*site*, el espacio natural- y no lugar - *non-site*, el espacio de la galería-. Los sitios seleccionados por Smithson participan de la catástrofe, son todos antiguos centros de producción industrial abandonados, con lo que es evidente su carácter de “ruina”. No sólo se trata de una crítica a la dialéctica negativa de la asociación entre ciencia y progreso, sino también una referencia a la entropía, la ley de la naturaleza sobre el principio de desorden y pérdida que Smithson va a desarrollar en todas sus obras. Lejos de mantenerse en el tiempo, son fugaces y transitorias, acaban siendo subsumidas en el orden natural y, en ocasiones hasta destruidas. Smithson, al igual que la mayor parte de estos artistas, redefine lo pintoresco a partir de la transformación, de la duración, de la participación física, siempre trata de concentrar al espectador en las cualidades espaciales, históricas, geológicas e incluso míticas del sitio seleccionado. Sobre Uvedale Price escribe: *La idea de lo pintoresco de Price se basa en la oportunidad y el cambio en el orden natural de la naturaleza. Price parece haber aceptado una naturaleza que los formalistas de su tiempo habrían excluido*²². Además,

*(...)lejos de ser un movimiento interior del espíritu, lo pintoresco se fundamenta en el terreno real; precede al espíritu por su existencia material exterior. De acuerdo con esta dialéctica es imposible tener un punto de vista único sobre el paisaje. No puede verse el parque como una “cosa en sí”, sino más bien como un proceso de relaciones infinitas que trabajan sobre una región física: el parque se convierte en una “cosa para nosotros.”*²³

22 KASTNER, J. (ed.): *Land and Enviromental Art*. Phaidon, Londres, 1998, pág. 292.

23 AA.VV.: *op.cit.*, pág. 16.



Esta visión cinematográfica en paralaje es el tema de la famosa *Spiral Jetty*. El mismo Smithsonian cuenta cómo le sedujo el lugar por haber albergado viejas refinerías en quiebra, tanto como por el mito de su procedencia milenaria. También el mismo sustrato del territorio, cristales silicios, tienen una forma espiral. Así, el enorme muelle sería no sólo evocación de un tiempo mítico, sino macrocosmos de un microcosmos. El mismo artista expresaba que estaba construyendo una ruina, que pese a las más de seis mil toneladas de tierra, el enorme muelle no sólo iba adquiriendo la identidad del sitio, sino que iba siendo transformado y erosionado día a día. El papel del espectador es vital, la entrada al muelle describe el sentido inverso a las agujas del reloj, como un viaje a otro tiempo, mientras que la salida es como una vuelta al presente. Otras obras de Smithsonian son la *Montaña Espiral*, de nuevo un camino circundando un túmulo en un lugar industrial abandonado; es decir, participación, entropía y curiosas similitudes con la Torre de Babel. La *Amarillo Ramp* es otro camino sobre un lago desecado y erosionado, el espectador experimenta cómo el cambio de temperatura y de luz afectan a su cuerpo según avanza. Las *Reflexiones de un viaje por el Yucatán*, el tiempo y la memoria del desplazamiento del viajero. Relacionados con la obra de Smithsonian se encuentran tanto Michael Heizer como las primeras obras de Walter de Maria. El primero trabaja con la entropía en obras como *Rift*, hendidura en la tierra que acaba respondiendo al ciclo natural, y *Disipado (Deteriorado)*, con piezas de madera colocadas sobre la superficie desecada de un lago. La obra más temprana de Walter de Maria responde al desafío a la infinitud, al espacio ilimitado del desierto. Se centra en mapear la experiencia de su tránsito en él. El cuerpo, pues como medida y orientación en la vastedad, como en *Dos líneas paralelas en Mojave* o la *Pieza de Las Vegas*. Asimismo, Richard Serra trabaja por igual a partir del paralaje. Con el tiempo, sus piezas se hacen practicables para el mismo espectador. Es éste quien a través de la visión cinematográfica confiere el significado a obras que desafían la gravedad, de toneladas sostenidas por su propio peso, lo que produce el riesgo, el peligro, la descolocación y el desafío al espectador. Como ya he citado, el mismo escultor se ha mostrado por la narración en el espacio que supone lo pintoresco. Sin embargo, frente a idea de saltos agradables de escena en escena, Serra se ha interesado por el shock, por el trauma de un sujeto descentrado, cuya entidad física es amenazada por el cuerpo extraño de la escultura.

Otro subgrupo interesante dentro de este paseo fenoménico es el representado por los ingleses Richard Long y Hamish Fulton. La actividad de ambos se caracteriza por el caminar por lugares vírgenes, no contaminados por la presencia humana sino es en plena unión con la naturaleza. Los dos parecen buscar en el paisaje cualidades trascendentales como el recogimiento, la meditación, la trascendencia, el silencio, la eternidad. La historiografía ha señalado el peso en éstos de la tradición específica inglesa del paseante pintoresco, tan típica en la poesía y la pintura de los siglos XVIII y XIX. Richard Long ha convertido el mismo tránsito temporal en el tema de su obra, *el tiempo es la cuarta dimensión de mi trabajo, a menudo es el tema del paseo, el tiempo como medida de la distancia, de la velocidad, de la distancia, del terreno, de la*

*fatiga, del portar piedras(...)*²⁴. Los lugares por los que Long camina no sólo denotan la búsqueda de una armonía *dinámica, creativa y comprometida con la naturaleza*²⁵, sino también la variedad, la sorpresa del paseo pintoresco: (...) *encuentro lugares, experiencias, que son nuevas e impredecibles y así mis ideas cambian a lo largo del camino*²⁶. Para justificar tanto esta armonía creativa y dinámica, el propio Long interviene sobre el terreno. En ocasiones, apilando círculos tan estáticos como el sol, la luna, o dibujando líneas en progresión, señalando esa visión cinemática, el movimiento, la continuidad, la distancia. Por el contrario, Hamish Fulton se ha concentrado en la misma melancolía trascendental del ser humano en el paisaje, pero sin manipular éste nunca. Confiesa que su actividad *es una protesta pasiva contra las sociedades urbanas que alienan a la gente del mundo de la naturaleza, (...) el medio ambiente no fue construido por el hombre y por eso me parece profundamente misterioso y religioso*²⁷. Un paso más allá en esta comunión entre el individuo y el paisaje es el dado por Ana Mendieta. A partir de una misma creencia en la trascendencia, en la purificación de la naturaleza, desarrolla un proceso de identificación y camuflaje con la Madre Tierra. Estos *Autorretratos* o *Siluetas*, feminizan la naturaleza, protestan contra la sociedad patriarcal y critican lo que la historiografía feminista calificó al ver las hendiduras, los levantamientos de tierra del primer grupo norteamericano: agresiones machistas al espacio de lo femenino. Mendieta, como Long y Fulton, contrapone la artificialidad de la cultura a la eternidad del paisaje, pero a diferencia de éstos, considera a la primera como ámbito de lo masculino y a la última como ámbito de lo femenino.

Dentro del paseo pintoresco de lo variado, de la sorpresa, de la novedad continua ha trabajado Andy Goldsworthy. Todas las obras proyectadas se concentran en el parque de Perpont, en Escocia, constituyendo un paisaje de la casualidad y de lo efímero. Goldsworthy parte de materiales encontrados y de procesos naturales. Destaca el arco en lasjas, la leña esférica, los cortes inesperados en la vegetación, la coloración novedosa... Pasear por Pernont, es casi un trasunto de *la idea de sencillez y variedad, de donde surge lo pintoresco*²⁸. Por último, a partir del paseo laberíntico han trabajado tanto Nancy Holt como Richard Fleischner. La compañera de Smithson con los *Anillos de Roca*, articulando desde el interior del laberinto visiones variadas del paisaje, diferentes a la externa. Por último, el *Laberinto de césped* de Richard Fleishner bascula entre Smithson, la participación del espectador en un tiempo cíclico, y Pierce, la alusión a lo lejano en el tiempo y en el espacio como los enterramientos prehistóricos.

24 AA.VV.: *Richard Long. Walking in Circles*. Londres y Nueva York, Thames and Hudson, 1996, pág. 55.

25 *Ibid.*, pág. 57.

26 AA.VV.: *Richard Long. Mirage*. Phaidon. Londres, 1998, pág. 23.

27 BEARDSLEY, J.: *op.cit.*, pág. 44.

28 *Ibid.*, pág. 46.



EL CONCEPTO DE JUEGO Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

EVA GREGORI GIRALT
Universitat de Barcelona

Con sólo echar una ojeada al cúmulo de referencias que dan cuenta de lo que ha sido el juego, enseguida descubrimos que entre la práctica lúdica y la reflexión acerca de dicha práctica hay una distancia insoslayable. Esa distancia se abre entre lo que sería la cantidad de juego/s y lo que sería la cualidad de su pensamiento, y su resolución marca una inflexión histórica y una caracterización dual cantidad-calidad que todo nuevo intento de acercamiento al problema del juego debe considerar. Por un lado es evidente que estamos en deuda con una tradición que ha logrado alejar cualquier extrañeza ante un enfoque filosófico del juego. Por el otro en cambio, y una vez tomada buena conciencia de que disponemos de un amplio y fructífero legado -puesto que no hay que perder de vista que casi todos los grandes pensadores se han referido en uno u otro momento al juego-, la naturaleza -sin duda desigual por lo que respecta a importancia y profundidad- de la bibliografía sobre el juego, al menos hasta el siglo XVII, aparece toda ella compartiendo un mismo tono despreciativo que en parte contrasta con la práctica lúdica, y en parte la explica como paliativo: aquello de lo que se ocupa la “verdadera” filosofía, nada tiene que ver con lo cotidiano y trivial que encarna el juego. De manera que, si bien para ser estrictos, tendríamos que buscar aquellas anotaciones esparcidas que recorren toda la historia del pensamiento, para ser sinceros tendríamos que reconocer la reiteración de ideas, seleccionar unos cuantos ejes organizadores y a partir de ahí observar sólo la práctica. En este sentido, dejando a un lado las ya suficientemente conocidas aportaciones “fundacionales” de Heráclito¹,

1 HERÁCLITO: fragmento B LII a *Les écoles présocratiques*. Paris, Gallimard, 1991, pág. 78.

Platón² y Aristóteles³ con sus respectivas derivaciones medievales, especialmente las promovidas por San Agustín⁴ y Santo Tomás⁵ pero también aquellas interesantes versiones de lo lúdico espectacular de Tertuliano⁶, lo cierto es que hacia finales del siglo XV, coincidiendo con determinadas especulaciones hechas por soldados italianos, algo empieza a cambiar. Puesto que se hace evidente la imposibilidad de finalizar con las prácticas de los juegos de azar, y puesto que éstos intervienen en la moral pública y modifican los comportamientos colectivos, el interés por el juego y el control del azar dan lugar a una visión que considera el juego como un fenómeno de ingeniosidad humana digno del sabio: en la medida en que los jugadores pueden ser vistos como adversarios de los que conviene defenderse, se hace indispensable *calcular* la mejor jugada y *valorarla* según el criterio del mínimo riesgo. La teoría del juego, pues, deriva hacia la teoría de la probabilidad, y a partir de Leibniz⁷ y sobre todo de Pascal, ésta consigue la carta de ciudadanía que hasta entonces le había sido negada por culpa de las vinculaciones del juego con realidades -casi siempre ajenas a su verdadera naturaleza- que en sí mismas no contaban con el visto bueno de la filosofía. Me refiero a las relaciones entre el juego y la infancia o entre el juego y la ludopatía, buen ejemplo de las cuales podemos encontrar en Diderot, D'Alembert⁸ o el propio Casanova⁹, cuya biografía está repleta de anécdotas y estudios estratégicos de una cuestión que en el siglo XVIII se convierte en auténtico fenómeno social. Sin embargo, a pesar de esta transformación del juego en ocupación vital y a pesar de las especulaciones matemáticas que lo dignifican, es necesario que sea el juego infantil, de momento, el único admitido como válido, el que mediante el reconocimiento de su aspecto educativo reasuma la tarea de filtrar cualquier definición positiva de lo lúdico, si bien solamente como formador de individuos. Ariès, Mme. D'Épinay y evidentemente el núcleo que encabeza Rousseau¹⁰ tienen en este sentido un papel

2 PLATÓN: *Leyes*, 816a-817e, y más secundariamente, *República*, 595a-603c.

3 ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco* y *Política*. Las referencias son tan abundantes y la argumentación está tan vinculada al conjunto de su pensamiento que se hace difícil citar un solo ejemplo.

4 AGUSTÍN DE HIPONA: *Confesiones*. Madrid, Editorial Católica, 1997, I 10, [16], pág. 39; *La ciudad de Dios*. Madrid, Editorial Católica, 1954, I 33, págs. 57-58.

5 TOMÁS DE AQUINO, *Summa teologica*. Madrid, Editorial Católica, 1955-1998, IIa-IIae, q. 168, art. 2-4.

6 TERTULIANO: *De spectaculis*. París, Les Éditions du Cerf, 1986, VII, VIII, X, XI, XV.

7 LEIBNIZ: *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre IV, chap. XVI, GF, pág. 368. Son importantes en este sentido las cartas con Rémond de Montmort. Vid: GOMBAUD, A. (chevalier de Méré): *Le Jeu de l'Homme, comme on le joue aujourd'hui à la cour, et comme on doit le jouer partout*, 1674; y PARMENTIER, M.: *L'estime des apparences*. París, Vrin, 1995.

8 Ver en el *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, las entradas "cartes" de Diderot y "dé" D'Alembert con sus respectivas referencias.

9 CASANOVA, G.: *Histoire de ma vie et autres écrits*. París, Robert Laffont, 1993. Las referencias son interminables.

10 ROUSSEAU, J.-J.: *Confessions*, 1ª parte, I. V. Cabe recordar sin embargo que la cuestión pedagógica arranca de QUINTILLIANO, M.F.: *Institución oratoria*. Barcelona, Bernat Metge, 1961-1987 y HORACIO: *Obras completas*. Barcelona, Planeta, 1986 y recogida por ERASMO en su *De Pueris instituendis* se prolonga con *Emilio o De la Educación*, Madrid, EDAF, 1969 y toda la línea de FRÖBEL, F.W.A.: *L'educació de l'home i el jardí d'infants*. Vic, EUMO, 1989, PESTALOZZI, J.H.: *Com Gertrudis educa els fills*. Vic, EUMO, 1986; *Cartas sobre educación infantil*. Madrid, Tecnos, 1988; BASEDOW, J.B.: *De l'éducation des princes destinés au trône*. Yverdon, Société



equivalente al de Pascal cuando distribuye las categorías en cuyo interior debemos pensar el juego *-etimológica* (azar y regla) por un lado, y *antropológica* (infelicidad y movimiento) por el otro-, y cuando sostiene que el juego es un paradigma de acción no sólo porque teológicamente sea la demostración de la necesidad de creer en Dios, sino también porque sus reglas son como las leyes humanas, esto es, contingentes e indispensables¹¹. Ahora bien, cualquier revisión de lo que es el concepto de juego, por superflua que ésta sea, tiene bien claro nada más plantearse que si bien son Pascal y Rousseau los que depuran la naturaleza y los “destinatarios” respectivamente de la práctica lúdica, hay que recurrir a Kant y Schiller para encontrar los fundamentos reales que nutren la estética y la antropología contemporáneas y justifican la utilización del juego precisamente como concepto. Porque de hecho, cuando Kant en los *Fundamentos de la metafísica de las costumbres*, clasifica los juegos en función de la virtud que desvelan, no sólo está argumentando que el juego es un elemento universal, sino que justamente por ello está diciendo que el juego es un elemento humanizador de primer orden, un comportamiento responsable y serio, y por lo tanto y como cualquier otra actividad, poseedor de una finalidad. Habrá que esperar sin embargo la *Crítica del juicio* para que Kant aplique todas estas observaciones y configure el concepto de “juego de facultades” en oposición al “juego de sensaciones”, como acuerdo entre la imaginación y el entendimiento que se da mediante la experiencia de lo bello.

Por su parte Schiller propone una visión antropológica y filosófica del juego que lo desvincula definitivamente de la práctica y la cotidianidad -que no debemos tampoco menospreciar-, y en este sentido lo esencializa hasta convertirlo en una especie de instrumento civilizador que el individuo *debe* aprender a utilizar: en la medida en que el juego no es analizado como una entidad independiente sino que es asumido como “impulso de juego” con la fusión de conceptos que dicha expresión implica, es evidente que Schiller está haciendo de él un elemento fundamental del ser y que al mismo tiempo lo está llevando al terreno de lo estético. En efecto, desde el mismo momento en que el objeto del impulso de juego es, según Schiller, la belleza que a su vez, es también el resultado de la confluencia de los otros dos impulsos -formal y vital-,

Litt., 1777; y FICHTE, J.G.: *Filosofía y estética: la polémica con F. Schiller*. València, Universitat de València, 1998. Se trata de una línea interminable que incluye todos los estudios pedagógicos dentro de los que cabe destacar por su influencia moderna a PIAGET, J.: *La formación del simbolismo en el niño: imitación, juego y sueño, imagen y representación*. México, F.C.E., 1973. Tesis concretadas por CHÂTEAU, J.: *Le jeu de l'enfant: après trois ans, sa nature, sa discipline. Introduction à la pédagogie*. París, Vrin, 1979; *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant: essai sur la genèse de l'imagination*. París, Vrin, 1967; *Psicología de los juegos infantiles*. Buenos Aires, Kapesluz, 1958. Y como derivaciones psicológicas, Vid.: WINNICOTT, D.W.: *Realidad y juego*. Barcelona, Gedisa, 1982; KLEIN, M.: *Principios del análisis infantil: contribuciones al psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones Horné, 1974. Sin olvidar naturalmente a FREUD, S.: “Dostoiéwsky y el parricida”, en *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967; “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas*, op. cit.

11 PASCAL, B.: *Pensées*, en *Oeuvres complètes*, París, Seuil, 1963, con alguna continuación en Schopenhauer que dejaremos de lado. A partir de Pascal, se pueden discernir dos grandes fases del análisis del juego lógico-matemático. Una que configura la ya citada teoría de la probabilidad (ruleta, dados...), y la otra más contemporánea que se ocupa de vincular la teoría del juego con el comportamiento económico mediante el estudio de los aspectos lógicos de la estrategia y todo lo que circunda al juego. Vid.: NEUMANN, J.; MORGENSTEN, O.: *Theory of Games and Economic Behaviour*. Nueva York, Wiley, 1964.

parece claro que el juego en tanto que impulso, además de tener aquel carácter fundamental mencionado, se ve afectado por alguno de los caracteres de la forma y la materia que lo estético resume al mismo tiempo que afecta, en tanto que “resumen”, la consideración que de lo estético se pueda concluir. Admitiendo entonces que el juego es algo esencial del ser humano, puesto que es un impulso fusionador de los otros dos, podemos suponerle un carácter *imperativo*. Esto es, tanto si tenemos en cuenta que el objeto del impulso de juego es la belleza y que ésta mantiene relaciones más o menos provechosas con la regularidad, como si tenemos en cuenta que por el hecho de ser impulso-fusión, el impulso de juego es inevitable y necesario para (el) ser humano, hay una base obligatoria que circunda toda la estructura conceptual del juego schilleriano y lo concentra: no se trata de especular acerca del juego en su más dispersa naturaleza -que hasta podría llegar, en sentido estricto, a la particularidad de cada juego, de cada partida y de cada ocasión donde efectivamente el juego *es*- sino de, una vez matizada dicha noción de obligación, reconocer que a pesar de la extrapolación posible del juego en el campo de la etología -muy abundante durante todo el siglo XIX¹²-, el concepto de juego está estricta y definitivamente situado al lado de la ética humana. El juego realiza al ser y por lo tanto, para ser, dicho ser que únicamente puede ser *humano*, está *obligado* a jugar. *El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega*¹³. Así al menos lo asume Nietzsche cuando hace del juego una realidad ontológica equivalente al fondo primordial heraclítico que crea y destruye para ser (y pensamos en la llamada metafísica del artista)¹⁴, y así debemos interpretarlo a expensas del problema de la regularidad, si por regla entendemos con Carse -ya dentro de una revisión moderna del concepto de juego-, el límite y la definición interna de dicho juego¹⁵. Efectivamente, y tal como hemos señalado al referirnos a Schiller, en la medida en que el objeto del impulso de juego, fusión y ejecución de los otros dos, es la belleza, el juego tiene algún parentesco con lo estético y el arte que mediante la regulación introducida por la belleza, se manifiesta en la obligación o en el *deber de* jugar que además del contenido ético evidente, subraya la necesidad y lo esencial del comportamiento lúdico en el ser humano. El problema es que a través de la regulación -entendida como límite interno- el juego se convierte en una acción como cualquier otra y al asumir todos los requisitos que ella implica (especialmente los relativos al

12 Destacaremos aquí a LORENZ, K.: *Fundamentos de la etología: estudio comparado de las conductas*. Barcelona, Paidós, 1986; y a THRONDIKE, E.L.: *Human Nature and the Social Order*. Nueva York, Macmillan, 1942; *Man and his Works*. Cambridge, Harvard University Press, 1943. Ambos son los máximos representantes de una vía que puede encontrar en BALLY, G.: *El juego como expresión de libertad*. México, F.C.E., 1992, un punto de fusión con nuestros planteamientos.

13 SCHILLER, F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, XV, 9, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 241.

14 Sin duda el concepto de juego recorre toda la filosofía y el pensamiento nietzscheano. Pero si en alguna parte destaca de una forma más específica que en *El nacimiento de la tragedia*, es en “Ansi parlait Zarathoustra”, en *Oeuvres philosophiques complètes VI*, Paris, Gallimard, 1992; y en “Par-delà bien et mal. La généalogie de la morale”, en *Oeuvres philosophiques VII*, op. cit.

15 CARSE, J.P.: *Jeux finis, jeux infinis. Le pari métaphysique du joueur*. Paris, Seuil, 1988, págs. 11 y ss.



objetivo), pierde la libertad que le comportaba el hecho de estar desprovisto de finalidad (de ser un “porque sí” en el sentido “utilitario”). Y aunque interna y propia de la intimidad del juego, dicha finalidad le sitúa en el mismo rango que al resto de actividades, capitaneadas en su contra por el trabajo, y lo reivindica como una acción total de *querer jugar a*. Ahora bien, al facilitar al juego no sólo una finalidad sino también una regularidad, además de recortar las distancias entre él y su tradicional instrumento de definición negativa (el trabajo), se rectifica aquella visión que hacía del juego un equivalente de lo inútil e innecesario y que en función de ello lo despreciaba alejándolo de la dignificación implícita en la especulación filosófica. Síntoma de la situación pero también de una realidad conceptualmente justificada (me refiero al hecho de considerar el juego como una acción con regla y fin), la oposición trabajo-juego según lo dicho se diluye para dar paso a una comparación donde lo que destaca es, fundamentalmente, que a diferencia del trabajo, en el juego no hay enajenación: todos los jugadores saben que juegan y la conciencia de estar jugando es condición indispensable para que el juego no se convierta en una enfermedad (la ya citada ludopatía). Pero dado que éste se describe como una acción propiamente dicha y a expensas del trabajo se analiza según su utilidad y vínculo con la satisfacción de las necesidades, podemos traducir tanto su terminología como su problemática al concepto de lo no necesario e improductivo, y dentro de la tradición que circunscribe el juego siempre en función del trabajo, abrir una nueva vía, quizá más metodológica que efectiva, mediante la cual establecer fructíferos lazos entre lo no necesario e improductivo y las nociones bataillanas del exceso, la sobreabundancia y el gasto de lujo¹⁶. Si parece claro por un lado que a través de estos vínculos con la economía y la sociología, redundan las habituales críticas condenatorias sobre el abuso del juego (ludopatía), por el otro se relativiza aquella noción de gratuidad que no se había advertido bajo el *deber jugar* de Schiller. En la medida en que este juego necesario es productor de una sobreabundancia que únicamente es excesiva en parte, puesto que únicamente en parte es “improductiva”, debemos preguntarnos hasta qué punto es *sobre* (abundante) y hasta qué punto es (sobre) *abundante*. Supongamos entonces que como (im)productivo, el juego que es regulado y posee un objetivo propio e interno cuya culminación es excesiva, plantea por lógica una limitación y una distinción que podemos concretar como un *no poder jugar nunca solo*. Evidentemente y dentro de una primera valoración de dicho argumento, no hay ninguna contradicción notoria que pueda cuestionarlo: en la medida en que se trata de un juego regulado e imperativo, debe haber una limitación que señale perfectamente lo que puede y no puede hacerse para jugar a este juego determinado y, al mismo tiempo, debe haber también una distinción que defina la regla del juego -por ejemplo- de ajedrez en contraposición a la del juego de

16 Es importante en este contexto traer a colación la tesis de Bataille acerca del gasto y el lujo como síntoma de una determinada situación social con todas las consecuencias (en los distintos ámbitos del conocimiento y la realidad) que de ello pueden extraerse y que resultan de gran utilidad a la hora de analizar buena parte de la práctica artística contemporánea. Vid.: BATAILLE, G.: “La part maudite. Essai d'économie générale”, en *Oeuvres complètes VII*. París, Gallimard, 1992; HABERMAS, J.: *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*. Barcelona, Taurus, 1989, págs. 271 y 283.

cartas no por ser ambos juegos, sino por poseer núcleos internos diferentes. De la misma forma, en la medida en que se trata de un juego relativamente excesivo, obviamente se trata de un juego que ha establecido unos márgenes que sobrepasa para ser cómo y lo que es y que en este sentido le distinguen de aquellas otras actividades que se mantienen sin problemas dentro de dichos márgenes. Ahora bien, si aceptamos que de la regla y sus consecuencias tanto como del exceso y sus requisitos (lógicamente condicionados por la regla que ayuda a obtenerlos), surge la necesidad de la multiplicidad de jugadores, debemos pensar que esta multiplicidad se tiñe con las características de la regla y del exceso, y que bajo dichas coordenadas se puede entender un poco mejor la competencia y la rivalidad entre jugadores y su casi inevitable desembocadura en el riesgo para obtener una victoria que, todavía según Carse, es el límite y la definición externa del juego¹⁷. Sin embargo, dado que se trata de una victoria nacida de la regulación y estrechamente emparentada con el exceso que describíamos como culminación de la tradicional improductividad lúdica, esta victoria no debe leerse desde una perspectiva ganancial estricta y material (con lo cual se descarta el aspecto más ludópata del juego), sino más bien en los términos que utiliza Gadamer¹⁸ y que ya había planteado Kant¹⁹. Esto es, en los términos de exhibición y reconocimiento: el jugador juega para obtener el título de ganador y para que el resto de jugadores lo reconozca como el mejor, evidentemente dentro del ámbito del juego, pero además, juega sin dejar de ser lo que era antes del juego aunque siéndolo de otra manera. En este sentido se puede entender la reflexión que propone Gadamer y las conclusiones que de ella pueden extraerse cuando habla del juego como de una relación mimética original. Hay que dejar bien claro, y creo que es este un punto que ha quedado poco enfatizado en la bibliografía de los estudios lúdicos, que no es suficiente con que el jugador gane la partida, sino que es condición indispensable que tras la victoria obtenga el reconocimiento como vencedor y se exhiba como tal. Porque es bien cierto, y esto lo constató en su momento Pascal, que el jugador juega para seguir jugando importándole mucho, pero sólo hasta que la consigue, la victoria. Pero una vez conseguida, dicha victoria no conlleva únicamente la finalización del juego, sino un grave y consabido aburrimiento. Con lo cual, sería interesante discernir la victoria como objetivo a cuyo alrededor se organizan las reglas del juego, de la victoria conseguida. O dicho de otra manera, sería interesante separar lo que es el goce lúdico en cuanto tal, de lo que es el goce del vencedor y que presupone la muerte del juego y de su goce interno. De manera que cuando junto a la teoría más contemporánea sobre el juego, transformamos la victoria lúdica en exhibición y reconocimiento, en el fondo estamos sobrepasando las fronteras del juego y definiéndolo

17 CARSE, J.P.: *op. cit.*, págs. 29 y ss.

18 GADAMER, H.G.: *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. París, Seuil, 1960, págs. 37 y ss.

19 KANT, I.: *Reflexions* 987, AKXV1, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

20 Aunque resulta francamente difícil dibujar con claridad cuál es el panorama actual acerca del juego, lo cierto es que hay una evidencia insoslayable según la cual el siglo XX es una herencia más o menos directa de la línea que se inicia con Schiller. Vid.: SPENCER, H.: *Principios de Psicología*. Madrid, La España Moderna, 1855; WUNDT, W.: *Ética: una investigación de los hechos y leyes de la vida moral*. Madrid, Jorro, 1917; GROSS, K.: *Los juegos*



desde su exterioridad²⁰. Añadiendo entonces a la citada observación de Gadamer sobre la relación mimética original, este componente “exhibitorio” extra-lúdico al que parece tender inevitablemente tanto la praxis como la teoría lúdica, podemos lanzar a modo de hipótesis -y atendiendo sobre todo al tipo de planteamiento realizado- la posibilidad de entender la representación como una representación espectacular²¹. Así el juego se convierte en una representación independiente y sin modelo externo, o sea, en una representación con modelo propio y sobre todo, hecha delante de un colectivo (el de jugadores) que podríamos llamar de “*in-lusio*” a condición de que en su interior se comprenda también una “*ex-lusio*” capaz de garantizar la posibilidad de introducir lo representado “junto” y conviviendo con su representación. De modo que, aún utilizando el vocabulario gadameriano, se podría decir que el juego es un excedente de “figurabilidad” que no tiene otro remedio que exhibirse a sí mismo y que por lo tanto, corre siempre el riesgo, finalmente cumplido, de pervertirse y transformarse exclusivamente en pura exhibición. Puesto que el juego es lo que debe ser realizado (con todo el acento moral que ello implica) y su realización sobrepasa y engulle a los jugadores (precisamente porque es pura realización), el juego tiene una clara tendencia a independizarse de las particularidades que cada ocasión concreta le brinda, y como pura realización puede extender indefinidamente sus márgenes e invadir territorios impropios. Así podrían interpretarse los nuevos juegos de rol y los también modernos juegos de ordenador donde se produce sin ninguna duda (sobre todo en los de rol) una enajenación que acerca peligrosamente el juego al trabajo y acaba por invertir la situación y acercar el trabajo al juego: se trata de aplicar la esencia constitutiva del juego y analizando su desarrollo, llegar al mundo del ocio actual en cuyo interior no hay más que espacio para alojar el campo de la “*in-lusio*”²². Sin referencias ni exteriores donde buscar una alternativa real al juego más allá del arte al que sin ninguna duda, podemos trasladar desde ahora, cada uno de los anteriores presupuestos.

de los animales (1896); *Los juegos de los hombres* (1899). Por lo que respecta al siglo XX propiamente dicho, es posible según DUFLO, C.: *Jouer et philosopher*. París, PUF, 1997, descubrir dos directrices básicas: la de HUIZINGA, J.: *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2000 y la de HENRIOT, J.: *Le jeu*. París, PUF, 1969. A su alrededor se organizan textos de distinto calibre: CAILLOIS, R.: *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. París, Gallimard, 1996; FINK, E.: *Le Jeu comme symbole du monde*. París, Minuit, 1966; SARTRE, J.P.: “El ser y la nada”, en *Obras completas III. Filosofía*. Madrid, Aguilar, 1977; MARCUSE, H.: *Eros i civilització*. Barcelona, Edicions 62, 1968; ISER, W.: *El acto de lectura. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1990.

- 21 Especialmente significativos son los trabajos de DUVIGNAUD, J.: *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al happening*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1970; *Sociología del teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981; MUKAROVSKY, J.: *Arte y semiología*. Madrid, Alberto Corazón, 1971; UBERSFELD, A.: *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. París, Éditions Sociales, 1981; *Lire le théâtre*. París, Éditions Sociales, 1982; *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1993.

- 22 Alrededor de la cultura del ocio se podrían todavía agrupar algunas aportaciones contemporáneas que desde distintos ámbitos analizan la realidad “juego”. Véanse a modo de ejemplo: LEWIN, L.: *Les Paradis artificiels*. París, Payot, 1928; ROUHIER, A.: *Le Peyotl*. París, Gaston Doin, 1927; MORIN, E.: *La industria cultural*. Buenos Aires, Galerna, 1967; LE ROUX, H.: *Les Jeux du cirque et la vie foraine*. París, Plon, 1899; BUYTENDIJK, F.J.J.: *El juego y su significado: el juego en los hombres y en los animales como manifestación de impulsos vitales*. Madrid, Revista de Occidente, 1935; RIESMAN, D.: *L'abondance, à quoi bon*. París, Laffont, 1969; LÉVI-STRAUSS, C.: *Antropología estructural*. Buenos Aires, EUDEBA, 1970; *El pensamiento salvaje*. México, F.C.E., 1972; DELEUZE, G.: *Logique du sens*. París, Minuit, 1969.



EL INDIGENISMO Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA ARGENTINA

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada

1. Introducción

En el continente americano, el estallido de la guerra europea de 1914, a la par de condicionar la mirada de pensadores, artistas y literatos sobre un modelo cultural (el europeo) hasta ese momento prácticamente indiscutible, marca la gradual acentuación y consolidación de una mirada introspectiva en los distintos países en la que lo “propio” americano va a ser objeto de análisis. El rescate de las tradiciones y las costumbres, y una nueva interpretación del paisaje, ligado ello a la idea de la “identidad nacional” y “americana”, va a sentar nuevas pautas estéticas.

Dentro de este momento crucial, en el cual se plantea con fuerza la idea de ese arte “propio”, las manifestaciones artísticas van a tener en el Indigenismo una de sus vertientes más representativas, sugerentes y de más largo aliento, según se vislumbrará a lo largo del siglo XX. Testimonios artísticos como el Muralismo Mexicano, de notable irradiación continental y con carga reivindicativa en muchos de sus representantes, contrastarán con una línea más amable, en donde la recuperación y exaltación estética e idealizada del indio, mostrarán una faceta distinta. Si bien en todos los países con presencia indígena, y con mayor o menor efervescencia, tuvo presencia esta corriente, debe señalarse a México y a Perú como los centros neurálgicos del Indigenismo, debida cuenta de que eran los países históricamente más fuertes en cuanto a presencia aborígen.

En el caso concreto de Argentina, objeto del presente estudio, si bien históricamente hubo tribus indígenas, en especial en la región del noroeste, vinculadas territorial y culturalmente al antiguo imperio incaico, no podría afirmarse a ciencia cierta que en los albores del XX fueran las representativas en la población del país. En



tal sentido, la figura del gaucho como paradigma de la nacionalidad y figura principal en las corrientes costumbristas literarias y artísticas, gozó de mayor fortuna. Sin embargo, el Indigenismo, ya sea por influencia foránea o por el interés mostrado por varios intelectuales y artistas de la época, va a tener una presencia si no decisiva, al menos significativa y con peso dentro de la historia del arte argentino.

El presente estudio intenta congregar bajo el tema del indigenismo diferentes manifestaciones artísticas producidas en el periodo 1910-1930, teniendo en cuenta entre otros aspectos la pintura, las artes decorativas, la arquitectura, y la educación artística. Así como en México el arte azteca y sobre todo el maya van a dar origen a singulares historicismos arquitectónicos (“neoazteca” y “neomaya”) y una amplia gama de objetos inspirados en sus estructuras y ornamentaciones, Tiahuanaco va a ser una de las referencias recurrentes en el sur del continente. Veremos cómo en la Argentina se incorporarán todas ellas además de otras estrictamente más autóctonas, en un singular momento donde el fervor por lo prehispánico generará una integración de las artes de probada importancia.

2. Albores del Indigenismo en la Argentina. De la “identidad nacional” al “americanismo”.

Desde finales del siglo XIX comenzó a plantearse en la Argentina el tema de la “identidad nacional” en las artes y la cultura. Los encendidos debates en los que participaron activamente personalidades como los literatos Rafael Obligado y Calixto Oyuela, y el pintor Eduardo Schiaffino, fueron marcando un camino que ganaría fuerza en las primeras décadas del XX. Cuando en 1907 el pintor Fernando Fader disertó sobre las *Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres*, el tema ya se había arraigado dentro del ámbito artístico argentino; dos años después hizo su aparición el ensayo de Ricardo Rojas titulado *La Restauración Nacionalista* en el que reafirmaba la necesidad de una “emancipación cultural” y de dotar a la educación argentina de un carácter nacionalista a través de la Historia y las Humanidades. Asimismo, la celebración de la Exposición Internacional del Centenario en 1910, momento en el cual Buenos Aires fue por unos meses escenario del mundo, sirvió para afianzar la recuperación de las tradiciones dentro de una nación marcadamente cosmopolita.

En aquel certamen, la sección dedicada a las bellas artes, con amplios y significativos envíos de países europeos fundamentalmente, además de Estados Unidos y otras naciones americanas, fue una de las más recordadas y marcó un hito referencial en el devenir de las artes en el país. En la sección argentina sobresalió la figura de Cesáreo Bernaldo de Quirós, quien recién llegado de su experiencia europea, fundamentalmente en Florencia, Cerdeña y Mallorca, de donde provenían la mayor parte de las 26 obras presentadas a la sazón, incluía ya sus primeras visiones del gaucho argentino, tema al que se dedicaría con ímpetu desde 1918 a 1927. Obras como *Carrera de sortija en día patrio* con la que obtuvo una medalla en aquel certamen, al igual que lienzos presentados por otros artistas ya reputados como Carlos Ripamonte,



testifican el inicio de la consolidación de la figura del gaucho y sus costumbres como prototipo y paradigma de lo nacional.

En años siguientes, varias personalidades como Cupertino del Campo (1913) o José León Pagano (1926) entre muchos otros abordaron el tema del arte nacional. La introspección cultural, la mirada a “lo nuestro”, el “rescate del pasado”, el “poder telúrico”, el “redescubrimiento de América” van a ser términos todos que van a volverse usuales en textos y conferencias de la época.

A la par se va a manifestar una vocación por la enseñanza artística bajo cánones autóctonos, siendo justamente Ricardo Rojas pionero en la Argentina. Propuso Rojas en 1914 la creación de una escuela de artes industriales bajo la jurisdicción de la Universidad de Tucumán, que generase una corriente de modernidad basada en las tradiciones. En tal sentido, habría de recurrirse al pasado prehispánico de la región tucumana y a sus lenguajes ornamentales como basamento para el desarrollo de la misma. Uno de los puntos más interesantes del programa de Rojas señala que

la universidad ha de diferenciar las artes de producción individual, como la música, la poesía o la pintura, que nacerán por obra independiente de artistas geniales; y las artes de producción colectiva, como los tapices, los vasos, las joyas, los muebles, la encuadernación, la tipografía, la cocina, el repujado de metales, las esencias del tocador, las molduras arquitectónicas, etc., todas ellas susceptibles de organización industrial¹.

Diferenciación que no es caprichosa pues más adelante leemos:

Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas, por lo colectivo del esfuerzo que contribuye a crearlas...².

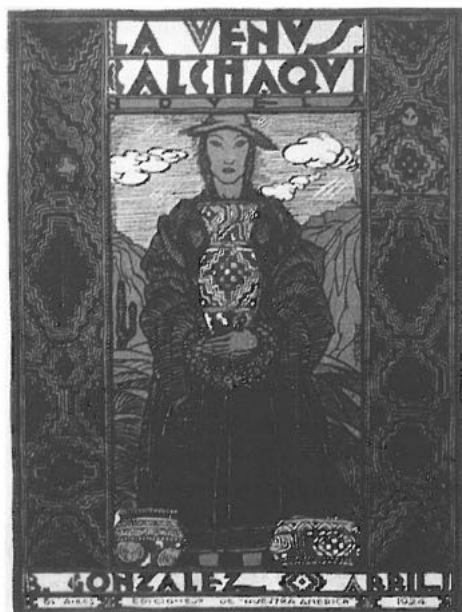
Quizá como repercusión a esta iniciativa vemos surgir pronto un conjunto de escuelas de tejidos “criollos e indígenas” en Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, de la mano de los señores Padilla, Cárcano y Onelli, respectivamente.

Alfombras y tapices, únicos de originalidad, que al ser hechos con la perfección acostumbrada, posiblemente podrían llegar a competir en mérito a los elaborados en los telares de Flandes, del Artois, de Florencia, de Madrid, y de tantas otras fábricas europeas, cuyos modelos se ven difundidos y copiados por todas partes...³

1 ROJAS, Ricardo: “Artes decorativas americanas”, *Revista de Arquitectura*, año I, n° 4, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1915, pág. 11.

2 *Ibid.*, pág. 12.

3 PÉREZ-VALIENTE, José María: “Alfombras y tejidos incaicos”, *Plus Ultra*, n° 33, Buenos Aires, enero de 1919. Ver también ONELLI, Clemente: “Tejidos criollos e indígenas”, *Revista de Arquitectura*, año II, N° 7, Buenos Aires, julio de 1916.



1. José Lucio Bonomi: diseño de la portada del libro *La Venus Calchaquí*, de Bernardo González Arrioli, Buenos Aires, 1924.

El repliegue americano en los años en que duró la contienda europea irá de la mano con nuevas actitudes de los artistas argentinos. Cerradas las posibilidades de perfeccionamiento artístico en Europa para aquellos que lograron en esos años becas u otras ayudas públicas o inclusive para algunos que disponían de recursos propios, varios fueron los que optaron por el viaje a otros países americanos, situación que sirvió para alentar nuevos vínculos y favorecer una orientación “americanista”. Así lo hizo por ejemplo Alfredo Guido⁴, paradigma de la integración de las artes en la Argentina bajo la idea del indigenismo, compendiando en su obra la pintura, el grabado y las artes decorativas y/o utilitarias bajo lenguajes vernáculos. Otros como Emilio Centurión, Léonie Matthis o José Malanca, afianzaron también esta nueva senda que se abría a las expresiones culturales del continente americano como base para crear “arte nacional”.

En el sentido señalado, resulta paradigmático que en revistas de difusión masiva como *Plus Ultra*, órgano creado por un conjunto de literatos y artistas españoles radicados en el país y que sirvió para propagar la pintura española en la Argentina entre 1916 y 1930, a menudo se reprodujesen excelentes láminas a color con obras paisajísticas y costumbristas de artistas argentinos bajo el rótulo de “Arte Nacional”, independientemente de que el motivo fuera mallorquino, andaluz, cuzqueño o de la provincia de Córdoba, que ya a comienzos de la década del veinte se había convertido en uno de los principales reservorios del “alma nacional” argentina, como en España lo había sido Castilla para la llamada Generación del 98 [1]. Además de ello, y para ratificar esa vinculación nacionalismo-americanismo, hay que resaltar como hecho singular el que el ya citado Guido obtuviera en 1924 el primer premio del Salón Nacional con el lienzo *Chola desnuda*, una suerte de venus cuzqueña. Así, un tema “americano” era galardonado en un salón “nacional”.

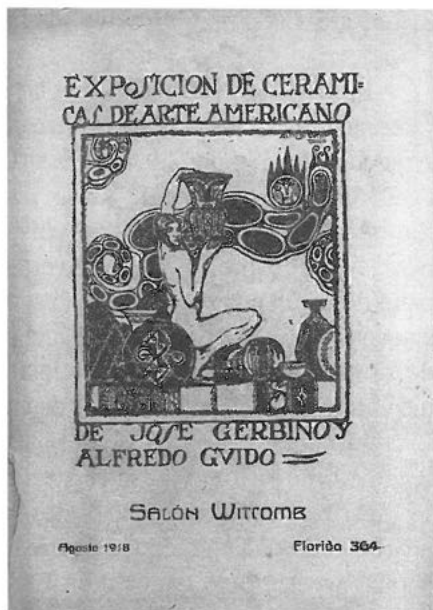
4 Extensa referencia a la labor artística de Alfredo Guido puede encontrarse en nuestro trabajo “España y la Argentina a principios del siglo XX. Entre la tradición y la modernidad”, en PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio: *Un viejo resplandor*. Granada, Ed. Comares, 2000, págs. 9-71.

2. Catálogo de la Exposición de cerámicas de arte americano, de José Gerbino y Alfredo Guido, Salón Witcomb, Buenos Aires, 1918.

Si bien en el próximo apartado haremos referencia a la publicación de manuales para la enseñanza del dibujo en las escuelas basada en las formas del arte precolombino, marcando así una clara intencionalidad de difundir y consolidar el movimiento desde las mismas bases, es decir desde la instrucción infantil, antes queremos referirnos a otro intento de penetración social de las ideas del Indigenismo en la Argentina como fueron los objetos utilitarios y decorativos que comenzaron a diseñarse y exponerse en certámenes de carácter nacional y regional. En 1918, cuatro años después de las ya mencionadas propuestas pedagógicas de Ricardo Rojas, se celebró el I Salón Nacional de Artes Decorativas siendo otorgado el primer premio a Alfredo Guido y José Gerbino por un *Cofre incaico* [2].

Este salón tuvo continuidad en los años siguientes con éxito de participantes y variedad de modalidades artísticas, desde biombos [3] y muebles, hasta lámparas, almohadones y textiles. Como se aprecia, sobresalieron los objetos utilitarios, lo cual llevó al crítico Manuel Rojas Silveyra a proponer a la Sociedad Nacional de Artes Decorativas: *¿por qué no presentar sus muestras anuales bajo el título más simple, más exacto y también más simpático de 'Arte aplicado a la vivienda'?* El mismo ensayo refiere a la exposición del Werkbunde en Suiza y destaca el papel de los arquitectos

quienes concibieron el agradable conjunto de la casa moderna no sólo desde el punto de vista profesional -distribución, aire, luz, etc.- sino también en lo que concierne a la decoración interior dentro de un concepto puramente artístico que abarca, desde el estilo de los muebles, cuadros, adornos, tapicerías, etc., hasta el carácter de la iluminación y la tonalidad general de las habitaciones⁵.



5 Cfr. ROJAS SILVEYRA, Manuel: "El Salón Nacional de Artes Decorativas", *Augusta*, año III, vol. V, n.º. 30, Buenos Aires, noviembre de 1920, págs. 209-226.



3. Los años veinte. Culmen y declive del Indigenismo en las artes argentinas

Empezaremos el análisis por las creaciones indigenistas de los años veinte haciendo referencia a las producciones pictóricas. Habíamos reseñado la consolidación en la Argentina de la pintura de paisaje y de costumbres a partir de 1910, siendo la provincia de Córdoba y la figura del gaucho, respectivamente, los paradigmas más sobresalientes. Sin embargo, en el noroeste del país comenzó a desarrollarse, al principio con timidez pero luego con más aplomo, una vertiente pictórica vinculada a la figura del indígena, no tanto desde un punto de vista de rescate pretérito, ni siquiera reivindicativo en lo social, situaciones dentro de las cuales plantearían parte de su discurso en los años veinte algunos de los muralistas mexicanos e inclusive artistas como el peruano José Sabogal, sino más bien mostrándolo como un tipo costumbrista digno de redención estética.

Justamente Sabogal, tras pasar por España y empaparse de las estéticas del regionalismo pictórico, se radicó en la norteña provincia argentina de Jujuy, entre 1913 y 1918 desempeñándose como profesor de dibujo en una escuela. En Tilcara convivió con un grupo de artistas argentinos, entre ellos Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, quienes habían aprehendido también en España las doctrinas regionalistas. Junto a Sabogal comenzaron a desarrollar un lenguaje que fusionaría aquellas doctrinas hispanistas con las temáticas propias de la región en las que se habían asentado. La relación entre estos artistas crearía un caldo de cultivo que después continuarían otros como el español Francisco Ramoneda, que se radicaría en la localidad de Humahuaca.

En aquellos años pasarían por la región artistas de la talla de la francesa radicada en Buenos Aires Léonie Matthis, quien dedicaría varias series de gouaches al pasado y al presente indígena del norte del país. El indigenismo en la pintura argentina, si bien no alcanzó a tener la fuerza que tuvieron otras temáticas, dejó al menos expresiones puntuales en un conjunto de artistas que hicieron del asunto *leit motiv* de sus obras. Bermúdez fue quizá el más reconocido, llegando a puntos destacados como su exposición en Buenos Aires en 1919 que fue signada dentro de las tres exposiciones del año por el crítico y director de la revista *Augusta*, Manuel Rojas Silveyra.

Para entonces otro pintor, el tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez, había consolidado una presencia dentro del ámbito artístico argentino con escenas costumbristas de tipos norteros del país, rescatando esencialmente las tradiciones y los ritos de su provincia natal y de su región, casi a la manera que en literatura lo había hecho Ricardo Rojas -también tucumano- al publicar su libro *El País de la Selva* (1907) que, décadas después, ilustraría Gramajo en una recordada edición (1946). Retablos populares, escenas de procesiones, fiestas religiosas y profanas, etc., serán todos temas abordados por este artista que fue caratulado por Leopoldo Lugones como el "Pintor nacional". De él se dijo también que era *el pintor más indígena que hemos producido*⁶ y *el pintor del dolor argentino*⁷.

6 BARREDA, Ernesto Mario: "Gramajo Gutiérrez", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de junio de 1927.

7 *Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.



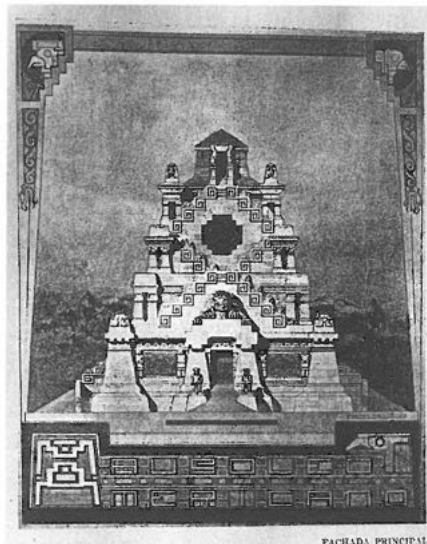
Pasando al campo de la arquitectura, debemos señalar la existencia de una corriente de reivindicación del pasado más fuerte que la propiamente indigenista: la neocolonial. Figuras como los arquitectos Martín Noel, Angel Guido, Juan Kronfuss o Héctor Greslebin teorizaron y/o practicaron una arquitectura que hundía sus raíces en la otrora vituperada época virreinal. Formas arquitectónicas y lenguajes ornamentales de dicha procedencia fueron utilizados en edificios contemporáneos. Esta corriente tuvo presencia en casi todo el continente americano con arquitectos como Federico Mariscal en México o, años después, Héctor Velarde en el Perú. La “Hispanofilia” tuvo también un importante caldo de cultivo en toda el área caribeña⁸.

Así como existió una arquitectura “neocolonial” y una arquitectura “neoprehispánica”, encontramos una postura intermedia que Angel Guido caracterizó en el libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), que, en definitiva, proponía como la expresión más viva y excelente del arte americano la arquitectura religiosa de ciudades como Arequipa (Perú) y Potosí (Bolivia), en donde se apreciaba una convivencia entre las estructuras traídas por los españoles y los aportes ornamentales de los albañiles indígenas. De esta manera, Guido ejemplificaba en arquitectura el término *Eurindia* que Ricardo Rojas había acuñado para sintetizar el arte americano: una combinación de “técnica europea” con “emoción americana”. En la práctica, se convirtió en paradigmático por reunir los pensamientos de Guido y Rojas en la residencia de este último en la calle Charcas, en Buenos Aires, que Guido realizó en 1927. La fachada, recreando la de la histórica Casa de Tucumán, donde se había jurado la Independencia argentina en 1816 (neocolonial), el patio claustral interior, con claras reminiscencias de la arquitectura arequipeña y potosina (fusión hispano-indígena), y espacios interiores como la biblioteca, con sus decoraciones tiahuanacotas (neoprehispánico), presentaban una clara referencia a las tres vertientes historicistas, concretando a la vez una edificación de raigambre “euríndica”.

En lo que hace exclusivamente al neoprehispánico, los ejemplos hallados son contados, pero interesan sobremanera una serie de proyectos presentados a los salones nacionales y los anuales de la Sociedad Central de Arquitectos, primero por Héctor Greslebin y el sevillano Angel Pascual en 1920, y en los dos años sucesivos por éste último⁹. En la trilogía de proyectos a que haremos referencia se puede apreciar una búsqueda de afinamiento y concisión temática, planteándose primero un “Mausoleo americano” (1920) [4], en el que Greslebin y Pascual plantean un conjunto urbano monumental centrado en cuatro grandes pirámides comunicadas entre sí por grandes avenidas a la manera de las que aún pueden verse en centros como Teotihuacán (México), utilizándose un lenguaje ornamental predeterminadamente ecléctico que

8 Sobre el estilo neocolonial, remitimos a AMARAL, Aracy (coord.): *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

9 Dado que al tema específico de la arquitectura neoprehispánica dedicamos recientemente un largo artículo (“Arquitectura historicista de raíz prehispánica”, *Goya*, Madrid, 2002), su presencia aquí tendrá más un carácter testimonial que exhaustivo.



4. Héctor Greslebin y Ángel Pascual: *Mausoleo americano (fachada principal)*. Premio “Americano” en el X Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1920.

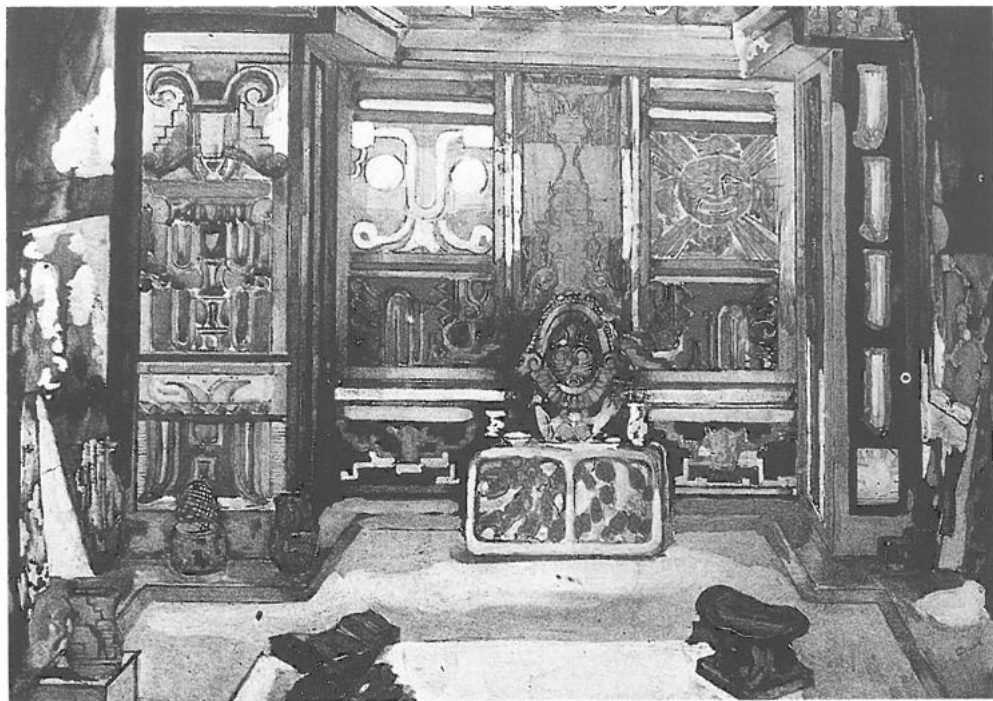
integra decoraciones tomadas de lo maya, lo azteca y lo tiahuanacota [4]. Pascual se centraría luego en la proyección de una “Casa Neo-azteca” (1921), de dimensiones verdaderamente monumentales, y de un “Dormitorio Neo-azteca” (1922), en el que

para aumentar la confusión los elementos que utiliza no son aztecas sino mayas. De cualquier manera el éxito marcó esta participación de Angel Pascual siendo sus proyectos premiados en forma sucesiva.

El año 1923 marcará un momento peculiar en cuanto a manifestaciones de raíz indígena en la Argentina. En esa temporada se produjo un destacado acontecimiento en lo que a las artes escénicas respecta, con la presentación en el prestigioso Teatro Colón de Buenos Aires de la Compañía Incaica de Teatro dirigida por el estudioso Luis E. Valcárcel. A la sazón se sumaron al proyecto varios artistas argentinos, entre ellos el pintor, grabador y escenógrafo Rodolfo Franco, autor de un ponderado cartel, quien gozaba de una excelente formación junto a Hermen Anglada Camarasa en París (1911-1914), artista éste que tanto a Franco como a un importante número de artistas argentinos y mexicanos¹⁰, les había inculcado su interés por los ballets rusos, infundiéndoles a la vez la idea de conformar un arte nuevo en América basado en obras del arte precolombino, como las que podían admirar con asiduidad en el Trocadero [5].

En tal sentido, no es casualidad que otros dos artistas formados con Anglada en esos años, el argentino Gonzalo Leguizamón Pondal y el mexicano Adolfo Best Maugard, publicaran simultáneamente, cada uno en su país y en el mismo año, 1923, sendos manuales destinados a la enseñanza del dibujo en base a las tradiciones prehispánicas y populares. Leguizamón Pondal realizó junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo los cuadernos “Viracocha” organizando un conjunto de ornamentos

10 Al respecto, puede consultarse nuestro trabajo “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”, en CABANAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Instituto de Investigaciones “Diego Velázquez”, CSIC, 2001, págs. 189-203.



5. Rodolfo Franco: Escenografía para *Ollantay*, Buenos Aires, 1926.

tomados de la arqueología americana con el fin de *poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración*¹¹. En ese mismo año el arqueólogo Eric Boman junto al arquitecto Héctor Greslebin publicaron “Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita”; basándose en los motivos recogidos en dicho libro, Greslebin diseñó dos tapices de estilo “draconiano” y “santamariano” [6], confirmando que su interés no quedaba en el mero rescate de las formas sino en su aplicación moderna.

Con la irrupción en la Argentina de las corrientes puristas llegadas desde Europa, la acción de notables críticos como el arquitecto Alberto Prebisch, ácido detractor del ornamentalismo, y el propio agotamiento de las fórmulas del Indigenismo, el movimiento fue perdiendo terreno en forma paulatina, en torno a 1930. Cuando en 1928 se celebró el concurso para erigir el Monumento a la Independencia en Humahuaca (Jujuy) varios de los proyectos mostraron lineamientos indigenistas en su concepción estructural y decoración, llevando a Daniel Marcos Agrelo a denunciar que

11 DEL SAZ, Eduardo: “Viracocha”, *Plus Ultra*, n° 90, Buenos Aires, octubre de 1923.



6. Héctor Greslebin:
Tapiz de estilo santamariano, 1923.

pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborígen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión¹².

A manera de conclusión, sólo nos resta insistir en la notoria gravitación que tuvo en la Argentina la recuperación de lo indígena como base para la integración de las artes. Como apreciamos, esta corriente tuvo también sus detractores, a quienes el propio Ricardo Rojas respondió:

*En cuanto a los que se obstinan en combatir esta tendencia diré que no me interesa el polemizar con ellos. El problema consiste en sentir o en no sentir la fuerza subconsciente de la raza, entendiéndose por raza un tipo espiritual, no un etnos físico. Ellos no la sienten y en nada puede inquietarnos su simulación de elegancia libresca o de ironía exótica...*¹³

12 D.M.A. (Daniel Marcos AGRELO): "El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca", *Áurea*, año II, n° 11-12, Buenos Aires, marzo-abril de 1928, pág. 5.

13 ROJAS, Ricardo: *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, La Facultad, 1930, pág. 18.



LA INTERRELACIÓN EN EL HUMORISMO GRÁFICO: LÓPEZ SANCHO, UNA ACTITUD ANTE LA VIDA Y EL HUMOR

M^a LUISA HERNÁNDEZ RÍOS
UNIVERSIDAD DE GRANADA

1. El fenómeno humorístico. Consideraciones previas

Tal como indica William Davis, el humor es algo más fácil de entender que de definir¹. La aproximación al tema entraña una serie de dificultades que abarcan desde la conceptualización a la definición, habiendo sido un género atractivo a la mayoría de las disciplinas: psicología, sociología, fisiognómica, filología, estética... Nuestros intereses nos llevan a aproximarnos al humor tal como es abordado por la disciplina estética, aunque no podemos entenderlo en un contexto aislado, sino en íntima relación con diversas materias. Las definiciones sobre el humor son abundantes, así como la utilización de una serie de términos tales como contraste, incongruencia, disparidad, exceso, fantasía, contrasentido, paradoja, inaudito, y un largo etcétera, aplicado por los teóricos en definiciones variables a lo largo del tiempo, que nos pondrán en contacto con esa faceta destacable que es el subjetivismo, característica del humorismo. Su evidencia queda patentizada en el texto de Thomson en el que afirma que *la gente no responde de la misma manera ante algo gracioso, porque cada uno está condicionado por la experiencia acumulada y reacciona de un modo particular*². Esta misma subjetividad es la que favorecerá una serie de transformaciones evolutivas a lo largo de la historia que traerán consigo cambios conceptuales.

1 LUJÁN, Néstor: *El humorismo*. Barcelona, Salvat, 1973, pág. 9.

2 Cfr. THOMSON, R. y HEWISON, B.: *El dibujo humorístico*. Madrid, Blume, 1986, pág. 9.

Respecto a las definiciones sobre el humor son igualmente numerosas, atendiendo, en función del campo de estudio que la aborde, a aspectos que van desde la comicidad y la risa, a la actividad cerebral y el rendimiento psíquico necesario para la producción de placer humorístico³. El humorismo es fruto de la intención, mientras que lo cómico puede o no estar presente. Si atendemos a alguna de las definiciones sobre el término humor, utilizando acepciones no relacionadas con estado de ánimo, sino a aquella que hace referencia a la *cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia*⁴, observamos la consideración de lo cómico en íntima relación con el fenómeno humorístico. En una primera fase lo cómico aparece como un hallazgo que localizamos en las personas por medio de sus movimientos, en sus actos, en sus rasgos característicos; primero en las cualidades físicas, ahondando con posterioridad en las morales. Pero además lo cómico no se da sólo en las personas sino también en los animales y en los objetos inanimados⁵. Freud, en el campo psicológico, considera el humor como un medio para conseguir placer, siendo la menos complicada de todas las especies de lo cómico, o desde perspectivas puramente científicas en el campo de la bioquímica, destaca en las investigaciones la capacidad del hemisferio derecho cerebral para la actividad humorística, y la localización del humor en esta zona concreta⁶.

Desde un punto de vista personalizado de los humoristas las definiciones ven acentuada la propia interiorización y el planteamiento personal de vida de cada cual. Al respecto hay quien define al humor como *la apariencia sin transparencia*, en la que destacaría el sentido de lo figurado, lo que parece ser y lo que realmente es. Constituiría el humor la explicación del hombre con independencia de su intención, por la mera apariencia⁷, definición que adopta una postura contraria a la nuestra en la que la intencionalidad tiene un protagonismo preferente. El creador de la greguería, Ramón Gómez de la Serna, definió el humor como un género de vida, mejor dicho, su consideración, de tintes más filosóficos, otorga al humor un valor de actitud frente a la vida.

Pero de todas las relaciones que se pueden establecer del humor con las distintas disciplinas y campos de estudio, es en la comunicación donde los nexos se tornan altamente interesantes. Las relaciones existentes entre humorismo y comunicación son múltiples. Atendiendo a la multiplicidad formulativa del humor en función de la actitud comunicativa que adopte, puede tener sentidos diferentes, alcanzando a lo

3 Cfr. BERGSON, H.: *La risa*, Madrid, Austral, 1973. FREUD, S.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza, 1990.

4 MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español*. Síntesis de las acepciones 2, 3 y 4 de dicho diccionario realizada por VIGARA TAUSTE, A.M.: *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1994, pág. 19.

5 Cfr. FREUD, S.: *op. cit.*, pág. 169.

6 GARCÍA, P.: "Bioquímica, humor y cerebro", en *50 años de humor español*. XI Panaché de Humorismo. Colección dirigida por Chumi Chuméz en el suplemento dominical del diario *El Independiente*. Madrid, 1990, pág. 166.

7 CLARASO, N.: "Humorismo. X. La ley de prensa de 1966", en *ibid.*, pág. 151.



optimista, pesimista y al denominado sentido intrascendente⁸. Existen determinados subgéneros humorísticos en los que se produce una interrelación emisor-receptor, y una finalidad de éxito de carácter imprescindible. En este contexto interesa especialmente la adecuada manipulación y contextualización, así como la adecuación de los cauces difusivos. Este entre otros, es uno de los factores que hacen que existan determinadas tipologías humorísticas que acusen notoriamente el paso del tiempo. Como ejemplo podríamos hacer referencia a numerosas notas cómicas, chistes o historietas breves, que en su momento contaron con el medio idóneo difusivo comunicativo tal como la prensa, medio que tanta importancia ha tenido históricamente en la difusión y evolución del humorismo gráfico⁹, pero que dado el humorismo empleado en su determinado momento histórico, ya sea por el tema que refleja, político o social, ya sea por la iconografía utilizada por el humorista, lo que dio como resultado una finalidad exitosa, dada la perfecta relación emisor-receptor, puede producir la falta de éxito comunicativo en otros ciclos históricos, ya que las premisas indispensables para que el resultado humorístico sea eficaz suele adolecer por la omisión de alguna de ellas, trátase de la coherencia discursiva o del mundo de que y en que se habla, lo cual dificulta la relación comunicativa con el receptor. Pero esa función de éxito imprescindible en el humor como acto comunicativo, también hemos de atenderla considerando a la libertad o represión expresivas. Ello estará en función la mayoría de las veces, de la situación política reinante, por lo que podremos hablar de situaciones excepcionales dentro del humor. Asistiremos a situaciones de humor dirigido, con una clara intencionalidad moralizante, que puede dar como resultado un humor detestable, cargado de manipulación, en el que se puede llegar a caer en el “humoricismo”, como categoría de la “humoridad” entendida por el catedrático Santiago Vilas como aquella *manifestación del humor en su aspecto práctico, realista y vulgar, sin las inquietudes artísticas, filosóficas o estéticas que alcanzan al humorismo*¹⁰. Estos ciclos en los que la manipulación está presente suelen caracterizarse por realizaciones gráficas humorísticas manejadas desde el interior del aparato del Estado, por lo que muchas veces asistimos a un falseamiento de la realidad y de los planteamientos dirigidos de los artífices¹¹.

8 La denominación pertenece a MORALES DEL CASTILLO, F.: *Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas “Escenas políticas”*. (1987), Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1989. Retomada por VIGARA, A.M.: *op. cit.*, pág. 20.

9 RAMÍREZ, J.A.: *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid, Cátedra, 1988.

10 Cfr. IBARROLA, A., “Humor y Humoricismos” en *50 años de humor español IV*. “La Codorniz” de Mihura, pág. 60. Destaca respecto a las situaciones de supresión de libertad de prensa, cómo se suceden los “humoricismos”, constituyendo etapas de gran desolación en el panorama humorístico, y citando como ejemplo de tal situación del caso español, la dictadura franquista. No obstante son numerosas las excepciones.

11 Lo podríamos ejemplificar con la obra humorística de Antonio López Sancho, y cómo sus realizaciones chistógrafas e historietísticas muestran el dirigismo y manipulación en que cayó el artista, pero hemos de entenderlo en el contexto que surge, la guerra civil española y la posguerra. Ver HERNÁNDEZ RÍOS, M^aLuisa: “Humorismo gráfico en la prensa granadina de la Guerra Civil: López Sancho en Ideal”, en *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad, 2001, págs. 563-578.

2. Humorismo gráfico: necesidad de un lenguaje para la comicidad

Las breves ideas anteriormente expuestas, han sido pretexto de aproximación al mundo del humorismo, si bien en éste, y esencialmente en el de carácter gráfico hemos de considerar que para que funcione como tal se necesitan mecanismos lingüísticos que lo posibiliten.

Se engloban en el dibujo de humor toda una serie de subgéneros cuya expresión gráfica tiene una finalidad dirigida supuestamente a desencadenar una reacción cómica en el espectador¹². El dibujo humorístico surge a partir de planteamientos de significación cómica, y como tal entraña una sucesión de procesos en su creación así como una serie de técnicas y rasgos caracterizadores. Con anterioridad insistimos en la intencionalidad inmersa en el fenómeno humorístico; así pues, en el dibujo de humor no sólo nos interesa su aspecto puramente físico, es decir, el método y la técnica empleados, sino que la intención humorística quedará situada en un estadio de equivalencia, al ser ambas condiciones imprescindibles en el reconocimiento de su efectividad. En el mundo representacional humorístico destacan dos aspectos elementales y esenciales que estarán presentes en los diferentes subgéneros humorísticos, se trata de la deformación y de la situación cómica. Ambos están íntimamente unidos, ya que una gran parte de los dibujos humorísticos presuponen la deformación física del modelo en un contexto situacional con desencadenante cómico.

3. El lenguaje de la deformación y el planteamiento de la situación

Respecto a la deformación hemos de indicar su irreductibilidad a una fórmula unitaria. Variables que afectan al dibujante tales como personalidad, ideología, mundo cultural.... propiciarán un estilo deformativo determinado. La deformación dibujística afectará, siguiendo unas pautas de representación marcadas por la estilística personal, a seres vivos y a objetos, planteándose el artífice un resultado de expresividad intelectual construida en función de su intencionalidad. El modelo realista se constituye en base fundamental de la deformación, la cual sufre un proceso evolutivo que tiene por objetivo una reducción de la figura a sus partes más esenciales. En el proceso que estudiamos sigue una fase de abstracción detallística, de ahí la importancia de la capacidad de observación del dibujante, mediante la que alcanza un nivel de percepción que posibilitará la definición de una serie de detalles que rebasarán el mundo físico. El dibujante, a través de esas dos constantes que son la observación y el estudio del natural, constituidas a su vez en método de la deformación, irá recogiendo en su memoria y registrando todos aquellos datos útiles para la plasmación de tipos físicos, con toda una serie de características psicológicas y ambientales que le son propias.

12 Cfr. GAMONAL, M.A.: *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del XIX*. Granada, Diputación, 1983, pág.111.



Partiendo de una base tipológica se lleva a cabo la práctica deformativa que consiste en *adelgazar, engrosar, alargar, achicar*,... al tiempo que se exageran las dimensiones, y si bien hay dibujos humorísticos que presentan una deformación siguiendo un modelo de coordinación equilibrada, en otros se procede a la inversa¹³.

La congruencia estructural ha de estar en la base del dibujo humorístico. En un dibujo de humor todos los elementos utilizados han de ser coherentes para que los valores de comicidad alcancen la finalidad propuesta. El esquematismo y la síntesis se convierten en norma preferente. Respecto al proceso de síntesis destacamos las apreciaciones de Gamonal Torres para quien sintetizar es *reducir a la víctima a un juego de líneas esquemático, es a la vez sofisticado, peligroso y enormemente expresivo; convierte al caricaturizado en unos golpes de línea que pueden parecer pueriles, pero no olvidemos que esta simplificación (...) es el exponente de una depurada sofisticación intelectual*¹⁴. Entre las finalidades del dibujo humorístico hemos de hacer referencia al impacto y a la expresividad, ideas que se basan fundamentalmente en la forma resolutive del mundo estructural. Muchas veces se representan de modo simplista a base de trazos, líneas, puntos, etc., asumiendo un carácter simbólico. Podríamos decir que es un modo de representación convencional, constituyéndose en característica específica del lenguaje de las representaciones gráficas humorísticas¹⁵. En este contexto de simplicidad y reducción, la eficacia resolutive y la expresividad son básicas. El mundo de los detalles se nos muestra por tanto, como un universo simbólico, en el que los signos utilizados son sugeridores de formas, a pesar de su alejamiento de la realidad. El dibujante de humor desarrolla a lo largo de su evolución un sistema de comunicación visual de connotaciones universales. Inventa, reproduce interpretativamente, por así decirlo, un lenguaje cuya cualidad específica es la información que se traduce directamente mediante la percepción visual. Los datos percibidos están claramente estructurados y formulados por lo que su utilización se hace a nivel referencial. Cuando los detalles distan en forma extrema del dibujo realista, los signos gráficos basados en la linealidad y síntesis de trazo, son los característicos en la representación. Muy comunes son los puntos para representar ojos, líneas onduladas hacia arriba o hacia abajo para indicar una boca con una expresión determinada de alegría o enfado, unas sencilla espiral a modo de oreja o trazos simples cortos y verticales que nos muestran unos pelos de punta.... En este sentido, el proceso sintetizador nos acerca al mundo representacional infantil, aunque no olvidemos que la intelectualidad presente en el proceso, método y técnicas del artífice, está ausente en las realizaciones infantiles¹⁶.

13 A finales del siglo XIX se realizarán una serie de caricaturas cuya característica deformativa destacada consistía en la desproporción macrocefálica en cuerpos diminutos, cuyo efecto y resultado eran desequilibrados. Esta modalidad caricaturesca se irá desechando paulatinamente ya entrado el siglo XX.

14 GAMONAL TORRES, M.A.: *op. cit.*, pág.19.

15 GASCA, L.: *Tebeo y cultura de masas*. Madrid, Prensa Española, 1966.

16 Son numerosas las conexiones y algunos de los principios del dibujo de humor respecto a la plástica infantil. Véase MARÍN VIADEL, R.: "El dibujo infantil: tendencias y problemas en la investigación sobre la expresión plástica de los escolares", *Arte, individuo y sociedad*, nº 1, Madrid, Universidad Complutense, Julio 1988.

Siguiendo con el modelo deformativo hemos de destacar la importancia de dos de los aspectos más característicos de este lenguaje, y que más vinculados están a la comicidad; nos referimos a la expresividad y al movimiento; ojos, boca, cejas, manos, hacen cobrar vida a los personajes de papel¹⁷. Respecto al movimiento, el dibujante se vale de una serie de técnicas y recursos que podríamos denominar ilusorios, gracias a los cuales parece desarrollarse un movimiento real, aunque a nivel consciente detectamos la técnica engañosa, el dibujante ha de tomar una decisión resolutoria utilizando toda una serie de recursos convencionales que procuran la información suficiente y necesaria al espectador, el cual puede identificar la situación gracias a esa esquemática información por medio de líneas de velocidad, de trazo variable y múltiple dirección, por ecos de movimiento a base de líneas cortas paralelas, o también por medio de una contorsión del cuerpo o la ondulación de un ropaje¹⁸. Respecto a la deformación, el uso de mecanismos es variable en función del fin propuesto; así podemos observar cómo muchos de los dibujos caricaturescos, chistes o tiras cómicas muestran técnicas de exageración formal y mecánica, revistiendo conceptos de aumento, disminución, alargamiento, contorsión..., además de la utilización de recursos como transmisores de información mediante mensajes directos y comprensibles al primer golpe de vista, líneas que indican la trayectoria de un movimiento o que enfatizan las expresiones.

Junto a la deformación, la situación cómica¹⁹ es otro de los elementos básicos del dibujo humorístico; puede darse premeditada e intencionalmente, pero también puede surgir de imprevisto fortuitamente. En el primer caso existe la posibilidad de hacer resultar cómica a voluntad a una persona, colocándola en situaciones en las que dichas condiciones de lo cómico se muestran ligadas a sus actos. Los medios de que se puede disponer son numerosos: imitación, disfraz, caricatura, parodia y sin duda el colocar expresamente a la persona en una situación cómica. En estas ocasiones en que la situación surge de modo intencionado puede existir una construcción simplista o agresora. Para Sigmund Freud *la agresión, a cuyo servicio se pone con gran frecuencia este medio de hacer que un individuo resulte cómico, halla un eficaz auxiliar en la circunstancia de ser el placer cómico independiente de la realidad de la situación que lo produce, de manera que todos y cada uno de nosotros nos hallamos indefensos ante aquellos que, utilizando este procedimiento, quieran*

17 MADDOCKS, P.: *Cómo dibujar cómics*. Barcelona, Martínez Roca, 1994, pág. 19.

18 Cfr. THOMSON, R.: *op. cit.*, pág. 70.

19 Son numerosos los investigadores de las diferentes disciplinas que han estudiado y analizado la complejidad de los mecanismos que propician la comicidad; qué produce la risa y por qué. Como ejemplo destacamos los ensayos del crítico Baudelaire "De la esencia de la risa y en general de las artes plásticas", "Algunos caricaturistas franceses" y "Algunos caricaturistas extranjeros", que centran el problema de lo cómico en una dimensión metafísica, estableciendo una clasificación de lo cómico en "absoluto" y "significativo", el primero relacionado con lo satánico, ya que concluye que *la risa es satánica, luego es profundamente humana*, constituyendo la segunda una unificación entre arte e idea moral. Los tres ensayos citados, junto a un breve texto "De la caricatura y en general de lo cómico en las artes" están recopilados en: BAUDELAIRE, C.: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor, 1988.



*reír a nuestra costa*²⁰. Una gran parte de las situaciones humorísticas se producen atendiendo a situaciones provocadas por el contraste, la exageración o la repetición. Aparecen conceptos como desproporción o incongruencia, ya que las disparidades que son el resultado de un enfrentamiento conceptual, son recurso habitual de los dibujantes de humor gráfico. Lo bello y lo feo, el rico y el pobre, la risa y el llanto, el gordo y el flaco, etc. actúan como mecanismo activador de situaciones cómicas. Estamos de acuerdo con Dondis cuando afirma que *en todas las artes el contraste es una poderosa herramienta de expresión, el medio para intensificar el significado y, por tanto, para simplificar la comunicación*²¹. Junto al contraste, es la exageración la que actúa como desencadenante de la situación cómica. En realidad consiste en una acentuación desproporcionada de una acción real que tendría como base la normalidad. Sin duda, la expresividad forma parte de los planteamientos previos en la creación de este tipo de situaciones cómicas.

4. Antonio López Sancho, una actitud ante el humor²²

Tras realizar esta introducción sobre algunos de los aspectos que definirán al humorismo gráfico, hemos de acercarnos al quehacer de uno de los artífices que haciendo uso de tales presupuestos, elevó esta tipología gráfica a la consideración artística; nos referimos al granadino Antonio López Sancho, artífice de una obra de fuerte tendencia humorística, perteneciendo a aquella generación de grandes ilustradores y dibujantes humorísticos del primer cuarto del siglo XX a los que el crítico de arte José Francés apoyó de manera poderosa desde las páginas de revistas gráficas como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *Blanco y Negro*. Desde sus primeras manifestaciones artísticas, Sancho mostrará especial preferencia genérica hacia el dibujo de humor, y aunque aborda diversas temáticas, es en el humorismo donde recae lo más interesante y abundante de su producción. En el contexto analítico de su obra hemos observado una serie de características articulativas de su discurso plástico. López Sancho desde sus inicios en el arte de la deformación humorística, inicios en los que encontramos una caricatura personal de gran calidad como la realizada al pintor y amigo Manuel Angeles Ortiz, va a mostrar una especial capacitación como intérprete de la realidad, que quedará patente en las numerosas autocaricaturas que realizó, ya fueran destinadas a su publicación en prensa, ya como importante manifestación epistolar.

Sancho se hizo popular en el ambiente intelectual granadino, del que saltará a Madrid, centro neurálgico para los dibujantes de la época y lugar en el que trabajará

20 FREUD, S.: *op. cit.*, pág.180.

21 DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, pág. 104.

22 Sobre el tema ver HERNÁNDEZ RÍOS, Mª Luisa: *La pluralidad artística de Antonio López Sancho. De la ilustración gráfica al diseño textil*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Granada, 1997.

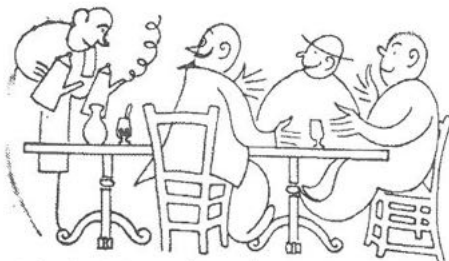


EL CHOFE Y EL PEATÓN, por López Sancho

—¿Tan lento está usted, que no ha visto al coche?
—Usted disculpe, señor chófer. Es que sin dormir cuenta ha puesto un pie debajo de la rueda.



EL ESTRATÉGA: ¿Qué dicen mil hombres ni que gobos muertos? Yo lo que le digo a usted es que tiene todo Marruecos...



EL CAMARERO: ¿Lo ve usted a tomar solo?

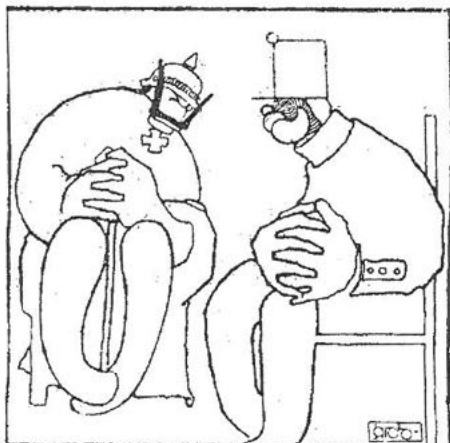
1. “Estrategas de café”. *Reflejos*, 1925. Simplicidad y reducción. Signos gráficos basados en la linealidad y la síntesis del trazo, que nos recuerdan al mundo representacional infantil.

2. “El chofer y el peatón”. *Patria*, 14 de Octubre, 1939. Ejemplo de exageración formal y mecánica; las formas se contorsionan en busca de la eficacia expresiva.

no sólo para revistas ilustradas tan importantes como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *España*, donde conocerá al gran dibujante político Luis Bagaría, sino para el afamado Saturnino Calleja, quien contó con Sancho para ilustrar una de las series de sus famosos cuentos. Pero retomando el aspecto al que aludíamos con anterioridad, a ese que dotó a López Sancho como captador e intérprete del mundo real, localizamos toda una serie de obras realizadas al guache, en las que muestra su lado más crítico y amable a un tiempo, esos dibujos infantiles en los que nos presenta un mundo de escasez y pobreza disfrazada con las tintas del humor. Niños de rostro deformado con tintes grotescos y simpáticos, llenos de remiendos, de inflados carrillos y gestos expresivos muy en consonancia a la estética expresionista. Junto a estas obras, destacará su actividad como chistógrafo y realizador de tiras humorísticas, importante aportación al humorismo político en plena contienda civil, llegando a interrelacionar en diarios como *Ideal*, los subgéneros humorísticos por él preferidos: caricaturas, chistes y tiras cómicas²³. Para Sancho, el dibujo de humor fue no sólo un modo de hacer, se convirtió en un modo de vida. Contrastó su seria personalidad siempre vestido de negro, con el sarcasmo y comicidad que practicaba con la lectura de lo que le rodeaba, de las cosas sencillas.

23 *Ibid.*, págs. 563-578.

A PESAR DE TODO



FRANCISCO JOSÉ. -¡ MORIR HABEMOS"
EL KAISER. -¡ YA LO SABEMOS!

3. "Nota cómica". *Patria*, 30 de Marzo, 1940.
Contraste y desproporción como mecanismo
activador de situaciones cómicas.



NOTA COMICA, por López Sancho

--Sí, señor. Yo vivo en Gabia la Chica.
---Entonces ese pueblo no será tan pequeño como dicen.

4. "A pesar de todo". *España*, 1915. Síntesis,
deformación, linealidad... Las manos como
resorte expresivo.

Esa capacidad de síntesis, unida a la deformación como principio de sus realizaciones, le llevaría a la búsqueda de la expresividad; recursos y movimientos básicos, pero suficientes para la reducción de la que ha de hacer gala el humor [1, 2, 3 y 4]. Si hubiéramos de definir la obra humorística de Sancho, lo haríamos sobre la idea que subyace en todo el proceso de creación: la consecución de la expresividad, con un tratamiento diferencial a cada uno de los componentes y resortes que conforman su producción. Realizaciones humorísticas que a su vez le harán recurrir a fórmulas convencionales de representación, utilizando elementos aislados de gran simplicidad, que adquieren el significado de símbolo en un contexto que clarifica su lectura, a lo que suma el uso de recursos que con propósito comunicativo-expresivo, son exponente de signos que expresan estados anímicos y cinemáticos, en los que tiene cabida junto al recurso gráfico, el textual. Todo para remitirnos a un juego ingenioso, intencional o ingenuo, ridiculizador del tópico o planteando situaciones disparatadas, pero en búsqueda de un fin que tendría como desencadenante la comicidad. Una obra, la de López Sancho, con carácter plural, donde los distintos géneros se interrelacionan y en la que los mecanismos que desencadenan el hecho humorístico funcionan de forma eficaz.



SALVAR AL MINOTAURO. UN ESTUDIO ICONOLÓGICO DE LA PORTADORA DE LUZ EN LA OBRA DE PICASSO

JORGE LATORRE IZQUIERDO
Universidad de Navarra

La identificación de Picasso con el Minotauro se remonta a la época de su relación con Marie-Thérèse Walter, momento en que retoma con fuerza su vieja temática taurina, que culminará en la epopeya de *El Guernica*. Es también la época en que Picasso se interesa por el surrealismo y las teorías de Freud. El toro aparece ya en todo su salvajismo, como pervivencia simbólica de los rituales sangrientos de la Antigüedad mediterránea. Y en su identificación personal, psicoanalítica, se muestra como símbolo de la fuerza instintiva de la naturaleza. La joven Marie-Thérèse es su secreto oculto, al margen de las “convenciones” que le encadenan, y con las que aún no se atreve a romper. Formalmente, se produce en su obra un desgarró que no es sino trasunto del drama de Picasso entre el deber y el amor, entre la difícil convivencia con su esposa Olga y su romance con Marie-Thérèse en el castillo de Boisgeloup.

De 1935, año del nacimiento de su hija Maya, es el grabado de la Minotauromaquia, en el que aparece una niña con ramo de flores y bengala, aportando luz y aroma en medio del caos del laberinto. El Minotauro la mira deslumbrado, abandonando a sus víctimas (el caballo y la mujer torero) ya sin vida. Un personaje helenístico escapa por una escala de evasión, de evocaciones netamente surrealistas. ¿Puede ser este personaje el propio Picasso, su subconsciente liberado? Por estas fechas, Picasso se había retratado como Minotauro ciego dejándose llevar por una niña, por lo que no es nada extraño que el artista se contemple a sí mismo representado por ambos personajes a la vez, el Minotauro y el artista que huye, del mismo modo que son dos las caras femeninas que observan complacientes desde el columbario-burladero.

Aunque todas estas ideas son trasunto de la autobiografía compulsiva de este periodo de Picasso, el artista mantenía una relación de admiración recíproca con los intelectuales y literatos surrealistas, por quienes se deja influir. Debido a la metodología psicoanalítica utilizada, además de una herencia del pasado, se puede rastrear en los símbolos que él desarrolla en esta época un valor de futuro que trasciende su propia experiencia vital para hablarnos de un imaginario colectivo, que bien podría ser el nuestro.

1. Picasso Minotauro

La voluptuosidad que obtenía del sexo y la que obtenía de la pintura eran de la misma esencia. A través de ambos intentaba resolver la pasión, el miedo y el desprecio que sentía por la Mujer y las mujeres. Las consideraba portadoras de muerte. Cual monarca de las tinieblas, trabajaba con ellas de noche en su taller. Debían estar presentes, sumisas, obedientes. Entonces las toreaba con su pincel hasta agotarlas. Verónicas de azul, naranja, tonos vivos, estacadas de rojo, granate, negro, colores de incendio. Ellas eran su presa. Él era su Minotauro. Corridas sangrientas e indecentes de las que siempre salía victorioso y radiante¹.

Esta descripción de Picasso como monstruo destructor y despiadado es relativamente reciente, y se ha puesto muy de moda en los países anglosajones desde que Norman Mailer publicó su famoso, *Portrait of Picasso as a young man: an interpretive biography*². Teniendo en cuenta que la visión que antes predominaba entre los especialistas de allende los mares era la opuesta -una especie de leyenda áurea del genio, por encima del bien y del mal-, no es difícil vaticinar un periodo de visión negra igual de injusto que la mitificación que le precedió. A medio camino -entre la denuncia y la hagiografía- se sitúan las declaraciones que Françoise Gilot ha hecho recientemente, en relación con la desgracia de algunos familiares del artista (desequilibrio mental de Olga Koklova y suicidios de Marie-Thérèse Walter, Jacqueline Roque y de su nieto Pablito):

La gran diferencia entre sus personalidades era lo destructivo, no él. E incluso si él era destructivo, lo era tanto consigo mismo como con los demás. Había que ser muy fuerte para estar cerca de él. Uno tenía que saber quién era (...) Pero eso es algo que conlleva el jugar con un dios, por así decirlo. Picasso no es la regla, es la excepción, y si uno quiere relacionarse con él... ¿Acaso se le

1 PICASSO, Marina: *Picasso, mi abuelo*. Barcelona, Plaza y Janés, 2002, pág. 134.

2 MAILER, Norman: *Portrait of Picasso as a young man: an interpretive biography*. Nueva York, Warner Books, 1996; cfr. también JOHNSON, Paul A.: *Al diablo con Picasso y otros ensayos*. Barcelona, Grupo Zeta, 1998.



puede pedir al Vesubio que no entre en erupción? Picasso era una fuerza de la naturaleza, como decimos en francés, y uno tiene que saber dónde está su sitio y hasta dónde puede llegar, y no pensar que él es quien va a hacerlo por tí³.

La estrecha concordancia de vida y obra en Picasso ha provocado, más que en ningún otro artista moderno, estudios biográficos pormenorizados, con los que se corre el riesgo de convertir la historia del arte en una historia del nombre propio, como denunció Rosalind Krauss en su famoso ensayo “en el nombre de Picasso”⁴. Sin embargo, las certeras críticas que esta autora hace a las interpretaciones históricas del periodo cubista de Picasso, no se pueden aplicar a otras etapas de su vida, en las que el mundo personal y las vicisitudes históricas del artista condicionan radicalmente el desarrollo de sus temas.

Este es el caso del periodo que ahora nos ocupa, el más surrealista de la obra picassiana. Minotauro era un símbolo de la fuerza instintiva del subconsciente, y Picasso se lo apropia para expresar el impulso criminal y sexual que acaba dominando sobre las más arraigadas convenciones de lo humano. Como afirma Juan A. Ramírez, más allá de interpretaciones folkloristas de lo taurino, el surrealismo de Picasso se sitúa cerca del ala dura del movimiento surrealista, representada por los irreductibles Bataille, Masson o Dalí, quien en un discurso de 1935 dijo lo siguiente:

Es muy posible que los críticos y los cantamañanas del país quieran explicarnos que la pintura de Picasso es una especie de magnífico ramo de flores elegante, decorativo, incorporado definitivamente al gusto de Vogue. No os lo creáis. La pintura sensacional de Picasso se parece más bien a un rabioso y auténtico toro, colosalmente podrido y realista, símbolo, esencia y sustancia de todo lo más oscuro y turbulento que hay en las raíces más finas y profundas del espíritu humano, el pensamiento subconsciente (...)⁵.

Como ocurre en el mito de Frankenstein -monstruo a su pesar-, Picasso se descubre, y se representa a sí mismo, autodestruyéndose y destruyendo en su agonía final a las personas que tiene más cerca. Y, especialmente, a las mujeres que convivieron con él, que más que compañeras son sus rivales, según las interpretaciones surrealistas del disidente George Bataille, en las que muerte y unión sexual se identifican⁶.

3 GILLOT, François: “La mujer que sobrevivió a Picasso”, en *EPS* (pág. 59), entrevista realizada por los autores del programa “Picasso y sus mujeres” que se emitió el 3 de julio de 2002 a las 22,30 en Canal+.

4 KRAUSS, Rosalind E.(1985): *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996.

5 RAMÍREZ, Juan Antonio: *Picasso, el mirón y la duplicidad*. Alianza Cien, Madrid, 1994, págs. 44-45.

6 BATAILLE, Georges: *Erotism: Death & Sensuality*. 1st City lights, San Francisco, 1986. A este respecto, señala J. A. Ramírez que *Picasso alumbró antes que nadie al mito vanguardista de la mujer como ente tenebroso y luminoso a la vez, fuente de éxtasis y de tragedia, mantis religiosa, amante insaciable y devoradora del objeto de su amor*, op. cit., pág. 38.

Minotauro es humano y animal a la vez, una síntesis de los dos principales actores antagónicos de la corrida de toros, a la que Picasso era tan aficionado⁷. La fiesta nacional es también tragedia nacional, y en la visión simbólica de Picasso, la muerte es la única vencedora. Se puede luchar con dignidad, hasta el final, pero quedan excluidas de la victoria todas las víctimas del sacrificio ritual: el toro, la mujer torero y, especialmente, el caballo, que ni siquiera se defiende.

El simbolismo autobiográfico de la corrida de toros es especialmente elocuente a partir de 1934, cuando entra en escena el personaje de la mujer torero, pero ya antes con las connotaciones femeninas del caballo, frente a la virilidad del toro. La castración freudiana no es una premonición menos funesta que la maldición sacrificial del caballo, tan frecuente en los mitos de la antigüedad⁸.

Pero de la mujer puede llegar también la salvación de Minotauro. Este es el simbolismo positivo de la niña que, con una luz en la mano o una paloma en el regazo, guía al monstruo ciego hacia la evasión -o hacia su muerte ritual irrevocable-, y que es el personaje que va a ocuparnos de ahora en adelante.

2. La apropiación moderna del mito

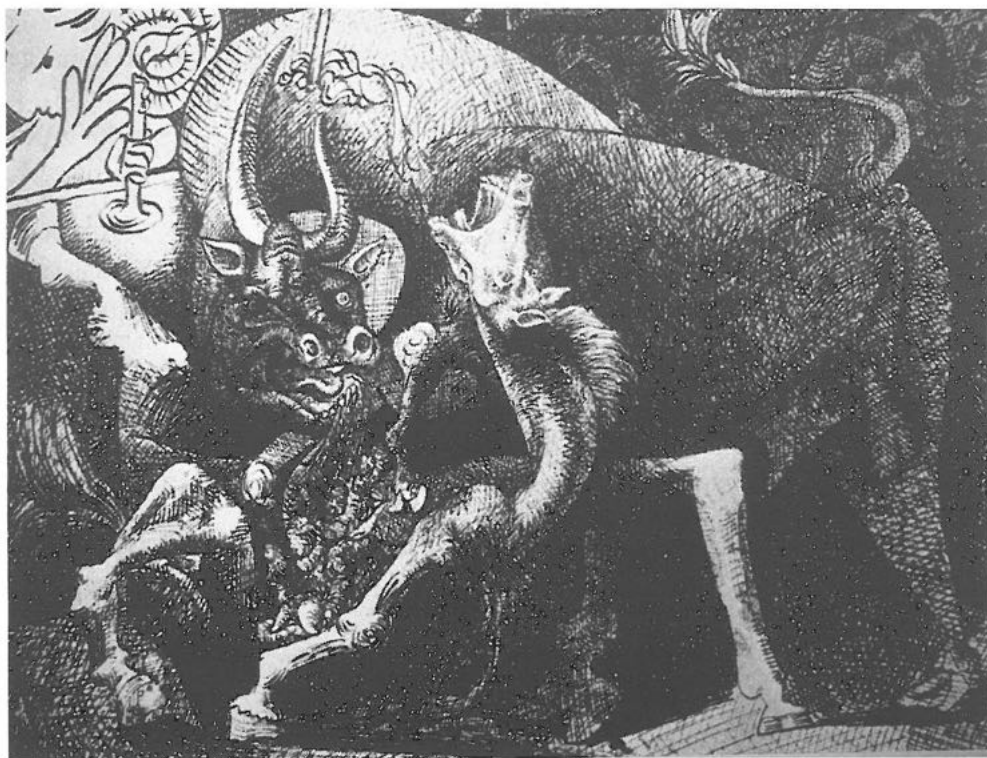
El personaje del rey Minos está a medio camino entre la realidad histórica y la mitología. Tres generaciones antes de la Guerra de Troya, limpió de piratas los mares de Creta y ejerció ejemplarmente la justicia. Poseidón hizo nacer de las olas un toro divino que regaló al rey como predestinación del dominio que su isla tendría en el Mediterráneo, y que debía ser sacrificado en su honor. Minos lo conservó, ofreciendo otro toro en su lugar, por lo que la venganza de Poseidón fue terrible: hizo que Pasifae, la esposa de Minos, se enamorara del toro celeste, de cuya unión *antinatura* nació Minotauro. El rey, horrorizado, hizo construir para él un laberinto y, al conquistar Atenas, impuso a la ciudad un tributo de siete doncellas y siete mancebos que, cada nueve años, sirvieran de alimento a Minotauro. Teseo se presentó como víctima voluntaria y, guiado en las galerías del laberinto por Ariadna, hija de Minos, venció al monstruo, liberando a la ciudad de Atenas de su pesada carga. La historia de amor no acaba muy bien, pues aunque Ariadna quiso huir con Teseo, éste la dejó abandonada en la terrible soledad de Naxos⁹.

Biográficamente hablando, el interés de Picasso por la mitología se remonta a su etapa clásica, tras su boda con Olga. Había estado en 1917 en Nápoles con el ballet ruso de Diaghilev, y había visitado Pompeya. Se quedó muy impresionado con las

7 Cfr. AA. VV.: *Picasso, toros y toreros*. París, Réunion des musées nationaux: Diffusion Seuil, 1993.

8 *El caballo, y culminará en el Guernica, es macabro y nefasto, como en tantas y tantas culturas que cuajarán en las creencias anglosajonas que creen que soñar con un caballo es signo de muerte cercana*. ALVAR, Manuel: *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*. Edición conmemorativa del XXXII curso superior de filología española, Madrid, Edición La Muralla, 1997, pág. 29.

9 *Ibid.*, pág. 25.



1. Picasso: *Minotauro vencido sobre la arena*, mayo 1933.

pinturas realizadas por los antiguos romanos, y su parte mediterránea resurgió con más fuerza que nunca. En 1930 comenzó las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, que le encargó el joven editor Albert Skira. Pero su época de esplendor ocupa los años de 1933 a 1938.

En el número 7-10, correspondiente a 1933, de los *Cahiers d'Art*, la revista monográfica de vanguardia que dirigía Christian Zervos, el tema monográfico fue el arte griego, que pudo proporcionarle la documentación gráfica que reinventará en la *Suite Vollard*¹⁰. Este mismo año Breton comenzó a publicar la revista *Minotaure*, para la que Picasso hizo la portada. Ahí figuran ya los símbolos en los que reincide una y otra vez: el monstruo con su cabeza lanuda y su cuerpo lineal, el puñal del sacrificio, además de un collage hecho con papel de plata, cinta de seda, papel pintado en oros... que trae a la escena las lentejuelas de traje de luces y paños de puntillas, que asocian el mito con la fiesta-tragedia nacional.

10 RICHARDSON, John: *Picasso: una biografía*. Madrid, Alianza, 1997.

Como en la vida de Picasso, toro y torero se funden gracias a la magia de la transmutación surrealista. Recordemos que, desde 1927, el artista vive su romance con Marie-Thérèse Walter; una experiencia “surreal” del *amour fou* -una menor, un cincuentón casado- que se manifiesta a través de la duplicidad del Minotauro, mitad hombre, mitad animal.

En las primeras obras de la *Suite Vollard*, Picasso trata al Minotauro en su aspecto más humano: con una copa en la mano (11 de abril de 1933); en una escena de bacanal (18 de mayo de 1933); reposando bajo unas cortinas junto a una joven clásica o acariciando a una mujer dormida (18 de junio de 1933)... Aunque sosegadamente, la melancolía de las escenas refleja ya la condición dolorida del Minotauro con la que él se identifica, monstruo que busca ser amado, incluso en el momento de su sacrificio.

Esta idea es especialmente evidente en la serie de grabados del Minotauro vencido sobre la arena (la mayoría realizados en mayo de 1933): mientras una multitud observa compasiva, una mano piadosa acaricia el dorso del Minotauro que va a rendirse [1]. Queda todavía del mito antiguo un recuerdo de las doncellas y mancebos liberados por Teseo. Pero, ¿por qué la compasión? Es éste el elemento autobiográfico que va introduciendo Picasso. De hecho, el rostro griego que se repite se parece a Marie-Thérèse¹¹.

En este apacible mundo clásico, hay una excepción cuando aparece el grabado del Minotauro atacando a una amazona, fechado el 23 de mayo, y que recuerda, tanto por la violencia del gesto como por la forma petrificada, a las escenas de violaciones, realizadas también en este momento. Es interesante iconográficamente, porque nos muestra ya claramente el lado más salvaje del monstruo, y porque, junto al clásico caballo de las corridas de toros, aparece por primera vez como contrincante una figura femenina. Sería el precedente de la mujer torero, que entra en escena en un óleo realizado en Boisgeloup en septiembre de 1933, que, a su vez, inspirará una serie de grabados destinados a la *Suite Vollard*, desde noviembre de este mismo año hasta el momento de la *Minotauromaquia*.

La mujer torero, junto con el caballo, recuerdan el sacrificio de las doncellas atenienses ofrecidas al Minotauro. Como en los precedentes de la amazona que aparece en el grabado *El Circo*, del 11 de noviembre de 1933, la mujer torero se curva volteada en un último paso de ballet ritual, evocando las figuras femeninas que saltaban los toros en Creta.

Desde 1934, el tono trágico es cada vez más evidente y, especialmente, las corridas de toros son sangrientas. Nos interesa destacar sobre los demás grabados, el dibujo en lienzo de este año 1934, titulado *Mujer con vela, combate entre el toro y el caballo*, puesto que incluye ya la figura de la niña portadora de luz en medio del caos del laberinto [2]. Juan Antonio Ramírez ve en esta escena nocturna de corrida de

11 Cf. por ejemplo RAU, Bernd: *Pablo Picasso. Obra gráfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982 y AA. VV.: *Picasso: Obra gráfica original 1904-1971*. Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981.



2. Picasso: *Mujer con vela, combate entre el toro y el caballo*, 1934.

toros la representación de una lucha de alcoba, en la que las ideas de Bataille sobre Eros y Tánatos alcanzan máxima expresión. El toro llega, en su agonía desesperada, a morder incluso las entrañas del caballo¹².

Sin embargo, Marie Thérèse, la mujer entonces protagonista de su vida, queda fuera de la escena, iluminándola desde un ventanuco. Tenemos aquí una interesante pista de interpretación: Picasso, en su duplicidad, se siente representado tanto por el toro como por el caballo, ambos víctimas de un ritual ancestral, que simboliza la lucha que se da en el subconsciente entre lo apolíneo y lo dionisiaco¹³.

La escena tiene lugar en un espacio ritual, el laberinto como recuerdo de la caverna prehistórica, lugar de iniciaciones y enterramiento de los muertos. Como señala Mircea Eliade, con frecuencia el laberinto fue homologado al cuerpo de la Tierra-Madre, al retorno místico al origen: *El Laberinto es una defensa mágica construida para guardar un centro, un tesoro, un significado. Entrar en él puede ser un rito de iniciación*¹⁴. En el caso que nos ocupa, se trata de salir, como es especialmente evidente en la serie

12 RAMÍREZ, J.A.: *op. cit.*, pág. 46.

13 Son estos conceptos imágenes utilizadas por Nietzsche, que inspirarán también algunas claves de análisis del inconsciente surrealista. Cf. BATAILLE, Georges: *Sur Nietzsche, volonté de chance*. París, Gallimard, 1945.

14 ELIADE, Mircea: *Ordeal by Labyrinth. Conversations with Claude Henri Rocquet*. Chicago, 1978, pág. 54.



3. Picasso: *Minotauromaquia*, 1935.

del Minotauro ciego, realizada entre septiembre y noviembre de 1934. La figura de la luz sería para el artista un guía que orienta en el laberinto del propio subconsciente, como hace el psicoanálisis.

La ceguera, como la noche, es hija de Caos, madre de Discordia, de Destino, de Miseria y de Némesis. Se asocia al terror, al frenesí; es preludio de la muerte o del infierno, donde la vida no puede existir¹⁵. Todo presagia la crisis de 1935, cuando nace Maya (María Concepción, como la hermana difunta del artista). Deprimido por sus conflictos personales (es también el año en el que consigue el divorcio de Olga), deja la pintura durante nueve meses y se dedica a elaborar poemas surrealistas con la única compañía de su viejo amigo y confidente Jaime Sabartés. En este tiempo realiza también la *Minotauromaquia* [3].

Este grabado que corona todas las obsesiones de Picasso en torno al tema del Minotauro es un cuadro cargado de implicaciones autobiográficas, y precede a los

15 ALVAR, M.: *op. cit.*, pág. 37.



ingredientes de *El Guernica*. Como en esa magna obra histórica, sus personajes no tienen un significado unívoco, ni siquiera unidireccional¹⁶.

La *Minotauromaquia* simbolizaría un viaje hacia el interior, un tomar conciencia de la realidad del momento a través de la fantasía. Un viaje de iniciación que se resuelve con la aceptación de la propia identidad de “monstruo”. La niña que guía con un ramo de flores y una bengala encendida no es tanto Marie Thérèse como la representación del retorno a los orígenes, tal y como exige el psicoanálisis. Los demás personajes contemplan desde fuera de la escena, puesto que el laberinto personal -junto al Mediterráneo- de Picasso es un mundo inaccesible a la realidad consciente.

Los observadores impassibles de los grabados anteriores han sido sustituidos por dos rostros femeninos con palomas, que asisten a la escena desde un columbario. Quizá sean recuerdos, traumas que hay que ir superando (¿sus dos anteriores compañeras, sus ancestros femeninos?). En todo caso, son lo que queda de los rostros observantes, o del marinero pensativo, que aparecían en otras series del Minotauro [4]. Una visión de la propia imagen desde fuera, lo que somos de cara a los demás, el Ello. El columbario, además de connotaciones mortuorias, evoca los primeros dibujos de Picasso en Málaga, tomando como modelo las palomas y palomares pintadas por su padre José Ruiz Blasco¹⁷.

La mujer torera representa a la Mujer esencial, encarnación simbólica de la víctima, o -más preciso- caída en combate. Y, si hacemos caso a Brassai, el hombre barbudo que escapa, simboliza para Picasso el Hombre esencial, el Padre¹⁸. Formalmente, se trata de una figura cristiforme que escapa del laberinto de muerte, por lo que la escalera sería un símbolo de resurrección, o en términos psicoanalíticos, de evasión¹⁹.

No es extraño que Picasso recurra, además de a la mitología, a símbolos cristianos, que nos recuerdan la formación religiosa de su infancia y juventud²⁰. Este personaje

16 Los estudios más clásicos sobre el Guernica se refieren a esta interpretación autobiográfica según los antecedentes de la Minotauromaquia. Cfr. por ejemplo BLUNT, Anthony: *Picasso's Guernica*. Nueva York, Oxford University Press, 1967; CHIPP, Herschel B.: *Picasso's Guernica. History, Transformation, Meanings*. Berkeley, 1988; BECRAFT, Mel: *Picasso's Guernica: Images within Images*. Nueva York, 1983; FISCH, Eberhard: *Guernica by Picasso, a Study of the Picture and its Context*. Londres, 1988. La obra más reciente que compendia lo anterior es CALVO SERRALLER, Francisco: *El Guernica de Picasso*. 1999.

17 Cfr. catálogo exposición *Picasso, maestros y amigos españoles*, Málaga, agosto-octubre, 2002.

18 Cuando Brassai le preguntó a Picasso por qué pueblan sus dibujos numerosísimos barbudos, Picasso replicó que cada uno de ellos es una imagen involuntaria y reiterada de quien le dio la vida: aquel que a los ojos de su hijo es la encarnación del hombre esencial. BRASSAI: *Conversations avec Picasso*. París, Gallimard, 1966. Siguiendo estas ideas, Carlos Rojas afirma lo siguiente: *La idea de un Dios invisible, sordo y ciego, como aquel de Machado por quien vemos aunque no diga si hemos de verle la cara, se manifiesta en la realidad humana del Redentor, si bien Picasso no pueda ni quiera creer en ninguno de los dos*. ROJAS, Carlos: *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Barcelona, Planeta, 1984, pág. 143.

19 Algunos autores conceden a la Crucifixión de 1930 de Picasso una importancia tan extraordinaria, que explican prácticamente todo el Guernica desde esta perspectiva. Cfr. RUSSELL, Frank D.: *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Madrid, 1981. Otros autores ven también en esta obra una interpretación psicoanalítica del propio artista. Cf. SCHNEIDER, Laurie: *Arte y psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 2002.

20 En varias ocasiones, Matisse recuerda conversaciones con Picasso que dan luz en este sentido: *En el fondo, amigo Picasso, no vale la pena que nos hagamos los astutos. Usted es como yo: lo que todos nosotros queremos encontrar en el arte es el clima de nuestra primera comunión* (abril de 1950); *Le dije a Picasso: Sí, yo rezo y*



4. Picasso: *Minotauromaquia*, 1935.

barbudo y con paño de pureza puede ser tanto la figura de Cristo, nuevo Adán (El Hombre), como la presencia omnisciente del Padre, puesto que ambos se confunden en la herencia cristiana de Picasso²¹. En todo caso, sería una representación psicoanalítica de su Super-Ego, que en vez de ser eliminado, es rescatado aquí²².

usted también, y lo sabe muy bien: cuando todo sale mal, nos refugiamos en la oración, para volver a encontrar el clima de nuestra primera comunión. Y usted también lo hace. No me lo negó (29 de marzo de 1949). MATISSE, Henri: *Escritos y opiniones sobre el arte* (texto y notas establecidos por Dominique Fourcade). Madrid, Debate, 1993, págs. 229-230.

21 Cf. HERRERA, Javier: *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte joven"*. Madrid, Cátedra, 1997, especialmente cap. II, págs. 93 y ss. La religiosidad de juventud de Picasso se basa en planteamientos decadentistas y místico-panteístas de *Fin-de-Siècle*, que anuncian de alguna forma su posterior interés por el psicoanálisis. En este sentido, afirma Fernando Inciarte que también el psicoanálisis postmoderno se basa en la muerte de Dios debido a un planteamiento erróneo en la comprensión del cristianismo. Foucault, por ejemplo, parte del gnosticismo de Hegel, que había heredado también Nietzsche: el dios-Hijo emancipado en la Iglesia mata al Padre creador, símbolo de la instancia abrumadora de la ley, el super-ego freudiano. Culmina así el giro copernicano que comienza en Kant: ni Dios, ni el Yo (alma) ni el Mundo (totalidad) existen, a no ser de forma simbólica (en el imaginario colectivo de Lacan). Cfr. INCIARTE, Fernando: *Breve teoría de la España moderna*. Pamplona, Eunsa, 2002, págs. 75-77.

22 En 1936, Picasso escribía algunas poesías surrealistas que manifiestan no sólo una vuelta a los orígenes, sino también una aceptación complacida de estas raíces: *yo he nacido de un padre blanco y de un pequeño vaso de agua de vida andaluza yo he nacido de una madre hija de una hija de quince años nacida en Málaga en los Percheles el hermoso toro que me engendra la frente coronada de jazmines*, *Exposición Picasso, maestros y amigos españoles*, Málaga, agosto-octubre, 2002.



En resumen, prácticamente todos los personajes de la Minotauromaquia representan al mismo Picasso en las diversas dimensiones de su mente²³. Y la salida del laberinto supone la aceptación, con sus *pros* y *contras*, del recuerdo primario u herencia original, un retorno a la infancia de la mano de la niña inocente portadora de la luz.

No pretendo en estas líneas hacer una interpretación exclusivista, sino mostrar la importancia de este personaje positivo, que vuelve a aparecer en *El Guernica*. Y, si hacemos caso a las interpretaciones que asocian este cuadro histórico con *Los Desastres de la Guerra*, veremos que la mujer del quinqué de *El Guernica* no es asimilable a ningún otro de los protagonistas del cuadro de Rubens, que debió de inspirar a Picasso para dar unidad a todo su mundo iconográfico personal en sólo unas semanas²⁴.

Con este personaje de la portadora de luz queda abierta una puerta a la esperanza en el tenebroso mundo del Picasso más surrealista. Y esta experiencia psicoanalítica del artista, en cuanto se hace pública a través del arte, puede servir para dar también algo de luz a un mundo desacralizado y desmitologizado como el nuestro: del mismo modo que cabe una salvación para el Minotauro, habría una salida del horror humano que representa el laberinto de Guernica, o la fosa común del World Trade Center²⁵.

3. Conclusión metodológica

Los sueños se nos muestran como imágenes extrañas, pero suelen expresar una cierta racionalidad, muchas veces polivalente. El inconsciente ordena el material de un modo diferente a la lógica habitual, hasta hacernos perder el sentido del tiempo y de las cosas, pero aporta luces nuevas en ese cruce e interrelación de ideas aparentemente arbitrarias. El estudio del hombre primitivo y del hombre actual nos muestra la existencia de una tendencia universal de creación de símbolos con base en el sueño. Freud hablaba

-
- 23 Picasso, según la vía psicoanalítica de aceptación del Ego, descubre en su persona la presencia del mal, no solamente en el sentido terapéutico de Freud, sino también en un sentido más universal, como analiza el libanés Jalil Gibrán en *El Profeta: A menudo escucho que os referís al hombre que comete un delito como si no fuera uno de vosotros, como un extraño y un intruso en vuestro mundo. Mas yo os digo que de igual forma que el más santo y el más justo no pueden elevarse por encima de lo más sublime que existe en cada uno de vosotros, tampoco el peor malvado puede caer más bajo de lo más bajo que existe en cada uno de vosotros. Y de igual forma que ni una sola hoja se torna amarilla sin el conocimiento silencioso del árbol, tampoco el malvado puede hacer el mal sin la oculta voluntad de todos vosotros*. Esta es la experiencia que tratan de explicar los mitos sobre el pecado original, desde el Génesis hasta la Caja de Pandora, y la experiencia que reflejan mitos modernos como el Minotauro de Picasso.
- 24 Sobre la interpretación de *El Guernica* en relación con *Los Desastres*, cf. SEBASTIÁN, Santiago: Boletín del Instituto Camón Aznar, V, 1981, y *El Guernica y otras obras de Picasso*, Murcia, 1984. Aunque en estas obras se asimila con Venus la figura portadora del quinqué, me parece más lógico que Venus esté representada por el caballo, dada su posición central, y la simbología ancestral de sacrificio-amor que encarna. En todo caso, el grabado de Rubens serviría a Picasso para agrupar todo su mundo interior en una composición ordenada, más que para inspirarlo.
- 25 El símbolo de Guernica ha sido asociado con acontecimientos tan oscuros como el atentado del 11 de Septiembre en Nueva York. Cf. por ejemplo, GLUCKSMANN, André: "Guernica-Nueva York", cortocircuito", en *Dostoievski en Manhattan*, Taurus, Madrid, 2002, págs. 18 y ss.



de remanentes arcaicos, supervivientes en la psique humana colectiva desde épocas remotas. Es lo que Jung bautizó con el nombre de inconsciente colectivo, esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad²⁶.

Para Picasso, los mitos antiguos no son sólo una fábula inventada, sino una fuente de inspiración para motivos vitales que siente operando sobre su persona, y que pueden pasar a ser, gracias al arte, también universales. Así, interpreta aquellos datos que los hombres han ido acumulando, seleccionando los que tienen validez para sus propósitos, y elevando después a solemnidad mítica lo que era simplemente su historia personal.

De este modo, un artista con la percepción de Picasso puede sacar del depósito de imágenes nuevas lecturas que sirven para el hombre moderno. Porque estas analogías están estrechamente vinculadas con la creación de símbolos, que trascienden al propio artista, y se remontan tanto a los orígenes más ancestrales como hacia el futuro.

En este sentido, afirma Fernando Inciarte:

(...) es importante atender a la figura del psicoanálisis con su ambivalencia entre modernidad y postmodernidad, hechos y mitos, investigación causal e investigación simbólica. Para una primera orientación, pensemos en que el mito es por definición meta-temporal, que en él se precipita en nudos de sentido el curso lineal de la historia, en el que cada acontecimiento vale tanto o tan poco, es decir, es tan relativo, como todos los demás²⁷.

Personal y relativa parece la apropiación del mito de Minotauro que hace Picasso; pero si, como decía Kahnweiler, Picasso podía ser a veces poco ejemplar pero siempre auténtico, su experiencia psicoanalítica puede servirnos también a los demás para alumbrar algo del misterio abierto de la verdad. Kafka, en un momento de sus conversaciones con Gustav Janouch, parece apuntar al tipo de verdad al que me refiero:

¿Pero hay un misterio más grande que la verdad?... Parece como si acabara de pillarme en una vacuidad, pero en realidad no es así. La verdad es lo que todo hombre necesita para vivir y que, sin embargo, no puede obtener ni adquirir de nadie. Cada persona tiene que producirla una y otra vez a partir de su propio interior, o de lo contrario, dejará de existir. La vida sin verdad no es posible. Quizá la verdad sea la vida misma²⁸.

26 JUNG, K. *Et alii: El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969. Ya en 1932, Jung afirmaba de Picasso que mediante un conjuro, hace aparecer las pesadas formas terrenales de la grotesca época primitiva, y dotándolas de una fría y radiante luz, devuelve a la vida las formas sin alma de la antigüedad de Pompeya. Cfr. O'BRIAN, P.: *Picasso*, Noguer, Barcelona, 1977, págs. 560-564.

27 INCIARTE, F.: *op. cit.*, pág. 75.

28 JANOUCH, Gustav: *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*, Destino, Barcelona, 1997, pág. 282. Cit. en *ibid.*, pág. 83.



5. Picasso: *Minotauro transportando en un carro una yegua y su potro*, 5 abril 1936.



Para terminar esta comunicación, me gustaría traer a colación el grabado *Minotauro transportando en un carro una yegua y su potro* [5], último de la serie de su etapa con Marie-Thérèse. Está fechado el 5 de abril de 1936, en un momento en que Picasso pone fin a su relación, después de la crisis del año anterior.

El potro alude seguramente a la hija de ambos, Maya, que en este momento tiene apenas un año. El Minotauro sigue adelante, arrastrando el lastre de destrucción que causa a su alrededor sin poderlo evitar. Pero la existencia del grabado nos muestra con claridad que el Minotauro, en lo que posee de humano, también tiene conciencia.



HISTORIA DEL ARTE Y DISEÑO GRÁFICO

AMPARO LEÓN CASCÓN
Universidad Autónoma de Madrid

El arte de nuestro siglo no está en los museos ni en las galerías... la relevancia mayor está en los actuales 'medios de masas' con todas sus enormes posibilidades...

Juan Antonio Ramírez¹.

Los medios de comunicación tienen una constante presencia en nuestra cotidianidad, y el diseño gráfico es quizás uno de los de mayor preeminencia en pabellones de deporte, cines, teatros, estaciones, medios de transporte, librerías, en imágenes corporativas impresas en papelería, transformadas en luminosos comerciales, etiquetas, envases... lo que le otorga un incalculable poder de persuasión. Ese “cuarto poder” al que los especialistas de la comunicación le confieren la fuerza y la capacidad de *promover o influir en las actitudes para estimular la difusión de modelos de comportamiento o para fomentar la integración social*², así como las pautas estéticas, es lo que ha conducido a numerosos estudiosos, tales como José Antonio León o Donis Dondis, a reclamar la *alfabetidad*³ visual. Alfabetidad para *construir un sistema*

-
- 1 RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Cuadernos de Arte, Madrid, Cátedra, 1997 - primera, 1976 -, pág. 152.
 - 2 LEÓN CASCÓN, José Antonio: *Prensa y Educación. Un enfoque cognitivo*. Buenos Aires, Aique, 1996, pág. 12.
 - 3 *La palabra inglesa literacy significa 'saber leer y escribir'. A falta de un equivalente castellano de uso común, hemos decidido introducir el neologismo alfabetidad*, nota Justo G. Beramendi, responsable de la versión castellana de *A Primer of Visual Literacy* de DONDIS, Donis(1976): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 9.



1. José Luis Díaz de Villegas: secciones de las páginas de *En grande*, suplemento sabatino del periódico *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, offset.

básico para el aprendizaje, la identificación, la creación y la comprensión de mensajes visuales para que sean manejables por todo el mundo y no sólo por los especialmente adiestrados como el diseñador, el artista, el artesano o el esteta⁴.

Es aquí donde la Historia del Arte debería cumplir con una de sus funciones sociales, la de contribuir al logro de esa comprensión. Sin embargo, el diseño gráfico ha venido

siendo considerado como un género “menor” por la historiografía artística, causa y consecuencia de una subestimación desmerecida y de una atención insuficiente.

Tanto la naturaleza efímera del diseño gráfico como su función primordialmente comunicativa por encima de cualquier otra - incluyendo la estética - han puesto en tela de juicio su carácter artístico. Lo que sumado a la escasez de fuentes y el riesgo, siempre presente, de teorizar o historiar una actividad tan reciente se han constituido en algunas de las causas para que la mayoría de los historiadores del arte desconfíe del diseño gráfico. Muchos parecen no tener en cuenta que es un inmejorable ejemplo práctico para la teoría de la imagen y que acoge unas obras con un alto valor creativo, comunicativo y estético.

Quizá sea esta la razón de que la bibliografía y las referencias documentales no sean tan abundantes como debiera suponerse, dada la gran cantidad de huellas del diseño gráfico - constituido como especialidad de carreras universitarias, como objetivo comercial de escuelas de educación no formal o como elemento fundamental en la interacción de las nuevas tecnologías -. Aunque esto por ventura esté cambiando en los últimos tiempos.

Es en la actualidad cuando se le está dando un marco teórico y referencial a este campo de la producción de imágenes en países como Estados Unidos, México, Brasil y

4 *Ibid.*, pág. 11.

2. Enrique Martínez: cartel-cuento desplegado *Akelele y la [tía] Julia* de Miguel Barnet, colección *Fábulas afrocubanas*. La Habana, Gente Nueva, 1990, offset.

algunos de los europeos, como Inglaterra y, no hace mucho, en España (especial atención le concede la editorial Gustavo Gili y la presencia cada vez mayor de revistas españolas especializadas en la materia tales como *Experimenta*, *Visual*, *Belio*, *On diseño* o *Temes de disseny*). Sin embargo, en otras zonas la teoría, la historia y crítica del diseño gráfico, se encuentran aún en un nivel muy incipiente, nada proporcionado a la calidad del diseño gráfico que en ellas se produce.

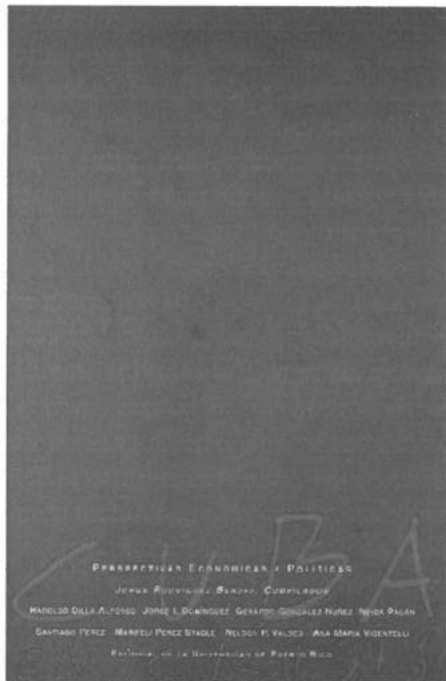
Los puntos de fricción de la creación por parte del artista y del diseñador gráfico parecen encontrarse en la función (espiritualidad y estética del arte frente a la comunicación clara y efectiva del diseño), en el emisor de la idea (la del artista frente a la del cliente) y en la individualidad - multiplicidad de la obra.

Muchos historiadores del arte distinguen entre el arte y el diseño sosteniendo que mientras el arte sigue manteniendo la intervención directa del artista hasta la obra terminada, conservando un sistema de producción artística tradicional o artesanal, por cuanto la obra es realizada incluso manualmente mediante técnicas y procedimientos generalmente preindustriales (pintura, escultura, dibujo artístico, cerámica artística, etc.), el diseño introduce complejos procesos de producción y reproducción derivados de la revolución industrial o tecnológica, obligando al artífice a desarrollar su labor creadora fundamentalmente hasta la fase de proyecto.

Sin embargo, la intervención del diseñador gráfico es constante tanto en el proyecto como en el procedimiento, e incluso durante la fase de la reproducción múltiple, supervisándola y controlándola.

El diseñador gráfico en el proyecto efectúa el planteamiento del problema, la reflexión sobre la solución de la obra y la creación de la idea gráfica; en el procedimiento lleva a cabo la materialización, la producción de la misma. Y no es hasta después donde procederá a realizar las tareas finales de reproducción en serie y de difusión por los distintos medios de masas y otros canales de transmisión, que





3. Joaquín Mercado: cubierta del libro *Cuba en crisis*. San Juan de Puerto Rico, 1996, offset.

permitirán cumplir con el objetivo primordial del diseño gráfico, la comunicación.

Dado el carácter específico de la actividad proyectual, ésta se sugiere solamente como comienzo de un trabajo cuya realización no sólo depende de la reflexión y la elaboración continuadas, sino también de una indispensable experiencia en las prácticas concretas del diseño por parte del artífice.

Las características precisas de la actividad proyectual se pueden comprender en las distintas etapas, que abarcan, en primer lugar, la comprensión del encargo y de su

entorno: el tipo de cliente, el público objeto y las posibilidades favorables a la situación política y la presión de los medios de difusión, así como a los recursos disponibles por parte del productor, que serán determinantes en la fase creativa. Para madurar el problema, el diseñador gráfico ha de precisar de información y documentación.

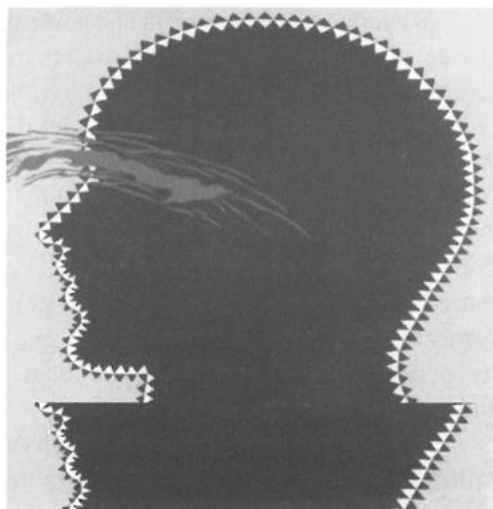
En segundo lugar, la elección del mensaje concreto, del texto y de las ilustraciones (el objetivo es llegar a la retícula que permita sustentar todos los planos de significación - toma de decisiones - que van desde la idea gráfica, la elaboración de distintas opciones, pasando por la determinación de atributos del producto hasta la forma última donde se resuelve el comunicado gráfico). Esta etapa es, pues, en la que establece las relaciones sintácticas entre todos y cada uno de los elementos que configuran el producto gráfico.

En este momento el diseñador desarrollará las diferentes hipótesis, verificando y corrigiendo hasta optar por un número manejable de ellas. Para ayudarse en lo formal, el autor va creando bosquejos. El boceto, en el diseño gráfico es muy literal, permite la búsqueda preliminar de posibles soluciones para un impreso y ofrece la oportunidad de probar variantes y modificaciones flexibles en un cambio visual único o en grupo de alternativas temáticas. Suele ser autodescriptivo, de pequeño tamaño, realizado con gran rapidez y admisible de ensayar variantes y modificaciones diferentes sobre el aspecto de la solución en su forma final, además de brindar, en una obra con cierto número de páginas, el control total del conjunto.

Dentro de la transformación creativa, el siguiente paso pertenece ya al procedimiento, aquel en el que el diseñador relaciona el uso de los elementos con



4. Jorge Pineda: cartel para la Bienal de La Habana, 1994, Centro Wilfredo Lam, La Habana, serigrafía.



el carácter del medio. Entonces, una vez determinado éste se pasa al layout o boceto en tamaño natural. Este es la formalización del prototipo original, la realización de la obra a escoger por el cliente, teniendo en cuenta las herramientas para llevarlo a cabo (tipografía, técnicas...), los medios tecnológicos y los modos de impresión.

Durante el desarrollo de las fases de formación de la idea y su materialización el diseñador gráfico actúa como un verdadero creador, sin diferenciarse en ello al artista plástico (salvo por los conocimientos específicos de la comunicación). La obra resultante sólo diverge en la cantidad de “reproducciones” que se obtienen del original.

La multiplicación de la obra, en el diseño gráfico es totalmente ventajosa, ya que su primordial objetivo es que quede marcada en el inconsciente colectivo, lo que se asegura mediante la mayor difusión y repetición posibles. En este sentido, la privatización de la imagen por parte de aquel que la encarga para uso propio, no contrasta con la multiplicación de la misma, ya que al poseer todos los derechos sobre ella (para eso la paga) revierte en su correspondiente beneficio.

Es precisamente en el proyecto donde el artista plástico suele tomar la iniciativa de asumir y participar como diseñador gráfico en el entorno de sus propias exposiciones (carteles, catálogos, invitaciones, tarjetas, montaje e identidad visual general), lo cual no plantea ningún inconveniente grave, pues incluso llega a conferir al conjunto de cierta unicidad, ya que lo que se promociona es su propia creación. El problema surge cuando el artista pretende ocupar el papel del diseñador en los contextos más experimentados, en el procedimiento. Esto se detecta, sobre todo en el diseño de libros, folletos, revistas y otro tipo de diseño más facultativo, donde se entrevé esa falta de formación específica (y de ética profesional).

Curiosamente la mayoría de los artistas plásticos que se introducen en el diseño gráfico lo juzgan como una manifestación más del arte. Sin embargo, los diseñadores no suelen estimar el diseño como parte de esta práctica, sino que lo contemplan como una profesión autónoma, con sentido estético pero sin insistir en su excesivo cuidado. Esto no ha de sorprender, pues así como el diseñador gráfico no incursiona en la pintura o la escultura, el artista si lo hace en el diseño, aunque, por lo común, de una manera ocasional.

Y aunque las razones para hacer arte o diseño son diferentes y requieren narrativas distintas, también es verdad que existen muchos cruces entre ellos y que cada día más se están dispersando las barreras entre uno y otro.

La más híbrida manifestación del diseño gráfico es el cartel. Concebido en un principio como una de las Bellas Artes, pronto se definió en la comunicación. Dando paso de lo meramente estético a la primacía de la información, la eficacia y la sugestión.

Mixto es también el trabajo del diseñador-artista plástico con sobrados conocimientos en ambas disciplinas. Los puntos de conexión que se establecen entre la obra plástica y la de diseño gráfico de un mismo creador son inevitables. Observando este aspecto, se percibe que la una influye a la otra, borrando límites; sin permitirnos distinguir si cuanto hacen es arte o diseño por el nivel de audacia e indagación formal.

Pero volviendo al concepto, se observa cómo hasta ahora han sido los propios artífices - formados como diseñadores gráficos, como artistas plásticos, como arquitectos, como publicistas, como ilustradores o por la propia experiencia - los encargados de realizar la teorización de su materia, con la ausencia de rigor científico requerido. Rigor aportado por aquellos profesionales de otras áreas que se han asomado al diseño y han sido atrapados por él, gracias a su capacidad de seducir, convencer, encantar y dominar. Presentes en congresos, foros y encuentros organizados a la sazón de dar estructura y armazón al diseño gráfico y de buscar el reconocimiento por parte de la UNESCO como disciplina independiente, y en revistas especializadas. Así, habiéndose afrontado las problemáticas del objeto y del sujeto -la Universidad Metropolitana de Leeds, Inglaterra, hace del receptor del diseño, de sus necesidades y gustos, y de su distinción entre público y privado, su especialización - falta aún la historia del diseño gráfico.

Se tiene la convicción de que ésta debiera ser objeto de estudio de nuestra disciplina, como lo son la historia de las artes aplicadas o la de las artes gráficas; ya que como aquellas conjuga la utilidad con la estética, y sus manifestaciones son unos excelentes exponentes culturales, además de una fuente inagotable de iconos contemporáneos. Porque, en palabras de Jaime Brihuega,

pocas disciplinas son capaces de penetrar tan profundamente en el análisis de lo icónico, deslindando sus códigos y sus referencias culturales, la organización y estructura de las formas que articulan su lenguaje, o sus relaciones con el gusto estético o la mentalidad cultural vigentes como la Historia del Arte⁵.

Pese a que tradicionalmente en nuestro país, la Historia del Arte no ha hecho del diseño gráfico objeto de su estudio⁶, si es verdad que... *se van admitiendo nuevas*

5 BRIHUEGA, Jaime: "La cultura visual de masas" en RAMÍREZ, Juan Antonio (coord.): *Historia del arte*. Vol. IV. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 414.

6 No así en las Facultades de Bellas Artes donde en la actualidad se imparte como una de las ramas de especialización.



especializaciones (historia del cine, teoría de la comunicación...) que garanticen la eventual actividad teórica en torno a estas prácticas masivas separadas de la que versa sobre el Arte (con mayúscula) y las vicisitudes de su historia⁷.

La Historia del Arte es, a nuestro entender, la más adecuada para abarcar el análisis completo de la Historia del diseño, incluyendo cada uno de sus apartados: el análisis sistemático, el análisis técnico, el análisis tipológico y su trayectoria a lo largo de la historia.

El análisis sistemático para desarrollar la definición del género, sus elementos constitutivos (texto e imagen), sus características específicas y su naturaleza comunicacional.

Al igual que ocurre con las obras de arte, tradicionalmente consideradas como tales, la Historia del Arte se deberá surtir de distintos enfoques metodológicos para analizar la producción de representaciones en sí. El enfoque perceptual para el estudio de la imagen y la información que ofrece, y el semiótico para el estudio de su estructura, teniendo en cuenta que la Semiótica ha sido la ciencia humanística que más ha insistido en dar explicación al proceso en que la información visual se convierte en comunicación, en explicar el paso gradual entre lo externo del signo (lo sensible) y lo invisible de aquello que significa.

Adecuada también para abarcar el análisis técnico, definir y caracterizar las técnicas, sus funciones y sentido, así como su aparición y evolución histórica. En el estudio estilístico de las obras diseñísticas, la Historia del Arte podrá aplicar sus valoraciones críticas propias, inventariando y estudiando los modos de expresión, los recursos formales y las figuras retóricas, para así intentar establecer los géneros de esta manera de producción visual. Será aquí cuando podrá poner de manifiesto la estrecha relación entre el diseño gráfico, la pintura y la gráfica.

Uno de los inconvenientes para realizar este tipo de estudios es la falta de fuentes que obliga hacer un exhaustivo rastreo de datos documentales en archivos, bibliotecas, hemerotecas, universidades, agencias publicitarias, talleres, estudios de diseñadores, colecciones particulares, revistas, folletos, conferencias, actas de congresos, publicaciones sobre estudios de mercado y entrevistas directas a los artífices y a personas relacionadas con la materia.

Teniendo siempre en cuenta que la mayoría del material gráfico ha sido, y es, preservado por los mismos diseñadores que los crearon, por algunos coleccionistas privados y por aún escasas instituciones culturales, al tratarse de un material instantáneo, efímero, y, en gran medida, anónimo, salvo las muestras de diseño editorial y cartelístico, que han venido estando respaldados por las autoridades competentes. El libro porque obtuvo, muy pronto, el reconocimiento de su valor como recipiente del conocimiento, y los carteles, por sus imbricaciones artísticas, que los colocaron directamente en los museos de artes aplicadas y decorativas a partir de la Europa de mediados del siglo XIX.

7 RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte... op. cit.*, pág. 263.



Otro aspecto a tener en cuenta es que si los historiadores del arte siempre hemos analizado imágenes, tradicionalmente y de manera generalizada tan sólo imágenes, nos toca ahora, en el estudio del diseño gráfico aprender sobre la letra, sus tipos, su idoneidad con respecto al grafismo, su función, las maneras de diagramarla... para intentar alcanzar la concepción del diseñador gráfico cuando arguye que es una de sus principales herramientas.

En cuanto al análisis tipológico de las áreas del diseño gráfico, la Historia del Arte tendrá que hacer hincapié en las especificidades del diseño de identidad corporativa y del diseño para la información en sus cuatro vertientes: didáctica (editorial, difusión del saber), funcional (señalización, planos...) y persuasiva (diseño publicitario, de embalaje y etiquetas), además del cartel.

Y por último, aunque no por orden de distinción, tendrá que ocuparse del análisis histórico propiamente dicho, donde el diseño gráfico se deberá analizar como una producción enclavada en un espacio y tiempo determinados y sometida a una evolución socio-histórica, para poder llegar a entenderla e interpretarla. Por ello ha de ser la Historia del Arte la encargada de dar al diseño visual un contexto de referencias políticas, económicas, culturales, y ubicarlo en su lugar indudablemente influyente en la creación.

Dentro de este esquema científico, junto a los métodos de investigación y de construcción para adoptar estrategias al tipo de problemas que plantea el diseño gráfico, no hemos de olvidar la sociología, dadas las consideraciones en torno al destinatario del diseño gráfico que se ha venido observando: la necesidad de la alfabetidad visual, la accesibilidad de la iconología en sus diversos soportes (impresión, cine, electrónica, informática...), el análisis de actitud, las causas de la misma, etc.

Sería recomendable, como en otras materias, circunscribir su estudio en una zona concreta, por razones obvias de espacio y esfuerzo, además de por la heterogeneidad en los modos de expresión y en las maneras de hacer imágenes, para conseguir realizar una historia de las historias.

Así, con el estudio de la Historia del Diseño Gráfico, se contribuiría a esa Nueva Historia del Arte a la que se refería Juan Antonio Ramírez cuando argumentaba

con el paso del tiempo el objeto de estudio [de la historia del arte] ha ido incluyendo nuevas religiones y periodos... En la época contemporánea, la multiplicidad de corrientes críticas y el desarrollo en los métodos de investigación histórica han conducido, aparentemente, al nacimiento de 'muchas historias del arte'... para que la historia del arte sea la historia de un contexto en permanente transformación, revisión y ampliación⁸.

Variedad de historias que no es sino la comprobación de la abundancia de las probabilidades de pensamiento.

8 *Ibid.*, pág. 275.



“EMANCIPADAS E INTELECTUALES”: EL NACIMIENTO DE LA MUJER MODERNA EN LA PINTURA Y LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO (1890-1914)

MARÍA LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

A finales del siglo XIX surge en la pintura y la ilustración gráfica españolas un nuevo tipo femenino: “la emancipada”. Mujeres con pantalones que montan en bicicleta, conducen un automóvil, juegan al tenis, ejercen su negado derecho al voto, fuman, leen, estudian, trabajan, pintan... se convierten en uno de los temas favoritos de las revistas periódicas, que satirizan cada tímida conquista femenina, en una especie de lucha encarnizada entre el pasado y el presente¹.

La ciencia decimonónica había aportado argumentos que probaban la supuesta inferioridad mental y física de la mujer y que justificaban su reclusión y su tutela por parte del varón. Pero los hombres de finales del siglo XIX veían cómo el discurso de la domesticidad se iba resquebrajando. Se habían criado con madres cuya máxima aspiración era dejarse absorber completamente por su marido y ahora se encontraban con esposas que, a la vista de los hechos relatados por la prensa, pretendían votar, estudiar en la Universidad, fundar revistas o montar en bicicleta. Ante sus propios ojos, el *bello sexo* de “pelo largo e ideas cortas”, como lo llamaba Schopenhauer, pretendía apropiarse de unas esferas que, “por su propia naturaleza”, no les pertenecían. Estos hombres parecieron incapaces de disociar la afirmación del *yo* de la dominación del *otro*; si la mujer no quería seguir sometida al poder del

1 Tal como considera entonces el célebre periodista John Grand-Carteret, *dans cette lutte (...), la caricature paraît vouloir se prononcer pour les idées d'autrefois. En tout cas, chaque conquête de la femme est, pour elle, l'objet de quelque nouvelle satire graphique, et dès que surgit une revendication quelconque, même justifiée, on la trouve, avec ses crayons, prête à l'enterrer sous le coup du ridicule* GRAND-CARTERET, J. (1899) : *La femme en culotte*. París, Côté-Femmes, 1993, págs. 141-142.

hombre, entonces, necesariamente, tenía que aspirar a ejercerlo². Esto suponía, y la ciencia así lo confirmaba, que las mujeres se volverían hombrunas, engendrarían hijos raquíticos a los que abandonarían o se volverían estériles, lo que significaría un auténtico “suicidio social”.

La *Nueva Mujer*, por su parte, fue incapaz de inventar un nuevo código de símbolos femeninos de poder o afirmarse en el lenguaje femenino existente, por lo que se apropió de los emblemas tradicionales de la autoridad asociados a lo masculino³: el pantalón, el tabaco, el periódico, la actitud agresiva...⁴ y, fundamentalmente, el saber (a través del estudio) y el dominio sobre su propio cuerpo (a través del deporte y de la liberación sexual). Desesperado, y apelando a un cierto deseo de exorcismo, el hombre recurrió a ridiculizar a la *Nueva Mujer* a través de las imágenes satíricas.

En España, las burlas se centraron en los dos grandes tipos que aglutinaban las aspiraciones feministas: la mujer deportista - un nuevo “híbrido” que negaba su debilidad innata - y la mujer intelectual y artista - que pretendía apropiarse del genio, hasta entonces patrimonio exclusivo del hombre -. La representación plástica de estos dos tipos pretendía incidir en las terribles consecuencias de la “masculinización” de la mujer y en su incapacidad para la actividad racional.

La incipiente liberación de la mujer provocó un profundo desasosiego en los países occidentales, pero como reconocía Pardo Bazán, en España era difícil ver a este tipo de mujeres⁵. La asimilación por parte de los artistas españoles del enfoque antifemenino finisecular no se dio hasta haber tomado contacto directa o indirectamente con los ambientes artísticos parisinos. La mayoría de los artistas que retrataron este tipo femenino habían vivido en París e incluso habían trabajado para las más famosas revistas francesas. Además, los nuevos medios de comunicación de masas (novelas, folletines y prensa ilustrada) daban cuenta de las novedades de la vida y el arte parisino, vulgarizaban los conceptos pseudocientíficos que circulaban en Europa en torno a las feministas y se convirtieron en los principales difusores de tipos y modelos.

El presente trabajo pretende hacer un breve recorrido por una de las iconografías que muestran de forma más evidente las sintonías y distancias entre el arte y la vida cotidiana. Éstas se ponen de manifiesto en las condiciones socioculturales que determinaron la aparición de estos tipos en las artes plásticas españolas de fin de siglo, en los tópicos

2 MAUGUE, A.: *L'identité masculine en crise en tournant du siècle*. París-Marsella, Rivages, 1987.

3 DIEGO, E.: *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor, 1993, págs. 80-85.

4 Estrella de Diego se refiere a este tipo de travestismo considerando que las mujeres adoptan símbolos masculinos (“se disfrazan” de hombres) para aminorar el impacto del *otro* en el *yo*. En esta búsqueda, la esencia de lo masculino (“el poder”) se define a través de la substracción, patentizando un elemento clave que no suele estar ligado a lo estrictamente sexual (un puro, un sombrero, la barba...) a pesar de que pueda tener implicaciones sexuales en una segunda mirada. DIEGO, E.: *op.cit.*, 1993, págs. 18-20.

5 *Son aquí casos raros y esporádicos la sportwoman, la neurótica intelectual, la pensadora, la mujer de ciencia que comparte las faenas de su marido, la artista, la luchadora (...)* La mujer española sigue su camino, el hogar o la disipación (...) siempre dentro de un círculo previsto y trazado de antemano por el hábito secular. PARDO BAZÁN, E.: “La mujer española”, *Blanco y Negro*, nº 818, Madrid, 5-I-1907.

misóginos que regirán su representación y en el análisis de las “emancipadas-tipo” que construyen los principales artistas e ilustradores del momento.

1. El ideal feminista español

Al contrario que en los países anglosajones, el feminismo español se caracterizó por su conservadurismo y heterogeneidad. La iglesia católica, a través de los sermones y de la presión que ejercían los confesores, exhortaba a la abnegación y al sacrificio de las mujeres, pues la familia patriarcal parecía la base de la sociedad cristiana. En vista de los logros obtenidos por las feministas extranjeras, crearon un “feminismo rival” que mantuviera las exigencias de las mujeres dentro de límites razonables⁶. Fue patrocinado por la mayor parte de las mujeres, incluso desde posiciones de emancipación⁷, pues pensaron que habían nacido para *ser la compañera del hombre, su amiga, su hermana, su madre, su esposa, su hija, su consejera desinteresada...*⁸, y que si se “masculinizaban”, *perdería la influencia que ejercían sobre el hombre, precisamente por su feminidad*⁹.

La influencia del krausismo en las pensadoras feministas más avanzadas, como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, evitó la radicalización de sus propuestas. Los esfuerzos emprendidos para mejorar la instrucción de las señoras se convirtieron en un medio de perseverar en las ideas de domesticidad más tradicionales e inmovilistas¹⁰. La mujer debía cultivarse porque *la mujer educada será madre, no sólo más inteligente y capaz de allegar recursos para sus hijos, sino más tierna y más cariñosa*¹¹. La exaltación de la feminidad con mayúsculas obsesionó a las españolas¹², que se esforzaron en presentar damas ilustradas que combinaban sus estudios con su labor doméstica y con una elegancia exquisita en todos los órdenes de la vida¹³. La revista *Blanco y*

6 La Iglesia defendió que verdadero feminismo había sido creado por Jesucristo y por María. Fueron muy populares algunos libros como CUESTA Y SAINZ, A.: *La mujer rehabilitada por María: Sintético estudio histórico-crítico*, Durango, Imp. de Elosu, 1906; FERNÁNDEZ VALBUENA, B.: *Influencia de la Concepción Inmaculada en la elevación moral de la mujer*. Mérida, Imprenta Mariana, 1906.

7 Destaca el caso de Faustina Sáez de Melgar y M^a del Pilar Sinués, que escribieron numerosos libros que se convirtieron en una especie de guía para las jovencitas casaderas. Entre ellos destacan SÁEZ DE MELGAR, F.: *Un libro para mis hijas. Educación cristiana y social de la mujer*. Barcelona, 1877; SINUÉS, M.P.: *Hija, esposa y madre: cartas dedicadas a la mujer acerca de sus deberes para con la familia y la sociedad*. Madrid, Imp. Hijos de G.A. García, 1891 (2vol), 4ª edición; SINUÉS, M.P.: *Verdades dulces y amargas: páginas para la mujer*. Madrid, Est. Tip. Vda e Hijos de Tello, 1898.

8 SÁEZ DE MELGAR, F.: “Introducción” en SÁEZ DE MELGAR, F. (Ed): *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Barcelona, J. Pons, 1889, pág. VII.

9 GIMENO DE FLAQUER, C.: *El problema feminista*. Madrid, Huérfanos S.C. de Jesús, 1903, pág. 25

10 CAPEL, R.M.: “La apertura del horizonte femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX”, en AAVV: *Mujer y sociedad en España*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1986.

11 ARENAL, C.(1880): *La mujer del porvenir*. Madrid, Castalia, 1993, págs. 126, 137.

12 El ideal de Colombine era Nicolasa, la protagonista de *Matrimonios morganáticos* de Max Nordau, *una mujer muy tierna, muy amante del hogar, algo coqueta (en la acepción de deseo de agradar), jamás masculinizada*. BURGOS, C. (“COLOMBINE”): *Misión social de la mujer*. Imp. J. Rojas Núñez, 1911, pág. 7.

13 GIMENO DE FLAQUER, C.: *La mujer intelectual*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901, págs. 75-83.



1. Casas: *Trabajo y Lectura*, 1892, Colección Particular.

Negro retrataba en sus ilustraciones a estas mujeres que hacían gala del “feminismo razonable” que excluía la masculinización de la mujer.

Desde otro punto de vista, el feminismo burgués catalán también definió sus reivindicaciones a partir de las diferencias de género establecidas por la misión de la mujer como transmisora de valores fundamentales como la familia, la

ética del trabajo, la tierra o las tradiciones culturales catalanas¹⁴. La mujer buscada por Karr, Monserdà y otras feministas catalanas - fuerte, fecunda, de la que depende el orden, la claridad y la armonía - es la mujer evocada por los poetas e idealizada por los artistas del noucentisme¹⁵.

Este ideal aparece representado en *Trabajo y Lectura* de Ramón Casas (1892, Col. Part.) [1], que muestra a una mujer instruida en un gabinete femenino. Con su actitud recogida, hace gala de una domesticidad que acepta gustosa. De ella dependen el orden y la armonía familiar, por eso se cultiva leyendo para educar mejor a sus hijos, pero no olvida que su verdadero “trabajo” es zurcir la ropa de su esposo.

Los ateneos femeninos, las conferencias o las revistas feministas que proliferaron en España por aquellos años resultaron fundamentales para concienciar a las mujeres sobre su propia dignidad. La influencia de su educación tradicional, el miedo al ostracismo social y, por qué no, un cierto sentimiento de culpabilidad impidió a las feministas españolas plantear un verdadero feminismo que “agrediera” el poder establecido, *ergo* la masculinidad. El hecho de que insistieran en la conservación de valores habitualmente asociados a las mujeres implica una obsesiva promesa de continuidad, la promesa de “no dejar de ser mujer” en el sentido en el que se entendía en estos momentos.

14 Para este tema ver: CHARLON, A.: *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona, Edicions 62, 1990, págs. 23-58.

15 Para este tema ver CAMPS MIRO, T.: “*Ecce Mulier Nostra*”. *El model de figura femenina en l'art càtala de 1906 a 1936*. Barcelona, Tesis doctoral, Departament d'art, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1989.



2. Apa: *Les Terribles Suffragettes*, c. 1913, Barcelona, MNAC.



Si este era el ambiente que se vivía en España respecto a la temible “cuestión de la mujer” ¿qué impulsó a los artistas españoles a hacerse eco de los tópicos misóginos que embargaban a las feministas y a exorcizar ese peligro a través de imágenes satíricas? Sin duda, resultó determinante el contacto de los artistas con el ambiente parisino y, sobre todo, la popularización por parte de la prensa ilustrada del supuesto peligro que representaban las feministas para la sociedad y el futuro de la raza. En España, por ejemplo, no hubo sufragistas radicales al estilo de las compañeras de Emmeline Pankhurst que, conocidas con el nombre de *suffragettes*, obstaculizaban mítines, incendiaban comercios, ocupaban la calle...¹⁶ Sin embargo, la prensa ilustrada alertaba contra el peligro de estas mujeres, describiendo sus actos de forma apocalíptica¹⁷ y construyendo su imagen a partir de los tópicos misóginos en boga. *Les Terribles Suffragettes*¹⁸ de Apa [2] retrataba a una ordinaria feminista, vestida con traje masculino y armada con un hacha de guerra, que se disponía a quemar la ciudad con una antorcha. No resultaba casual que Apa insistiera en el aire viril de la sufragista; Weininger había observado que *todas las mujeres que realmente tendían a la emancipación (...) presentaban numerosos rasgos masculinos y una observación sagaz permitía reconocer en ellas caracteres anatómicos propios de varón*¹⁹. El tópico sobre la masculinización y degeneración de estas mujeres planeaba durante el fin de siglo a pesar de que, en España, incluso las más fervientes feministas rechazaban la concesión

16 Para la diferencia estética entre las diferentes facciones del sufragismo ver: *Suffragistes, Suffragettes, Electrices 1894-1994*. Cat. Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle de la Ville de Bruxelles, 1994.

17 La revista madrileña *Por esos mundos* definía a las sufragistas como “el terror de Londres”, comentando: *La contienda puede revestir caracteres trágicos (...) La señora Pankhurst, directora del movimiento sufragista, ha declarado la guerra al pueblo británico (...) La revolución de las mujeres inglesas reviste, por lo tanto, caracteres alarmantes, y no es fácil prever cuál puede ser su término*, (*Por esos mundos*, nº 218, Madrid, marzo 1913, págs. 242-245 y *Por esos mundos*, nº 222, Madrid, julio 1913, pág. 14).

18 APA: “Les Terribles Suffragettes”, *La Esquilla de la Torratxa*, Año XXXV, nº 1803, Barcelona, 18-jul-1913. Original: Pluma, tinta china, lápiz azul y toques de gouache blanco, 22’7 x 21’1 cm, MNAC.

19 WEININGER, O (Viena, 1902): *Sexo y carácter*. Barcelona, Península, 1985, pág. 75.

del sufragio a la mujer²⁰. Fumar, montar en bicicleta o escribir podía convertirse en el primer paso para que las mujeres trataran de emular a la cruel criatura de Ibsen.

2. El miedo masculino ante la *Nueva Mujer*

Teniendo en cuenta que el moderado feminismo español no prometía hacer temblar los cimientos del poder masculino, los españoles construyeron su figura de la “emancipada” a partir de fuentes extranjeras. La influencia del fantasma de Nora²¹ produjo numerosas obras literarias sobre el tema²². Los estudios pseudocientíficos que probaban la supuesta inferioridad mental y física de las mujeres fueron conocidos en España gracias a las traducciones, a las versiones vulgarizadas, a las citas de los autores eruditos²³, a la popularización de estos conceptos en las novelas y la prensa... Los trabajos que aseguraban una estrecha relación entre feminismo y degeneración de la raza constituían un eslabón más en la imaginería de la decadencia finisecular, por lo que calaron bien en la España deprimida del Desastre. Moebius afirmaba que la mujer emancipada *no podrá dar al mundo muchos hijos, y, por lo demás, tampoco los querrá. (...) En suma, la población disminuirá rápidamente en número y aumentará en perversión y (...) en todo caso se trata de un suicidio social*²⁴.

Los ilustradores elaboraron un “argot plástico”, construido a través de recursos estrictamente visuales, que aglutinaba, bajo el disfraz de un sarcasmo mordaz, la esencia del miedo masculino hacia la *nueva mujer*. Las revistas parisinas mostraban un repertorio poco sutil - que se filtró a la pintura, la escultura y las artes aplicadas - con el que podían

20 Arenal argumentaba que *la mujer necesita ser neutral* (ARENAL, C.: *op. cit.*, pág. 121). Gimeno de Flaquer añadía que la política desmoralizaría a la mujer (GIMENO DE FLAQUER, C.: *El problema feminista*. Madrid, Huérfanos del S.C. de Jesús, 1903, págs. 13-14). Incluso Pardo Bazán criticaba en *La Tribuna* el interés de las cigarrerías por el republicanismo (Cit. en SCANLON, G.: *La polémica feminista en la España Contemporánea*. Madrid, S. XXI, 1976, pág. 94). En vísperas de la II República, Margarita Nelken y Victoria Kent abogaron por retrasar la concesión del sufragio femenino, ante el miedo de que esto beneficiara a los sectores más conservadores del país (NASH, M., y TAVERA, S.: *Experiencias desiguales: conflictos sociales y respuestas colectivas. Siglo XIX*, Madrid, Síntesis, 1994, pág. 126).

21 *Casa de muñecas* de Ibsen fue estrenada en Barcelona, en el Teatro Gran Vía, en noviembre de 1893 bajo el título de *Nora*, creando una gran polémica que se centró en la escasa moralidad de sus personajes. (SIGUAN, M.: *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo Catalán*. Barcelona, PPU, 1990).

22 A diferencia de Nora, la mayoría de las españolas fracasan en su intento, hay que destacar: BROSSA, J.: *Els Sepulcres Blancs*. Barcelona, Biblioteca L'Avenc, 1900; RUSINOL, S.: *La Intelectual*. Barcelona, 1909.

23 Pueden servir como ejemplo las siguientes citas: Arenal cita al Dr. Gall (ARENAL, C.: *op. cit.*, págs. 60-63). Gimeno de Flaquer conoce las ideas de Nietzsche, Schopenhauer, Fourier, Comte, Proudhon y Lombroso (GIMENO DE FLAQUER, C.: *op. cit.*, 1903, págs. 21-24). Pardo Bazán escribió “Reflexiones sobre el darwinismo” (*Ciencia Cristiana*, 1877), donde analiza las consecuencias que para su sexo tendría la aplicación de la ley del más fuerte (BLANCO CORUJO, O.: “La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán”, en SEGURA GRAIÑO, C. (Ed.): *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid, Narcea, 2001, pág. 126. Malaguilla hace un compendio de las teorías de los principales antropólogos y neuropatólogos para probar la inferioridad intelectual de la mujer. (MALAGUILLA, E.: *Ensayos de vulgarización científica: caracterización cerebral de la mujer*. Ciudad Real, Pérez Hnos. Editores, 1905. Carmen de Burgos tradujo en 1904 el estudio de Moebius (MOEBIUS, J.P.: *La inferioridad mental de la mujer*. Valencia, Sempere y Cia., 1904).

24 MOEBIUS, P. J. : *op. cit.*, págs. 96-97.

estar seguros de ser entendidos y, por tanto, apreciados por la crítica y el público. En estos alegatos, hay dos elementos que se repiten de forma constante: la bicicleta, con su consabido traje masculino, y la actividad intelectual de la mujer, al ser quizá los dos estandartes más visibles y estereotipados de la mujer emancipada. Ambos se convierten en el mejor recurso plástico y literario para demostrar que si la mujer monta en bici o cultiva su intelecto, olvidará en el camino los calzoncillos de su esposo.

Para los hombres de 1900 las mujeres rechazaban la sumisión porque querían ejercer el poder: *Chacun son tour, n'est-ce pas ?*, satirizaba Grand-Carteret²⁵. Viendo el cariz que tomaba el asunto, la revista *La Plume* apelaba a la unión de todas las “armas viriles” del mundo para luchar contra la barbarie feminista²⁶.

Las novelas y la prensa desempolvieron las viejas imágenes carnalescas del “mundo al revés”, e inundaron el ambiente de mujeres poderosas que martirizaban o ridiculizaban a sus esmirriados maridos en los escenarios más diversos. En *Las españolas pintadas por los españoles* ya se reflejaban estos nuevos tipos²⁷ y, más tarde, Baroja relataba en uno de los cuentos de *Vidas Sombrias* que La Cerna mandaba a su marido *guardar la casa, o le daba una especie de plancha y un cazo con harina y le decía palabras acres*²⁸. Junoy también retrataba a una poderosa mujer gritando y atemorizando a su marido...²⁹. Numerosos testimonios anunciaban este temor: *Si George Sand entra en la Academia - exclamaba Barbey d'Aurevilly - nosotros, los hombres, prepararemos los dulces y los pepinillos*³⁰.

Para muchas mujeres, parapetarse tras un traje o un pseudónimo masculino les permitía penetrar en los ámbitos físicos e intelectuales que les estaban vedados y legitimar sus ambiciones teóricas ante sí mismas y ante la sociedad³¹. Los emblemas masculinos tradicionales (el pantalón, el tabaco, la actividad intelectual...) constituían en el lenguaje simbólico una especie de síntesis de la masculinidad, por lo que una mujer a la que hoy veríamos exquisitamente femenina ofrecía un aspecto andrógino al aparecer con elementos asociados al hombre. El traje masculino de la protagonista de *La reparació* de Casas³² [5] le permitía arreglar la rueda de su bicicleta, una actividad

25 Asumía que las nuevas *femmes en cultote* estarían encantadas de ver a los hombres con faldas (GRAND-CARTERET, J. (1899): *op. cit.*, pág. 17).

26 *Dans cette si grave conjoncture, il urgerait sans doute de faire trêve à nos intestines divisions, d'oublier même les frontières et dans cette imminence du danger, d'appeler à l'union de toutes les armes viriles* (“Le mouvement féministe. Pour le Harem. Polyandrie ou Polygamie”, *La Plume*, n° 179, París, 1-oct-1896).

27 RUIZ AGUILERA, V.: “Ella es él” en ROBERTS, R.: *Las españolas pintadas por los españoles*. Tomo I, Madrid, Imp. J.E. Morete, 1871, págs. 21-28. Doña Petronila resulta una *individua varonil, bigotuda, aventurera, de las que pisan fuerte, fuman puro, hablan gordo, pegan al marido, plantan una bala donde clavan el ojo*.

28 BAROJA, P.: “Un justo”, *Vidas Sombrias*, Madrid, 1999, pág. 185.

29 Junoy, *Mujer gritando a su marido*, 32 x 25 cm, Barcelona, MNAC (N° Inv: 39006).

30 AUREVILLY, B.: *Les Bas-Bleus*, Bruselas, V Palmé Ed, s/f. cit. en MAUGUE, A.: *op. cit.*, pág. 82. Estrella de Diego considera que todas estas imágenes pretenden alertar contra las mujeres que “están encima”, expresando a través del doble sentido un paralelo entre el dominio social y sexual (DIEGO, E. de: *op. cit.*, 1993, pág. 78).

31 Destacan George Sand (Aurore Daupin), George Eliot (Mary-Ann Evans) o las españolas Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), Felip Palma (Palmira Ventós) o Víctor Cálata (Caterina Albert).

32 CASAS, R.: “La reparació”, *Pel & Ploma*, Barcelona, 22-jul-1902.



3. Casas: *Dama leyendo el periódico*, c. 1901, Colección Carmen Thyssen.



4. Balluriau : "Doctoresse", *Gil Blas Illustré*, nº 29, Paris, 21-VI-1899.

propia de hombres. Algo parecido le ocurría a la *Dama leyendo el periódico* de Ramón Casas (c. 1900, Col. Carmen Thyssen)³³ [3], que resultaba masculina aunque fuera vestida como una verdadera *parisienne*, y la *parisienne est adorablement femme*, decía Octave Uzanne³⁴. Parece como si con el hecho de leer el periódico - hecho simbólico del poder masculino - adquiriera plena inmunidad (la inmunidad del varón) para estar sola en la calle sin ningún peligro.

No debemos dar por sentado que las formas innovadoras van siempre acompañadas de un pensamiento también innovador³⁵. La generación impulsora de esta nueva cultura, nacida en el seno de la burguesía industrial, muestra más reticencias hacia la mujer emancipada de las que pudieron manifestar sus padres o abuelos³⁶. Una de las maneras más fieles de interpretar la obra de Casas consiste en recurrir a fuentes francesas (sin olvidar su mentalidad burguesa-catalana), y los medios parisinos se

33 Este dibujo (carboncillo sobre papel, 60 x 45 cm) apareció publicado en *Pel & Ploma* con el título "Esperando el ómnibus (Paris)", *Pel & Ploma*, Barcelona, 15-sept-1900.

34 UZANNE, O. : *La femme à Paris. Nos contemporaines*. Paris, Librairie-Imprimeries Réunies, 1894, pág. 4.

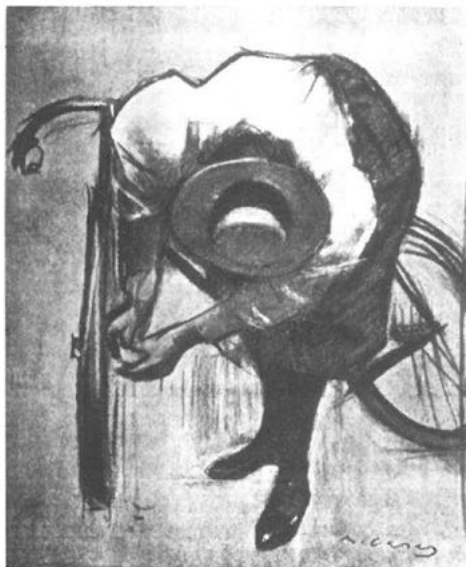
35 DIJKSTRA, B.: *op. cit.*, pág. IX.

36 Sin embargo, Bornay considera que Casas contempló de una manera moderna y progresista el rol de la mujer, ya que fue uno de los impulsores de la nueva cultura. BORNAY, E.: *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. Sabadell, AUSA, 1992, pág. 54.

5. Casas: "La reparació", *Pel & Ploma*, Barcelona, 22-VI-1902.

desesperaban ante la presencia masiva de estas nuevas *gynandres*³⁷. El artista catalán representaba a una mujer leyendo el periódico de la misma manera que Balluriau - un ilustrador parisino cuya influencia en Casas resulta evidente - retrataba a una bella pero andrógina *doctoresse* encendiendo su pipa³⁸ [4]. La pipa o el periódico les permitían acceder a ámbitos negados a las mujeres.

Le féminisme enlaidit, c'est un fait, declaraba Joran, explicando que si la mujer se parecía al hombre resultaba antipática, porque lo que se buscaba en el otro sexo era precisamente nuestro contrario³⁹. Kossman aseguraba que si la mujer se dedicaba a trabajos varoniles adquiría cierta semejanza física con el hombre⁴⁰. La conservadora Faustina Sáez de Melgar insinuaba que las "literatas" petulantes y orgullosas no eran mujeres, pues solían tener barba y otras características propias de los varones⁴¹. Lo peligroso era que mujeres "normales" fueran adquiriendo ciertos signos biológicos y anatómicos de los hombres. Era posible que si decidían cortarse el pelo se quedaran calvas⁴². La revista *Le Rire* también alertaba a las mujeres intelectuales - a través del retrato de una mujer calva - sobre la alopecia que les esperaba si persistían en su intento de cultivar el espíritu. Argumentaba que si los profesores universitarios eran calvos debido a su trabajo, las mujeres profesoras debían resignarse a prescindir de los ornamentos capilares⁴³.



37 Un ejemplo evidente sobre la riqueza satírica francesa respecto a este tema es el libro de John Grand-Carteret, (*op.cit.*), en el que tomaba el pantalón femenino como excusa para disertar sobre la inversión de los roles, sobre la progresiva androgenización de las señoras y sobre el poder que ésta les otorgaba

38 BALLURIAU: "Doctoresse", *Gil Blas Illustré*, n.º 29, París, 21-jul-1899.

39 JORAN: *Le Mensonge du féminisme*. París, H. Jouve, 1905. Cit. en RACINE, G., *op. cit.*, pág. 123.

40 PÉREZ, P.: "Las mujeres y el darwinismo", *España Moderna*, VII, n.º 80, Madrid, VIII- 1895 (SCANLON, G.: *op. cit.*, págs. 174-175).

41 La naturaleza se equivocó al formar a Beatriz (...). Las anchas cintas que nacen en su tocado, descienden por sus mejillas y se anudan en caprichoso lazo bajo la barba, encubren dos patillas características. Es decir, que la supuesta Corina posee las asperezas masculinas sin poseer el robusto entendimiento que las disculpa, FELICIA: "La mujer ilustrada", en SÁEZ DE MELGAR, F. (Ed.): *op.cit.*, págs. 189-190.

42 La mode des cheveux courts rendra-t-elle les femmes chauves? Sectionner le cheveu le fait mourir et tomber, se preguntaba la revista *Le Quotidien* en 1924 (RACINE, G.: *op.cit.*, pág. 35).

43 Nos honorables professeurs sont tous, par suite de leurs travaux, fortement atteints de calvitie. Comment, dès lors, une dame docteur ou professeur saurait-elle se passer de cet ornement. ("Un argument contre les études féminines", *Le Rire*, n.º 64, París, 25-I-1896 [6].

6. “Un argument contre les études féminines”,
Le Rire, Paris, 21-I-1896.

Estos indicios se veían confirmados por los científicos: Moebius aseguraba que si las facultades intelectuales femeninas alcanzaran el desarrollo de las masculinas, los órganos maternos se atrofiarían y las mujeres se volverían estériles⁴⁴. Spencer explicaba entonces que en la mujer existía una “reserva de vitalidad” - que según el Dr. Novoa Santos era un complejo “compuesto arsenical” generado por las glándulas tiroideas⁴⁵ - dedicada a la función reproductora; si ésta se “malgastaba” en actividades intelectuales, la mujer se volvería infértil⁴⁶. A José Bruin solo se le ocurría comentar que en París, donde todas las mujeres se emancipaban, no se veían embarazadas⁴⁷.



3. La mujer intelectual

Era fácil darle la vuelta a este enrevesado argumento y asegurar que esa “fuerza vital” utilizada para la perpetuación de la especie agotaba cualquier posibilidad de desarrollo intelectual de la mujer: *No lo dude usted, el calor del ovario enfriá el cerebro*, proclamaban Posada y González Serrano⁴⁸. Los artistas se esforzaron entonces en mostrar que, tal como afirmaba Weininger, la sexualidad de la mujer era *demasiado intensa para permitir otras ocupaciones serias*⁴⁹. *Nu allongé au livre* (1914, Valencia, IVAM) de Julio González muestra a una mujer recostada con la misma pose que las llamadas por Dijkstra *ninfas con la espalda quebrada*⁵⁰, que poblaban el Salon des Beaux-Arts parisino y representaban a mujeres con una indisimulada necesidad de satisfacción sexual⁵¹.

44 MOEBIUS, P. J.: *op.cit.*, pág. 59.

45 NOVOA SANTOS: *La mujer; nuestro sexto sentido y otros esbozos*. Madrid, 1929, cit. en SCANLON, G.: *op.cit.*, pág. 178.

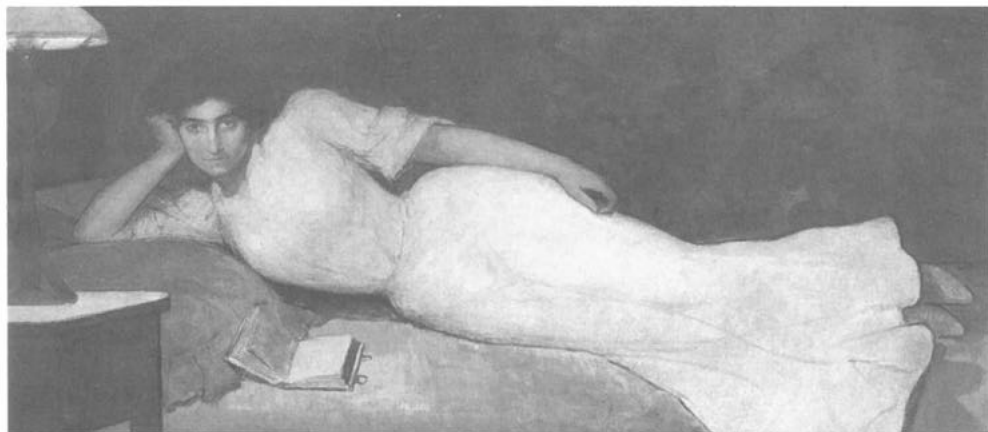
46 SPENCER, H.: *The principles of Biology* (1864-1865) y *The Principles of Ethics* (1892-1893), cit. en SCANLON, G.: *op.cit.*, pág. 178.

47 BRUIN, J.: *La mujer y el feminismo: algunas consideraciones acerca del estado social y moral de la mujer: lo que todos deberían saber*. Barcelona, Librería Pompeya, 1925, pág. 116.

48 POSADA, A., Y GONZÁLEZ SERRANO, U.: *op.cit.*, 1893, págs. 18 y 32.

49 WEININGER, O.: *op.cit.*, págs. 96-98.

50 DIJKSTRA, B.: *op.cit.*, págs. 98-102.



7. Romero de Torres: *La Lectora*, c. 1901-1902, Madrid, MNCARS.

La postura guarda una enorme relación con las convulsiones histéricas descritas por Charcot en los croquis de su famoso libro *Les Démoniaques dans l'art* (Paris, 1887)⁵², y no debemos olvidar que, según los médicos decimonónicos, la histeria era causada por la continencia sexual y provocaba ninfomanía⁵³. Según estas cuestiones, la mujer desnuda de *Nu allongé au livre* espera histérica a un hombre que la satisfaga. ¿Qué tiene de extraño que deje el libro en el suelo y no le preste ninguna atención?

La mujer postrada abandonando un libro aparece en *La Lectora* de Romero de Torres (1901-1902, Madrid, MNCARS) [7] o en *Joven decadente* de Ramón Casas (1899, Museo de Montserrat) [8]. Si seguimos la literatura sobre el tema, estas mujeres evidencian su dedicación al “vicio solitario”, una de las obsesiones de los hombres de 1900⁵⁴. Por eso aparecen con un aura de abrumadora lasitud, lánguidas, flácidas, sin frescura y color en la tez, con los ojos hundidos y apagados y con un mohín de *ennui* decadente. Agotadas por los goces terrenales que *quebrantaban las alas de la inteligencia*⁵⁵, estas mujeres ni siquiera debían intentar disfrutar de los goces del espíritu. El libro abandonado que aparece en ambos lienzos es prueba de ello. La mirada ojerosa y perdida de *La Lectora* de Romero de Torres insiste también en la

51 Ver los catálogos de la *Société Nationale des Beaux-Arts*. En España, estas imágenes fueron motivos muy habituales para las decoraciones de los casinos y círculos recreativos masculinos. Podemos destacar las pinturas del Salón Real del Casino de Madrid (LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.: *Patrimonio artístico del Casino de Madrid: el Salón Real*. Madrid, Casino de Madrid, 2001).

52 DIDI-HUBERMAN, G.: *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula, 1982.

53 VIREY, J.J.: *La mujer bajo los puntos de vista fisiológico, moral y literario*. Barcelona, 1881, págs. 84-86.

54 Surgió en estos momentos una amplia literatura sobre el tema. Destacan: COOKE, F.: *Satan in Society*. 1870; ROZIER : *Des habitudes secretes ou de l'onanisme chez les femme.*, Paris, 1875 ; DOUSSIN-DUBREUIL : *Des égarements secrets ou de l'onanisme chez les personnes du sexe*. Paris, 1878. En España, debemos destacar PERATONER, A.: *Extravíos secretos del bello sexo*. Barcelona, 1881.

55 PERATONER, A.: *op.cit.*, 1881, pág. 274.



8. Casas: *Joven decadente*, 1899, Museo de Montserrat.

“deseccación mental” a la que estaban condenadas las mujeres por culpa del “vicio solitario” y de esa *inexplicable y absurda obsesión* por instruirse⁵⁶.

Los científicos también quisieron probar que la escasa capacidad racional de las mujeres se demostraba en el menor peso y tamaño de su cerebro⁵⁷. Darwin y Spencer habían insistido en la tendencia imitativa de las mujeres⁵⁸, poniendo en

56 No parece casual que Manolo Hugué realizara en París dos sortijas de oro y esmalte que representaban un ojo masculino y un ojo femenino [9]. El ojo del varón es vivo, despierto, penetrante, y refleja una inteligencia desarrollada; la mirada de la mujer no posee estas características: el ojo sólo está entreabierto, mira hacia arriba con desgana, aburrimiento y, sobre todo, con una enorme estupidez. Es la mirada decadente por excelencia, malévola, fogosa, pero vacía.

57 Se consideró que las diferentes capacidades mentales se correspondían con la diferencia de roles y éstos eran uno de los síntomas de una sociedad avanzada. Por eso el cerebro de la mujer se parecía al de los animales y al de los niños. Cit. en SCANLON, G. : *op.cit.*, págs. 162-165.

58 Darwin había señalado en *La descendencia humana y la selección sexual* (1871) que las mujeres tenían más desarrolladas las cualidades de intuición, percepción e imitación y Spencer había confirmado que la tendencia imitativa se encontraba en su grado máximo en las razas inferiores, los salvajes y las mujeres. El escenario se convirtió en el lugar más adecuado para las mujeres; muchos sociólogos argumentaron que las artes escénicas eran muy apropiadas para las mujeres. La literatura popularizó estos conceptos, desde *Nana* de Zola a Sybil Vane en *El Retrato de Dorian Gray* de Wilde (DIJKSTRA, B., *op.cit.*).

9. Manolo Hugué: *Ojo femenino*, 1903-1907, Barcelona, MNAC.



entredicho su capacidad creativa y, en definitiva, su *incapacidad para el genio*⁵⁹. A pesar de que la educación artística de las mujeres se encontraba en clara desventaja respecto a la de los hombres⁶⁰, el diletantismo que había embargado las críticas sobre sus obras en el último tercio del XIX terminaba con el siglo: *Vous entendez, mesdames? Quand on a osé se faire amazone, on ne doit pas craindre les massacres sur le Thermodon*, atacaba Aurevilly⁶¹. La revista parisina *La Plume* inauguró en febrero de 1898 la sección titulada *Le massacre des amazones*, cuya única finalidad era desprestigiar las obras artísticas y literarias de las mujeres intelectuales⁶². Emilia Pardo Bazán fue acusada de plagio⁶³; los españoles atacaron a las mujeres que se preciaban *de saber pintar ¡calcando los grabados!*⁶⁴ y los ilustradores aprovecharon estos argumentos para ridiculizar a las mujeres artistas. Leal da Cámara retrataba a una “aficionada” de nariz respingona que, con gesto artificial y afectadísimo, copiaba un dibujo en el lienzo a través de una cuadrícula. El resultado se parecía más a la pintura que, tópicamente, podría realizar un niño⁶⁵.

Sólo una verdadera “aficionada”, que se tomara la pintura como un simple adorno burgués, podía aspirar a una cierta “caballerosidad”. Las protagonistas de *Plein Air* de Sala (1904, Madrid, Universidad Complutense) [10], *La pintora* de Ramón Casas (c. 1900, Col. Part.) o *Pintura de guante blanco* de Cecilio Pla (1903, Madrid, Col. ABC) se contentan jugando con los pinceles *entre visita y visita o entre charla más*

59 Weininger consideró que la incapacidad del genio femenino no se debía sólo a sus disfunciones cerebrales, sino que fundamentalmente partía de su amoralidad. La genialidad era identificable con la conciencia y la moralidad más elevada, luego aparecía como una especie de “masculinidad superior”, a la que la mujer nunca podría tener acceso (WEININGER, O.: *op.cit.*, págs. 105-185). Los filósofos de la naturaleza consideraron que la mujer era incapaz de crear nada original (MOEBIUS, P.J.: *op.cit.*, pág. 53).

60 Sobre este tema ver: DIEGO, E.: *La mujer y la pintura del siglo XIX español*. Madrid, Cátedra, 1987.

61 AUREVILLY, B.: *Les bas-bleus*. Cit. en UZANNE, O.: *op.cit.*, 1894, pág.167.

62 Pueden servir como ejemplos de crítica sangrante los artículos del 15-V-1898 y del 15-IX-1898.

63 Cuando Pardo Bazán publica “La cuestión palpitante”, Icaza denunció que *hay intelectos de hembra que necesitan para concebir una fecundación extraña. Los libros de la señora Pardo Bazán, aunque sean hijos suyos, tienen padre...* (cit. en GONZÁLEZ HERRÁN, J.M.: “Zola y Pardo Bazán”, en *Letras peninsulares*, vol. 2,1, primavera 1989, págs. 31 y ss.).

64 MALAGUILLA, E.: *op.cit.*, 1905, pág. 81.

65 LEAL DA CÁMARA: “Las aficionadas”, *La Vida Literaria*, n.º. 18, Madrid, 11-mayo-1899.



10. Sala: *Plein Air*, c. 1904, Madrid, Colección UCM.

o menos aguda o maldiciente, por lo que harán algo muy espiritual, muy ligero y voluble⁶⁶. Sólo una verdadera artista era capaz de retratarse - como Luisa Vidal en su *Autorretrato* (s/f, Barcelona, MNAC) - mostrando la importancia de su trabajo.

Lectura (1891, Barcelona, MNAC) de Llimona mostraba a la mujer entre libros piadosos y *Napier Kowska* de Gosé (Lleida, Museu J. Morera) parecía una elegante *mondaine* observando frívolamente un grabado de modas. Ambas opciones, contrarias, resultaban igualmente femeninas. Estas mujeres estaban solas porque así lo habían decidido, pero parece que *Dolores Otaño* de Regoyos (1892, Madrid, Prado) [11] o la protagonista de *Novela romántica* de Rusiñol (1894, Barcelona, MNAC) [12] están, por su propia actividad intelectual, condenadas a la soledad. Mientras la primera aparece en un espacio reducido, opresivo, neutro y sin vida, la soledad de la segunda se acentúa por el enorme formato apaisado del lienzo, las líneas horizontales y la armonía apagada de los tonos⁶⁷. Al igual que hacía Ibsen en sus dramas, Rusiñol

66 "Pintura de guante blanco", *Blanco y Negro*, n. 649, Madrid, 10-oct-1903.

67 Casellas comentó la sensación de soledad de esta figura, acentuada por los recursos plásticos (MENDOZA, C. y DOÑATE, M. (Eds.): *Rusiñol*. Cat. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pág. 186.



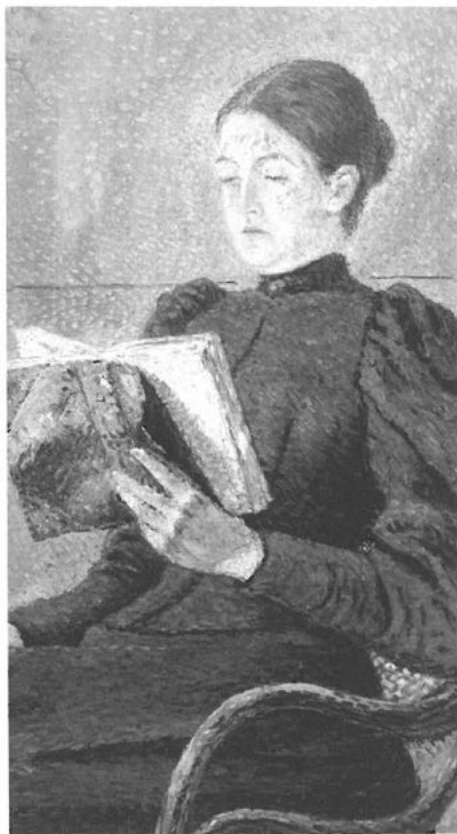
11. Regoyos: *Retrato de Dolores Otaño*, 1892, Madrid, MNCARS.

traslada el interés de la escena al interior del personaje a través de la atmósfera quieta, solitaria y melancólica. ¿Podría interpretarse la palidez del personaje como muestra de la debilidad que produce en las mujeres la actividad intelectual? ¿O, acaso, la atmósfera solitaria es metáfora de la soledad que siempre acompañará a la “literata romántica”?

4. De la clorótica a la ciclista

María, la protagonista de la novela de Zola *París* (1898), no dudaba respecto al poder emancipador del deporte: *¡Oh! Tengo mis ideas... Si algún día tengo una hija, desde los diez años la pondré encima de una bicicleta para enseñarle a conducirse en la vida. (...) ¡el pantalón que liberta las piernas, las salidas en común que mezclan e igualan los sexos (...)!⁶⁸*. Ramón Casas presentaba ese “peligroso” compañerismo entre hombres y mujeres en *El descanso de los ciclistas* (1892, Col. Part.) [13], un óleo que sorprende por su asunto - propio de la prensa ilustrada - pero también por el respetuoso tratamiento que ofrece sobre el tema⁶⁹. La ciclista y, en general, la mujer deportista representaba una de las caras de la revolución femenina, la revolución del vestido, la revolución de las costumbres...⁷⁰.

La preocupación por la higiene y la moda del veraneo sustituyeron la opulenta *robe de bal*⁷¹ por el *petit costume* y, posteriormente, por el *tailleur* y otros vestidos



68 Publicada en *Le Parisien*, el *Veloz Sport* se hizo eco (“Última obra de Zola”, *Veloz Sport*, Madrid, enero 1898).

69 En fechas similares apareció: POSADA y GONZÁLEZ SERRANO: *La amistad y el sexo: cartas sobre la educación de la mujer*. Madrid, Imp. E. Rubiños, 1893, donde se abordaba esta “inmoralidad”.

70 Grand-Carteret consideraba: *La femme en culottes s’annonce bien réellement comme la femme de demain. Elle représente une des faces - et non lamoinde - du mouvement d’émancipation*, GRAND-CARTERET, J. (1899): *op.cit.*, pág. 17.

71 *La exhibición costosa en los vestidos y otros adornos empleados por las mujeres (...) hace que la función de la mujer sea en un grado muy importante la de demostrar la capacidad de pago de la familia a la que pertenece*, (VEBLEN, T.(1899): *Teoría de la clase ociosa*. Barcelona, Hyspamérica Ediciones Argentinas, 1987, pág. 172).



12. Rusiñol: *Novela romántica*, 1894, Barcelona, MNAC.

que eliminaban el corsé⁷². La guerra contra este símbolo de la esclavitud femenina⁷³ se convirtió en uno de los mejores indicios del cambio de ideal femenino, que evolucionó desde la palidez y debilidad de la que hacían gala las mujeres a mediados del XIX hacia un tipo de belleza más sana, más delgada y deportiva⁷⁴, que alcanzaría su apogeo en los años 20 con la mujer déco⁷⁵. En estos aires liberadores, la bicicleta y, en general, los deportes tenían mucho que decir.

⁷² WEBER, E.: *Francia fin de siglo*. Madrid, Debate, 1989, págs. 131-135.

⁷³ O'Followell consideraba en 1908 que el corsé provocaba dispepsia nerviosa, insomnio y ardores de estómago (O'FOLLOWELL: *Le Corset. Étude médicale*. 1908. Cit. en WEBER, E.: *op.cit.*, pág. 137). A pesar de que comprometía la circulación sanguínea, la capacidad pulmonar y comprime el corazón, el hígado, los riñones y el estómago, se consideraba un signo de civilización (LÉOTY, M.: "Lette ouverte à mademoiselle Tylika, docteur en médecine", *Le Gaulois*, 29-nov-1899. Cit. en RACINE, G.: *op.cit.*, págs. 101-103. En España, la prensa hizo una dura campaña contra esta prenda, como demuestran una serie de artículos publicados en la revista *Por esos mundos*, en los que se analizaba los orígenes, la historia y el porqué debería desaparecer el corsé (FERNÁNDEZ, J.: "¿Cuál fue la primera mujer que hizo uso del corsé?", *Por esos mundos*, n. 5, Madrid, 12-feb-1900; "Monstruosas consecuencias del uso del corsé", *Por esos mundos*, n. 11, 24-mar-1900; "El corsé. Páginas de su historia", *Por esos mundos*, n. 64, Madrid, 30-mar-1901; "El corsé a través de los siglos", *Por esos mundos*, n. 176, sept-1909).

⁷⁴ *Ya no se considera correcto tener la piel anémica; y aquellos hombros de botella de champagne los dejamos ahora para bellezas de épocas pasadas* (COSMÓPOLIS: "¿Son ahora las mujeres más hermosas que antes?", *Por esos mundos*, n. 164, Madrid, sept-1908).

⁷⁵ Ver PÉREZ ROJAS: *La Eva Art-Déco*. Cat. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.



13. Casas: *El descanso de los ciclistas (detalle)*, 1892, Colección Particular.

La práctica deportiva femenina - más cerca del papel de las "reuniones sociales" - exigía una nueva moda, más liberadora⁷⁶. La mayoría de las mujeres asumieron la bicicleta o el coche como algo *chic*, con lo que podrían ser envidiadas⁷⁷ y el deporte femenino se extendió rápidamente⁷⁸. La reina Victoria se hizo construir una pista de tenis en el Campo del Moro y le gustaba la equitación, el golf y las cacerías, lo que no debió ser ajeno a la difusión de estas aficiones entre las mujeres españolas⁷⁹.



En el contexto de la obsesión finisecular por la decadencia, el *sport*, fundamento de la higiene moderna, fue considerado vehículo de regeneración social. El deporte evitaba el tedio - para muchos la causa de la masturbación femenina -, y mejoraba la raza, al mejorar a la madre⁸⁰. En cualquier caso, se recomendaban los ejercicios que favorecieran la maternidad fortaleciendo el cinturón abdominal y la pelvis⁸¹, como el *lawn-tennis* o el golf, dos deportes aristocráticos que resultaban para las damas "artísticos y atrayentes"⁸². Las mujeres retratadas por Gosé juegan al tenis, al golf [14]

- 76 Uzanne veía que las modas hacían a la mujer deportista y no al contrario: *Tout sport devient pour la parisienne contemporaine, un prétexte plausible à travestissement plutôt qu'il n'est une vocation physique: supprimez l'amazone, adieu le cheval. Retirez le costume spécial à la canotière, à la bicycliste, à la chasseresse, à l'escrimeuse, et les sports féminins auront fini*, UZANNE, O.: *op.cit.*, 1894, pág. 210.
- 77 La primera mujer que recibió su permiso de conducir en París fue la Duquesa d'Uzès. La revista *La vie au grand air* (15-mayo-1898) describía su *toilette* para tal circunstancia (NERET, G. Y POULAIN, H.: *L'art, la femme et l'automobile*, París, EPA, 1989, págs. 33).
- 78 En el primer concurso catalán de Luges de esquí en 1909 participaron siete mujeres y en 1912 se organizó una prueba individual femenina en el Concurso Internacional de Barcelona de Lawn-Tennis (GARCÍA, M.: "Los inicios del deporte femenino", *Mujer y deporte*, Barcelona, Ajuntament, 1991, pág. 26).
- 79 GÓMEZ-FERRER, G.: "Mentalidades y formas de vida" en FOLGUERA, P. (ed.): *Otras visiones de España*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, págs. 95-96.
- 80 Gimeno de Flaquer decía que la mujer responsable, para mejorar las decadentes razas, fortalecerá sus músculos y su temperamento, como ya empieza a hacerlo con el sport, base de la salud, y no dará a la patria seres enclenques, escuchimizados, cacoquimios, en cuyos cuerpos enfermos no pueden vivir almas sanas, GIMENO DE FLAQUER, C.: *op.cit.*, 1901, pág. 14.
- 81 MOLL-WEIS: *Les mères de demain. L'éducation de la jeune fille d'après sa physiologie*. París, Vigot, 1902. Cit. en GARCÍA, M.: *op.cit.*, pág. 26.
- 82 "Deportes femeninos: El Lawn Tennis", *Blanco y Negro*, n. 640, Madrid, 8-ag-1903; "Deportes femeninos: El Golf", *Blanco y Negro*, n.º 646, Madrid, 19-sept-1903.



14. Gosé: *Jugando al golf*, Lleida, Museu Jaume Morera.

y esquían... quizá porque todas pertenecen al *grand monde* y al *demimonde* y, aunque la bicicleta estaba de moda, no permitía el mismo *chic* que estos deportes, en absoluto “masculinizadores”. *Un buen partido* de Cecilio Pla muestra también las “virtudes femeninas” de este deporte a través de su artificialidad gestual: la protagonista lanza la pelota con un elegante revés, a la vez que procura no descolocar las cintas de

su sombrero y no borrar esa sonrisa inextinguible, propia de una mujer más preocupada de no perder su feminidad que de equipararse en derechos al hombre⁸³.

Numerosas voces clamaban en contra de los deportes, y especialmente de la bicicleta, al considerar que degeneraban y pervertían a las mujeres. Además de ser peligrosa para la columna vertebral y para el sistema respiratorio⁸⁴, el Dr. O'Followell advirtió que montar en bicicleta provocaba *sobreexcitación lúbrica* y una especie de *masturbación deportiva*⁸⁵. Como ya hemos comentado, el “caballo de hierro” no era muy habitual en la España de estos momentos, pero el Dr. Lagrange observó consecuencias parecidas e incluso abortos en las mujeres que montaban a caballo⁸⁶.

83 PLA, C.: “Un buen partido”, *Blanco y Negro*, n. 648, Madrid, 3-oct-1903. Según el texto que acompaña a la ilustración, la señorita Pepita acumula todas las virtudes de una burguesita de 1900: tiene una charla animada, se viste en París “a la moderna”, tiene un sinfín de adoradores, se exhibe sin rival en el gran mundo de los salones...

84 Según las conclusiones de la Asociación Médica de Nantes en 1893 y del Congreso de la Asociación Francesa para el Avance de la Ciencia (WEBER, E.: *op.cit.*, pág. 261).

85 O'FOLLOWELL: *Byciclette et organes génitaux*. París, 1900, págs. 92-93). Cit. en WEBER, E.: *op.cit.*, págs. 261-262 y RACINE, G.: *op.cit.*, pág. 16.

86 *El órgano uterino, que es toda la mujer, siente los vaivenes y oscilaciones cuando está bajo el influjo de causas de irritación precedentes de un embarazo anterior o simplemente del estado del matrimonio*, LAGRANGE, F.: *La higiene del ejercicio en los niños y en los jóvenes*. Madrid, Lib. De José Jorro, 1894. Cit. en PAJARÓN, R.: *La educación física de la mujer en España. Perspectiva de la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987, págs. 59-60.

15. Mucha: *Cycles Perfecta*, 1897.

Estos argumentos científicos se popularizaron, en parte, a través de las imágenes. Los coches y las bicicletas necesitaban una “mascota” que los anunciara y las mujeres fogosas podían sugerir el deseo a través del placer. La protagonista del anuncio de *Cycles Perfecta* de Mucha (1897) [15] era la viva imagen del erotismo, con su cabello pelirrojo de rizos envolventes, su escote descubierto, sus labios apretados y su mirada fogosa, malévola y vacía. Otros artistas fueron menos sutiles al retratar la sexualidad de la ciclista: Noury retrataba para *Gil Blas Illustré* [16] a unas mujeres sin *culottes* que parecían “divertirse mucho” sobre el sillín⁸⁷, y el mismo concepto podía extraerse del famoso cartel de Alexandre de Riquer para el *Salón Pedal* (1897), en el que una *canotière* sobre una bicicleta sonreía abriendo excesivamente las piernas. Si comparamos estas imágenes con los numerosos carteles que realizó Ramón Casas sobre este tema - como *Autogaraje Central* (1901, Barcelona, MNAC) [17] o *Nota ciclista* (c. 1900, Barcelona, MNAC) - e incluso con los óleos y dibujos - como *París-Madrid* (c. 1901-1902, Barcelona, Círculo del Liceo) o *El automóvil* (c. 1902, Barcelona, Círculo del Liceo) debemos deducir que la excesiva “androginia” de las *nuevas mujeres* de Ramón Casas no deja lugar al erotismo. ¿Acaso puede más el miedo y el desprecio?



87 NOURY, G. : “Cours de femmes”, *Gil Blas Illustré*, n° 20, 14-may-1893 [16].



16. Noury: "Cours de femmes", *Gil Blas Illustré*, nº 20, Paris, 14-V-1899.



17. Casas: *Autogaraje Central*, c. 1900, Barcelona, MNAC.



EL SILENCIO EN LA MIRADA

MARIO LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Uno de los rasgos más peculiares de las artes desde las rupturas vanguardistas es su voluntad de romper las barreras que las separan. El encuentro entre las artes, especialmente entre el arte visual y la literatura, se caracteriza, con respecto a otras épocas, no sólo por su intensidad, sino porque ya no buscan una en la otra temas para sus obras, ni mantienen ninguna jerarquía entre ellas. La clave de la nueva relación se encuentra, en nuestra opinión, en la importancia fundamental que tiene la interrogación sobre sus propios medios expresivos e incluso sobre la propia posibilidad de expresión y comunicación. Por eso, cuando unas artes visuales inquietas acuden a la literatura, se encuentran con una literatura que desconfía de las palabras, que ya no puede ofrecer un ámbito de seguridad, de respuestas al arte; responde con dudas e inseguridad a las dudas e inseguridad del arte.

Se da, pues, un encuentro en la búsqueda y la interrogación. Las barreras de un arte ya no se encuentran en los límites con otro, sino en los límites con lo inexpresable, el silencio, la palabra asignificante, el ruido, el vacío o la ausencia. Por eso, la tensión entre lo que se puede y lo que no se puede expresar, el silencio como elemento fundamental del arte contemporáneo, se sitúa en el cruce entre lo literario y lo visual: el silencio como posibilidad expresiva, pero también como cerco y amenaza, se convierte en eje, no sólo del arte de la palabra, sino también de las artes visuales¹.

1 En este contexto podemos entender la paradoja de que coincidan el desarrollo de las concepciones lingüísticas del arte y las pretensiones de omniformatividad de la lingüística con respecto al resto de las ciencias humanas con lo que se ha dado en llamar la *crisis del lenguaje*.



Hay una comunicación continua, aunque tensa y perpleja, entre lo literario y lo visual en el planteamiento del silencio: desde el uso tan abundante de este concepto, al fin y al cabo proveniente del campo de la palabra (o la música) en las artes visuales, hasta el dominio en poesía de metáforas muy plásticas y visuales para definirlo. Estos cruces son un intento, aunque vano, de atraparlo; se nos escapa porque nos causa desconcierto; como ante el abismo nos sentimos atraídos y rechazados.

El silencio supone, por un lado, el límite negativo de la comunicación, su imposibilidad, el reconocimiento de ámbitos inexpresables. Ionesco lo escribió con rotundidad: *No todo es imposible decir con palabras: únicamente la verdad desnuda*².

Pero, por otro, el silencio es necesario para la comunicación sólo sobre él adquieren sentido las palabras, como dijo E. Jabés: *La palabra tiene permiso de residencia únicamente en el silencio. Acoge la palabra y la sostiene: Y está el silencio, el silencio que se hace como un vaso, apto para recibir la palabra definitiva y para guardarla sin que se desvanezca ni se derrame*³. La capacidad de sugerencia del silencio hace que se introduzca allí donde la palabra se detiene, nos desvele lo que la palabra vela. Eliot es consciente de ello cuando en un verso de *La Piedra*, expresa la insuficiencia del *conocimiento del lenguaje, pero no del silencio*⁴.

Puede ser de tal intensidad, recordemos la “vibrante palabra muda” de Juan Ramón Jiménez, que se haga insoportable: *y no pude resistir la perfección del silencio*, escribe el poeta Antonio Gamoneda⁵.

Ciertamente estamos ante una realidad en extremo compleja, no es fácil moverse en ella, por eso ha habido intentos de clasificarla y ordenarla. Una clasificación clásica y ciertamente nítida y perspicaz es la que en el siglo XVIII lleva a cabo el Abate Dinouart en *El arte de callar: Hay un silencio prudente y un silencio artificioso. Un silencio complaciente y un silencio burlón. Un silencio aprobatorio y un silencio de desprecio. Un silencio político. Un silencio de humor y de capricho*⁶. Sin embargo, el

2 Este límite nos lleva al silencio metafísico, radical, como el que expresa Simone Weil: Él se ríe de la desgracia de los inocentes. *Silencio de Dios. Los ruidos de aquí abajo imitan ese silencio. No quieren decir nada. Cuando en el propio fondo de nuestras entrañas sentimos la necesidad de un ruido que diga algo, cuando gritamos para obtener una respuesta que no se nos concede, entonces llegamos a tocar el silencio de Dios.* WEIL, Simone: *La gravedad y la gracia*. Madrid, Editorial Trotta, 1994, pág. 150.

El más insondable, el de la muerte, parece haber dominado el pensamiento contemporáneo: Nietzsche proclamó la muerte de Dios en 1883, Francis Fukuyama auguró hace ya más de dos lustros el final de la Historia, y más recientemente ha planteado una nueva era posthumana causada por la biotecnología, Damian Thompson abordó también *el fin del tiempo* al estudiar el milenarismo contemporáneo, del mismo modo que J. H. Plum analizara ya *la muerte del pasado*. Ante estas muertes no es de extrañar (ni parece que tenga demasiada importancia) que se insista en la muerte del arte (de Hegel a Danto), la muerte de la novela, que se viene anunciando desde el anterior final de siglo, la cíclicamente anunciada muerte de la pintura, la muerte de la tragedia, que dio título a uno de los libros de George Steiner, la muerte del autor, sentenciada en 1968 por Roland Barthes o la de la literatura anunciada por Alvin Kernan en 1990.

3 ZAMBRANO, María: “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Obras reunidas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1971, pág. 224.

4 ELIOT, T. S.: *Poesías reunidas, 1909/1962*. Madrid, Alianza, pág. 169.

5 GAMONEDA, A.: *Edad*. Madrid, Cátedra, 1987, pág. 235.

6 DINOUART (1771): *El arte de callar*. Madrid, Siruela, 1999, pág. 55.



silencio es más que callar, hay matices que se le escapan a esta inteligente clasificación. El novelista J. Gracq nos describe matices de una sutileza deslumbrante:

*En el blocao se había instalado un silencio delgado, el silencio de los ojos aguzados, que no pesa tanto como el de los oídos tendidos, el silencio de un obrador absorto en delicados trabajos de aguja. [...] Era como un silencio viudo, repleto de ese matiz apesadumbrado y ciego que otorgan a la noche los voladizos en los muros de piedra*⁷.

Tal complejidad puede explicar los tensos cruces entre la palabra y la imagen para expresarlo. El silencio se constituye en punto de encuentro privilegiado entre ambas: *La imagen es palabra para el silencio. Lo invisible, silencio para la palabra*⁸. La importancia del silencio en la literatura moderna refleja la aguda sensación de desgaste y pérdida de capacidad expresiva de la palabra, o, en palabras de G. Steiner, estaríamos ante *la paradoja del silencio como lógica final de la palabra poética*⁹.

De la misma manera, podríamos decir que la búsqueda del vacío, la ausencia y el retraimiento, responde al desgaste, la banalización y pérdida de significado de la imagen que tan bien ha expresado J. A. Valente: *Y todas las cosas para llegar a ser se miran/ en el vacío espejo de su nada*¹⁰. Es tan importante esta búsqueda que según Rosenblum¹¹ el concepto del vacío que desarrollan los pintores románticos está en la raíz del movimiento moderno.

Braque, uno de los padres de las rupturas vanguardistas, destaca el papel germinal de la nada en la pintura moderna: *El punto de partida es la nada, una armonía en la que las palabras llegan más lejos, tienen un sentido. Cuando se llega a esta nada, la vacía nada musical, como escribía Mallarmé, entonces se está en la pintura*¹². Hay que subrayar cómo Braque, un pintor, está también en esta línea de situar el vacío y el silencio en el campo de los encuentros entre las artes, para definir el vacío en pintura alude a la música y a la poesía. Insiste en este sentido cuando dice: *El vaso da una forma al vacío, y la música al silencio*¹³.

G. de Chirico, en quien es tan importante la evocación del silencio a través del espacio, nos habla de su añoranza por un silencio originario: *Antes de la aparición del hombre sobre la tierra, el dios del silencio reinaba entodas partes, invisible y presente [...] ¡La Naturaleza sin ruidos!*¹⁴

7 GRACQ, Julien: *Los ojos del bosque*. Madrid, Anagrama, 1984, págs. 182 y 196.

8 JABÈS, E.: *El libro de las preguntas*. Madrid, Siruela, 1991, vol. II, pág. 296.

9 STEINER, G.: *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1994, pág. 79.

10 VALENTE, J.A.: *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, pág. 78.

11 ROSENBLUM, Robert (1975): *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza, 1993.

12 BRAQUE, G.: "Le jour et la nuit", *Cahiers de Georges Braque, 1917-1952*, París, 1952, pág. 19.

13 BRAQUE, Georges: *El día y la noche*. Barcelona, El Acanalado, 2001, pág. 25.

14 CHIRICO, G. de: "Sobre el silencio", *Minotaure*, nº 5, 1934.



Por eso, es frecuente que los poetas utilicen unas imágenes fuertemente plásticas para describir el silencio, es como si la mera ausencia de sonido no bastase. Es estremecedora la de E.E. Cummings:

*el silencio
.es
un
pájaro
que mira: la
curva
da; orilla, de
la vida
(pregunta antes de la nieve)¹⁵*

Pero la tensión y radicalidad del silencio no permiten que este punto de encuentro se convierta en refugio, como le ocurre a H., el pintor protagonista de la novela de Saramago *Manual de pintura y caligrafía*, quien, consciente de sus limitaciones, acude a la escritura (a través del diario) como reconocimiento de su incapacidad, pero sabiendo que la escritura le tienta como

una forma de expresión que no es la mía, aunque esa misma tentación signifique, en definitiva, que tampoco era mía la forma de expresión que he venido usando tan aplicadamente como si siguiese las reglas fijas de cualquier manual [...] La tentativa ha fracasado, y no hay mejor prueba de esta derrota o fallo, o imposibilidad, que la hoja de papel en la que empiezo a escribir.¹⁶

Es iluminador constatar la diferencia con la apelación que Poussin hace a sus limitaciones como escritor cuando en una carta que escribe al señor de Noyers, para excusarse de lo que considera torpeza de su escritura, *tan poco pulida y tan poco perfecta*, afirma que seguramente no es esto lo que cabe esperar de él *que hago profesión de cosas mudas*¹⁷, es decir, de la pintura. Está afirmando la capacidad de la pintura como arte silencioso.

Adorno ha visto muy bien cómo la convergencia del arte con la literatura se produce en la pérdida de capacidad significativa del signo, “el signo olvidado de sí mismo”, como lo define en su *Teoría estética*, o ruptura entre significante y significado. El signo entra entonces en un espacio de silencio en el que sólo se puede dar un recuerdo de la expresión, lo que denomina *crepitación*, que unifica signos materialmente distantes como el literario y el plástico (o el musical).

15 CUMMINGS, E.E.: *Búfalo Bill ha muerto*, pág. 277.

16 SARAMAGO: *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 9.

17 Cit. en JIMÉNEZ LOZANO, J.: *Retratos y naturalezas muertas*. Madrid, Trotta, 2000, pág. 90.



Por todo esto, creemos que es muy sugerente y apropiada la metáfora del silencio visual, que se transmite a través del blanco, el vacío y la ausencia. Hasta tal punto es así que, cerrando el círculo de interferencias en poesía se utiliza la idea de vacío y blanco para expresar el silencio, como hizo J. A. Valente en *Tiempo*

*Este tiempo vacío, blanco, extenso,
su lenta progresión hacia la sombra.
No se oye la voz.
No canta.
Ni engendra una figura otra figura*¹⁸.

El pintor se sitúa ante el blanco del lienzo, el *blanco extenuado del que habla E. de Andrade*, como el escritor ante el blanco de la página, ambos pueden acoger los signos, pero también se pueden convertir ellos mismos en signos del vacío. Antonio Saura, que además de pintor fue un notable escritor, sintió este lazo entre ambas tareas artísticas:

*Ambos coinciden en el pavor sentido frente a la blancura inmaculada de sus frágiles ventanas. Ambos, en el fondo, andan necesitados de aquello que susurra o golpea en diferente dominio, encerrado en espacios distantes, [...] El pintor y el escritor parecen condenados a convertirse, cada vez más, en cómplices frente a la invasión del silencio, clamando unidos en idéntico y fascinante naufragio*¹⁹.

Así ocurre en Tápies, para quien la materia pictórica, crea una oquedad, un vacío dispuesto para acoger las formas y la meditación: el blanco que vuela como en *Óvalo blanco* (1957), las resquebrajaduras o las líneas que sugieren una ausencia, las tintas y barnices que nos asoman a las la invisibilidad de la transparencia. La idea del vacío como expresión del silencio y el acercamiento a la nada aparece constantemente, es la forma de desvelar la realidad más profunda, aquello que está en el límite de lo expresable y ante lo cual se retiran la palabra y las formas. Sólo en la medida en que podamos entrever el vacío, la pintura o la poesía podrán acercarse a lo que llama *ese misterio magno* del mundo. No se trata de un rechazo nihilista del mundo, al contrario, es el vacío *lo que nos muestra los verdaderos valores de la vida sin necesidad de las viejas supersticiones*²⁰.

18 VALENTE, J. A.: *Anatomía de la palabra*. Valencia, Pre-Textos, 2000, pág.123.

19 SAURA, Antonio: "El Dragón conyugal", prólogo a: ULLÁN, J. M.: *Manchas nombradas*. Madrid, Editora Nacional, 1984, pág. 114.

20 TÁPIES, Antoni: "La pintura y el vacío", en *La realidad como arte*. Murcia, Colección de Arquitectura, 1989, págs. 110-111. Este ensayo nos muestra que el tema del vacío le interesa no sólo como pintor, sino también como teórico. En estas reflexiones está muy influido por la filosofía y la estética orientales, especialmente del budismo zen, algo, por otra parte habitual en los pintores atraídos por la estética del vacío. En este sentido, la exposición: *La espiritualidad del vacío* (Fundación Bancaja, Valencia, Octubre de 2001 y Enero de 2002,

Puede parecer contradictorio hablar del vacío en un pintor cuyo lenguaje pictórico gira e torno a la materia, su densidad y sus texturas, pero la necesidad de representar el vacío a través de la materia, como el silencio con las palabras o los sonidos, nos muestra su carácter complejo y casi inasible:

No se quiere decir con esto que únicamente las obras de arte que representan el vacío o que sólo las pinturas en las que no hay nada o pocas cosas, serán las que precisamente nos harán vivir esta experiencia. Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse ahí²¹.

Una obra que consigue sugerir el vacío de una manera especialmente intensa es *Materia del tiempo* de 1983, obra realmente difícil de describir en su desnudez. Pero hay versos que (por supuesto, sin escribir la obra) pueden iluminar y evocar sensaciones similares, como el de Walcott que dice: *el campo blanco que cruza un cuervo con su grito negro*²².

El *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), igual que el *Cuadrado negro* (1915), de Malevich lleva al extremo la expulsión del cuadro de cualquier referencia externa, como él mismo explica en 1918: *El sistema suprematista ha vencido el azul del cielo, lo ha roto y ha entrado en el blanco como la materialización real y verdadera del infinito*²³. La ausencia y el vacío llevan a un silencio que nos llena de perplejidad. El cuadrado blanco, un cero de formas, en expresión de Malevich en *El manifiesto suprematista* de 1915, no se encuentra sobre un fondo del que destaque, no existe un diálogo entre fondo y forma, sólo queda un diálogo entre el vacío y la nada.

Estas obras, en cierto modo, cierran una forma de entender la pintura, Malevich pinta para decir que no se puede pintar, como Artaud escribe: *He entrado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir absolutamente nada*²⁴. Por eso,

comisariada por Mattias Bärmann), compara el papel jugado por el concepto de vacío en el arte oriental y en el arte occidental contemporáneo occidental. Se muestra lo importante que resulta en autores como Yves Klein, Paul Klee, Morandi, Giacometti, Chillida, Agnes Martin, Albers o Arakawa.

21 *Ibid.*, pág. 109.

22 WALCOTT, Derek: *La abundancia*. Madrid, Visor, 2002, pág. 58. Es significativa la intensidad de las evocaciones poéticas de la obra de Tàpies, así sus obras más matéricas como sus muros parecen evocadas por Hugo Mújica, un escritor que ha dicho: *Escribir es como dar voz, dejar decir, a veces, a ese silencio que nos habita*, en el poema "En el blanco muro"

*Una grieta
parte el blanco muro, abre
un recuerdo anterior a todo olvido:
a lo jamás
y a lo de cada instante.*

Un tajo es siempre huella en la vida.

23 Cit. en: SIMMEN, J. y KOHLHOFF, K.: *Malevich*. Barcelona, Könemann, 2000, pág. 62.

24 ARTAUD, A.: *Antología poética*, pág. 8.



Steiner llega a decir: *El blanco sobre blanco de Malevitch, el Negro sobre negro de Ad Reinhardt [...] sofocan el mito*²⁵.

Sin embargo, estas pinturas no han supuesto un fin, sino un principio, no sólo porque ha sido retomado el tema por otros autores, con ciertas variantes²⁶, sino por lo que ha tenido de capacidad germinativa en sus principios. Donald Judd se atreve a afirmar: *Antes de 1915 no existían ni la forma, ni el color, ni la superficie, ni nada de nada en sí*²⁷. Por eso, Judd niega la interpretación del cuadrado como vacío, lo interpreta como la expresión de un *sentimiento de la no objetividad*.

Quizá la diferencia interpretativa se encuentre en el concepto de vacío. El vacío y el silencio pueden estar cargados de sentido, pueden acercarnos a una forma diferente de pensamiento y de expresión. Danto lo ve así cuando escribe: *El cuadrado monocromo tiene densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal*²⁸. La interpretación del cuadrado negro como algo con capacidad creativa se puede apoyar en el propio Malevich, quien en una carta de 1915 sobre la ópera *Victoria sobre el sol*, para la que realiza las decoraciones, describe así el telón del primer acto: *Representa un cuadrado negro, el embrión de todo lo que se puede generar en la formación de terribles potencias... En la ópera significa el principio de la victoria*²⁹. En quien la interpretación es claramente angustiosa, es en otro genio de las vanguardias rusas, en este caso poéticas: Mandelstam, brutalmente reprimido por Stalin, en uno de cuyos poemas escribe: *En el negro terciopelo de la noche soviética, / En el terciopelo del vacío universal*.

Pero es la escultura la que de una manera más literal puede abordar el vacío siguiendo lo que R. Krauss llamó la sintaxis del doble negativo, la apertura a la nada y al vacío. Eduardo Chillida, es, sin duda, uno de los escultores que han trabajado con el concepto de vacío de una manera más intensa y con mayor capacidad de afirmación. La materia de las esculturas de Chillida, se despliega para generar un vacío que, como escribió Valente: *Es el lugar de la manifestación [...] La misión de la poesía es crear vacíos donde algo pueda manifestarse*³⁰. Su proyecto en la montaña de Tindaya podría suponer la culminación de estos anhelos³¹.

25 STEINER, G.: *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, 2001, págs. 39-40.

26 Recordemos a Reinhardt, Ryman, Rauschenberg, P. Kauskopf, G. Merz o E. Kelly

27 Cit. en SIMMEN, J. y KOHLHOFF, K.: *Malevich*. Barcelona, Könemann, 2000, pág. 50.

28 DANTO, A. C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, pág. 166.

29 STOICHITA, V.: *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela, 1999, pág. 196.

Esta ópera, que plantea el enfrentamiento entre el sol y la oscuridad, dice en un pasaje: *El sol está roto [...] / viva la oscuridad / y los dioses negros [...] / Tenemos una apariencia oscura / nuestra luz está en nosotros*.

30 VALENTE, J.A. y CALVO SERRALLER, F.: "Conversación con Eduardo Chillida", *Revista de Occidente*, nº 181, junio 1996, pág. 111.

31 En *El poeta asesinado*, de Apollinaire, el pájaro del Benín, personaje presuntamente trasunto de Picasso, le propone a Tristouse hacer una escultura en honor del poeta Croniamantal: *Tengo que esculpirle una estatua, una profunda estatua de nada, como la poesía y la gloria. [...] Al día siguiente el escultor volvió con obreros que revistieron los pozos con un muro de cemento [...] de forma tal que el vacío tenía la forma de Croniamantal. Y el agujero estaba lleno de un fantasma*. citamos por: APOLLINAIRE, G.: *El poeta asesinado*. Barcelona, Fontamara, 1984, págs. 158-159.



Hay otra forma de crear silencios que son las ausencias expresivas aun cuando las obras están llenas: cuando lo que aparece subraya lo ausente como silencios clamorosos. El centro se desplaza así hacia los márgenes de la obra, hacia lo que aparece como secundario, o ha sido marginado completamente por un interdicto social o incluso personal del autor. Carmen Boves estudia este tipo de silencio en la literatura, y le denomina silencio espacial. La Deconstrucción, al trasladar el interés a los márgenes del texto, los temas secundarios, lo no dicho, ha valorado especialmente este silencio. Creo que resulta evidente que este modelo puede aplicarse al arte visual, incluso su nombre, silencio espacial, lo sugiere, y la propia Carmen Boves lo indica *Por extensión se busca también este tipo de silencio en la pintura y en la escultura, y en todas las actividades semióticas del hombre*³². Blanchot define espléndidamente esta capacidad de expresar tejiendo los vacíos y las ausencias, es muy esclarecedor cómo para explicarlo en la obra literaria (se refiere a Joubert), se centra en términos espaciales:

*Ce pouvoir de représenter par l'absence et de manifester par l'éloignement qui est au centre de l'art, pouvoir qui semble écarter les choses pour les dire, les maintenir à l'écart pour qu'elles s'éclairent, pouvoir de transformation, de traduction, où c'est cet écart même (l'espace) qui transforme et traduit, qui rend visibles les choses invisibles, transparentes les choses visibles.*³³

Las instalaciones de Pedro Cabrita Reis hacen especialmente vibrante este silencio espacial, son obras que crean espacios de intensa y cotidiana relación con el hombre, su corporalidad, tienen que ver con elementos de los interiores y los domésticos. Pero en ellos nunca aparece ninguna imagen del hombre. Se convierten estos espacios en guardianes de una ausencia, una ausencia elocuente y llamativa, capaces de generar un poderoso silencio inquietante e inquisitivo. Sin duda, el uso de materiales sencillos, el uso del blanco y la nitidez de las líneas son fundamentales para conseguirlo. Los espacios humanos, los objetos domésticos, convertidos en elementos simbólicos, han expulsado al hombre, el silencio ha expulsado la añoranza por el ausente.

Todos estos ejemplos son distintos códigos del silencio, algunas de las infinitas maneras como los silencios nos conducen a lo indecible, formas de poesía que aspira, como decía S. Weil a ir de la palabra al silencio. Pero hay momentos en que son los propios códigos los que callan y el silencio se convierte en límite absoluto, nos asoma al abismo de la nada (el *tehom* de la mística judía), como una de esas *heridas de la negatividad* de las que hablaba Kierkegaard.

El silencio de los códigos, que se produce cuando el artista guarda silencio no a través de obras calladas, sino del abandono de su actividad creativa, incluso en un momento de madurez, es algo muy característico del arte moderno. Se inicia con dos

32 BOVES NAVES, Carmen: "El silencio en literatura", en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.): *El silencio*. Madrid, Alianza, 1992, pág. 102.

33 BLANCHOT, Maurice: *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, citamos por la edición de Folio, pág. 70.



poetas que fueron capaces de ampliar las posibilidades del lenguaje a través de una poesía que descubría nuevas tensiones en la palabra: Hölderlin y Rimbaud. A pesar de todo, de la radicalidad de su actitud, en ellos, el silencio tiene algo de afirmación: *El silencio de Hölderlin ha sido considerado, no como la negación de su poesía, sino, en cierto sentido, como su culminación*³⁴. Sin embargo, en el siglo XX, la situación cambia, adquiere una radicalidad negativa en cuanto a las posibilidades del arte: *El silencio de Beckett no supone ya, como en Rimbaud o en Duchamp, la posibilidad de prolongar la actitud creativa en esferas no artísticas de la vida, sino un reconocimiento de la impotencia del arte para ir más allá de las fronteras del yo*³⁵. Incluso, el silencio de Duchamp es más complejo y difícil de interpretar, en cierto modo, sí supone una certificación de la imposibilidad de un “arte retiniano”.

Otro silencio que mira al abismo de la nada o herida de la negatividad, es el que se produce cuando los medios artísticos, enfrentados a acontecimientos radicales, sienten su incapacidad para expresarlos y la tentación de lo que se ha llamado la retórica suicida del silencio. Incluso cuando se mantiene una incierta esperanza, como es el caso de E. Wiesel, hay una radical desconfianza en la palabra. Hablando de la imposibilidad de comprender Auschwitz, dice Wiesel: *Hay que retirar el lenguaje para que pueda convertirse en un medio de comunicación*³⁶. Bühl, el protagonista de *El Difícil* (1920) de Hofmannsthal, que había quedado enterrado en una trinchera durante la Gran Guerra, al regresar considera una indecencia la confianza en las palabras, llega a decir: *Me entiendo mucho menos cuando hablo que cuando callo*. Si Hofmannsthal en su famosa *Carta de lord Chandos* (1902), había declarado la desconfianza en la palabra poética, siendo una referencia en el inicio de la *crisis del lenguaje*, en *El Difícil* cierra el círculo planteando la desconfianza en la palabra.

Las artes plásticas han sentido una incapacidad similar, por ejemplo ante el holocausto, e incluso en tragedias más recientes han vuelto a pedir auxilio al silencio. Podemos verlo en la obra de Alfredo Jaar, *El silencio de Nduwayezu* (1977), para expresar la tragedia del genocidio de Ruanda³⁷.

El silencio, en este sentido absoluto, tiene tal capacidad de poner en cuestión la propia capacidad de expresión que, aunque pueda parecer paradójico, genera la duda de la posibilidad de su existencia. Schönberg inicia un proceso de retirada del sonido ante el silencio con el grito final de su *Moisés y Aarón: Oh tú palabra de la que carezco*, y que reafirma cuando en el prefacio a las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda* (Op. 6), escribe: *Ojalá se oiga este silencio*. Este proceso es culminado por J. Cage (por ejemplo, en su obra: *4' 33'*), quien, sin embargo, después de su experiencia en la cámara anecoica, en la que oyó su circulación sanguínea y sistema

34 STEINER, G.: *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1994, pág. 77.

35 JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre*. Madrid, Tecnos, 1986, pág. 101.

36 WIESEL: *Esperar a pesar de todo*. Barcelona, Trotta, 1996, pág. 81.

37 La obra consiste en una gran mesa a modo de catafalco sobre la que ha depositado un millón de diapositivas de los ojos, de inmensa tristeza e incomprensión de un niño ruandés. También podemos recordar el conocido trabajo de Haring sobre el SIDA de Mayo de 1989 *Silencio=muerte*.



nervioso, afirma que el silencio no existe. Incluso en su libro *Silencio* (1937), dice: *hasta que yo muera habrá sonidos, y ellos continuarán después de mi muerte*.³⁸ El artista siente que también el silencio le abandona o es insuficiente: *No hay lenguaje que nos hable. No hay silencio que lo acalle*.³⁹

Si el oído no resiste el silencio, la vista también se ve superada por el vacío: *Toda huella es una clave. La vista no resiste el vacío*.⁴⁰ La tendencia a la desmaterialización y la imposibilidad del vacío plantean otro punto de tensión, de paradoja y contradicción del arte contemporáneo. El arte conceptual se lanza a un proceso de desnudamiento de la materialidad de la obra para llegar a un supuesto núcleo de significado, planteando la posibilidad de su existencia al margen de una forma, siempre amenazado por la posibilidad de que el vacío arroje la obra al silencio, en el sentido de la imposibilidad de comunicación.⁴¹

Puede caer en un silencio cuyo único eco es el silencio. También es el caso de las obras que, por la exaltación de su carácter efímero, se obsesionan por no permanecer. Esto, llevado al límite, elimina la posibilidad de recepción, más allá del momento de ejecución, y eso cuando no se realiza sin testigo o espectador excepto quien realiza la acción. En una postura tan radical, la obsesión por mostrar restos o huellas no deja de tener un sentido paradójico, no olvidemos que Shakespeare escribió que todo resto es silencio. De todas formas la capacidad de atrapar el tiempo, de detener el fluir del tiempo es tan imposible como inevitable la necesidad de fijar ciertos momentos para comunicarlos, siempre ha sido uno de las búsquedas del arte, como recuerda el verso de D. Walcott: *Cada color y cada pincelada han eludido el tiempo*.

Quizá estas imposibilidades: la desmaterialización y la ausencia de permanencia o huella, junto con las contradicciones entre sus planteamientos y las realizaciones, muestren la intensidad de las tensiones que el arte contemporáneo no ha eludido: entre el ansia de permanencia y el inevitable fluir del tiempo, entre lo expresable e inexpressable, que, en definitiva, enmarca nuestra relación con el tiempo. Kafka escribió: *Pero éstas [las sirenas] tienen un arma más terrible aún que el canto: su silencio. Aunque no ha sucedido, es quizá imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no*.⁴² Es la fascinación, el temor y la imposibilidad del silencio que aparece en estos versos de E. de Andrade

*es cuando te hablo de las palabras
desamparadas y desiertas,
por el silencio fascinadas*.⁴³

38 Cit. en: CARRETÓN CANO, V.: "John Cage o la revelación de la eterna escucha", *Atlántica*, nº4, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pág. 23.

39 QUIGNARD, Pascal: *El odio a la música*. Santiago de Chile, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1996, pág. 256.

40 JABÈS, Edmond: *El libro de las preguntas*. Madrid, Siruela, 1991, T. II, pág. 333.

41 PÉREZ CARREÑO, F.: "Teoría y experiencia estética en el arte conceptual", *La balsa de la Medusa*, nº 48, 1998, pág. 147.

42 KAFA, F.: "El silencio de las sirenas", *Bestiario*. Barcelona, 1990, pág. 53.

43 ANDRADE, Eugénio de: *Todo el oro del día*. Valencia, Pre-Textos, 2001, pág. 171.



LAS CIUDADES INVISIBLES DEL SURREALISMO

JOSÉ MANUEL LLAMAS MANTECÓN
Universidad de Málaga

A mis compañeros "carritólogos" del aeropuerto: Germán, Crespo, Conan, Forte, Joaquí, Migue, Sr. Enrique Gambero, Juani, Prevalon, El largo, El Abogao, Luí Carrión, Moi, Antonio, Paquillo, Bibi, Mortadelo, Charro, Trujillo, Mario, Rafa Gamez, Alberto....

Dejemos que sean los vientos del escritor Italo Calvino los que nos traigan los inesperados regalos que descubriremos por las calles del mundo surrealista:

Tenía este Marcovaldo un ojo poco adecuado a la vida de la ciudad. Carteles, semáforos, escaparates, rótulos luminosos, anuncios, por estudiados que estuvieran para atraer la atención, jamás detenían su mirada que parecía vagar por las arenas del desierto. En cambio una hoja que amarilleara en una rama, una pluma que quedase en una teja, nunca se le pasaba por alto[...] Marcovaldo descubría las mudanzas de las estaciones, las apetencias de su ánimo y la miseria de su existencia¹.

Será la mirada singular y extrañada que Marcovaldo arroja a la metrópolis la que acompañe a nuestro paseante por las calles insospechadas de la ciudad surrealista. Ya pasado el mediodía del siglo XIX, Baudelaire desterró por culpa del pecado original la

1 CALVINO, I.: *Marcovaldo*. Madrid, Siruela, 2002, pág. 21



posibilidad contemplativa y vivencial de toda naturaleza edénica. Será, entonces, con Baudelaire cuando la ciudad se erija en motivo de todas las actuaciones y miradas, y desde aquí, a que las miradas puedan ser vistas. Mirar al que mira constituirá una de las avenidas principales del invisible entramado urbano del surrealismo.

En su artículo *La ciudad surrealista*, Juan Antonio Ramírez se plantea la siguiente duda: *¿Existe la ciudad surrealista? ¿Se plantearon siquiera tal cosa lo surrealistas históricos?* Parece difícil encontrar la voz surrealista entre los grandes proyectos arquitectónicos y urbanísticos de la modernidad. Los ecos del surrealismo no corren por las calles del racionalismo, sino más bien de espaldas al mismo. Hastiados de una ciudad convertida en representación de sí misma, de trazos urbanos convertidos en pasaportes para mercancías, los surrealistas decidieron subvertir el racionalismo burgués predominante en favor del juego lúdico del desencuentro. Bajo el lema, la belleza será convulsiva o no será, bucearon por la ciudad histórica en busca de lo maravilloso cotidiano, conscientes de que detrás de toda esquina es posible tropezar con alguna extraña sorpresa. Objetualizaron la ciudad, convirtiéndola en una cosa para ser vista y contemplada, la volvieron del revés para encarar el extrañamiento; inmersos en la ironía de lo contradictorio, hicieron de la ciudad un juego dadá, un *ready-made*. De esta manera, la ciudad pasaba a tener vida, la ciudad fue entendida como un continuo *happening*². La ciudad, vista de este modo, derramaba el éxtasis y la libertad que el racionalismo oprimía, sin otras ansias que la de reconciliar el arte y la vida que tan separados quedaron después de la primera guerra mundial. Lejos de los tiralíneas, planos y diseños, la ciudad de los surrealistas se hace conforme se camina de espaldas a ella, por calles determinadas por el azar, pero sobre todo la ciudad surrealista se hace conforme se mira. La metrópolis de Breton y los suyos emerge de los retazos literarios de Baudelaire, W. Benjamin, Breton o R. Walser, de las instantáneas fotográficas de Atget o Boiffard, también de la mirada pictórica de Giorgio de Chirico. Pero la ciudad surrealista no muere y sigue creciendo para quien se atreve a mirar la metrópolis de otra manera, buscando debajo de las alfombras de asfalto, desvelando crímenes sin criminales aparentes, como es el caso de Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan*.

En la poesía de Baudelaire encontramos una de esas primeras huellas de la ciudad surrealista. En *El esplín de París* recoge una serie de anécdotas ocurridas en la ciudad de París, pasajes ebrios de perfumes y cotidianeidad sólo vistos por él. Bajo el título “Las ventanas” descorre los párpados de la mirada surrealista: *Quien mira desde el exterior por una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como el que mira una ventana cerrada*³. En *Las flores del mal* dedica un conjunto de cuadros parisinos donde sus palabras destilan los cambios acaecidos en el París fin de siglo, y en el que Baudelaire se aferra a contemplar de otra manera su ciudad, surge entonces la alegoría,

2 ARNUNCIO PASTOR, J. C.: *La actitud surrealista en la arquitectura*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1985, págs. 201- 202.

3 BAUDELAIRE, C.: *El esplín de París*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 127.



el deseo de travestir cada calle y rincón con los recuerdos y los sentimientos de cada paseante. En “El cisne” escribe:

*¡París cambia, mas nada en mi melancolía
se ha movido! Andamiajes, palacios, horizontes,
viejos barrios, ya todo se me hace alegoría...
¡Son mis caros recuerdos más pesados que montes!*

*Así frente a este Louvre, una imagen me oprime:
¡yo pienso en mi gran cisne con sus gestos de loco,
como los desterrados, ridículo y sublime,
roído de un deseo sin tregua!⁴*

Pero no sólo en Baudelaire es posible rastrear las miradas hacia la ciudad surrealista. Walter Benjamin ha buscado, también en Baudelaire, las huellas de una figura propia de finales del XIX. El *flâneur* es aquel que, decidido a rendirse a los designios de la ciudad, contempla fascinado todo aquello que pasa desapercibido a la muchedumbre. La mirada del *flâneur*, enmudecido ante el encanto de lo ridículo, es la mirada de Baudelaire en París, pero también la de un novelista centroeuropeo llamado Robert Walser. *El paseo* de Walser narra los tropiezos urbanos de un poeta, que sin otro motivo que el de pasear, decide levantar sus ojos para contemplar la belleza del mundo como si lo viera por primera vez⁵. Y es que la ciudad para los surrealistas nace cada día en la inmediatez del deseo, en cada instante, con la misma fugacidad y encanto envenenado del *amour fou*. Las palabras de Walser descansan en los desencuentros absurdos e irónicos, como la parada que decide hacer el protagonista ante una casa “limpísima y bella” para acercarse a una mujer sentada junto a ella y preguntarle gentilmente si en otro tiempo había sido actriz. O el recuerdo de una cautivadora carnicería con rosados productos de cerdo, o los aromas de una tienda de especias. Walser, inmerso en el absurdo, desvela lo maravilloso cotidiano que tanto anhelaban los surrealistas, descubriendo nuevos mundos detrás de las fronteras de lo superficial. La prueba de su feliz paseo, en un mundo tan cercano para él como lejos para muchos, se encuentra en el diálogo que decide establecer con un perro:

A un buen y honrado perro, negro como ala de cuervo, que yacía tendido en el camino, le dirigí la siguiente y graciosa alocución: ¿Ni por lo más remoto se te pasa por la cabeza, tipo al parecer del todo iletrado e incultivado, levantarte y saludarme con tu negrísima zarpa? [...] ¿A qué escuela has ido pues, tipejo andrajoso? ¿Cómo? ¿Ni siquiera me das una pequeña respuesta?⁶

4 BAUDELAIRE, C.: *Las flores del mal*. Barcelona, Ediciones Océano, 1998, pág. 161.

5 WALSER, W.: *El paseo*. Madrid, Siruela, 2001, pág. 9.

6 *Ibid.*, pág. 67.



La obra literaria que abre las puertas a la gran ciudad surrealista fue escrita, y finalmente publicada en 1928, por André Breton bajo el título *Nadja*. Con el nombre de *Nadja*, Breton experimenta no sólo con la literatura surrealista, sino que a su vez da rienda suelta a la pasión y al amor libre encarnado por la protagonista que da título al libro. *Nadja* es la mujer arquetipo de los surrealistas, una *femme fatale* rendida al capricho que le hace elegir la habitación de un hotel por las palabras que contiene su luminoso, escurridiza ante los distintos escenarios colocados por el autor, que no son otros que las distintas calles y plazas de París. Cada escenario adquiere una significación distinta, acorde con las emociones y las sugerencias del momento. De nuevo París se reviste con otro testigo, esta vez el padre del surrealismo André Breton. Conforme paseamos por el relato de Breton, giramos por sus fetiches como en el caso de su obsesión por la palabra LEÑA-CARBÓN situada en una serie de establecimientos que parecen perseguir al propio Breton hasta su habitación. La idea de sorpresa también subyace en el texto cuando recuerda las impresiones suscitadas por la ciudad de Nantes: *la única ciudad de Francia, además de París, donde tengo la impresión de que puede sucederme algo que merece la pena...*⁷ El protagonista de *Nadja* se rinde al urbanismo de la ciudad como un vagabundo, dejando que el azar lo conduzca hacia los ignotos callejones del deseo: *...ignoro por qué, en efecto, me conducen mis pasos allí, y voy casi siempre sin una razón precisa, sin nada que me decida a hacerlo más que esa oscura seguridad de que lo que tenga que pasar ocurrirá allí*⁸. Breton, esclavo del azar, vaga por una metrópolis fragmentada *por sus* distintas realidades, hija del juego de dados surrealista, que en cada nueva tirada traza una avenida por la que deambular. Esta idea de vagar por las calles la retomará de nuevo, aunque con una cariz más crítico y revolucionario, el movimiento Internacional Situacionista en lo que ellos denominarán la “deriva situacionista”. En esta persecución sin rumbo, el protagonista sufre el dulce dolor del éxtasis, embadurnado de situaciones siniestras, donde delirio y placer van de la mano, y todo ello en una plaza que pareciera prometer la purificación del alma:

*Esta plaza Dauphine es uno de los lugares más profundamente apartados que yo conozca, uno de los peores descampados de París. Cada vez que he estado allí, he sentido cómo me abandonaba poco a poco el deseo de ir a otra parte, he debido luchar conmigo mismo para desprenderme de un abrazo muy dulce, demasiado agradablemente insistente y, mirándolo bien desgarrador*⁹.

La fotografía es otra de las piezas del puzzle surrealista. Desde Man Ray recreándose en los lugares más desagradables de la ciudad, hasta Boiffard quien dio poesía visual al texto de *Nadja*, trataron de paralizar y enmudecer el aspecto más sórdido

7 BRETON, A.: *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2000, pág. 116.

8 *Ibid.*, págs. 119- 120.

9 *Ibid.*, págs. 163-164.

1. Atget: *Coin, rue Valette*.

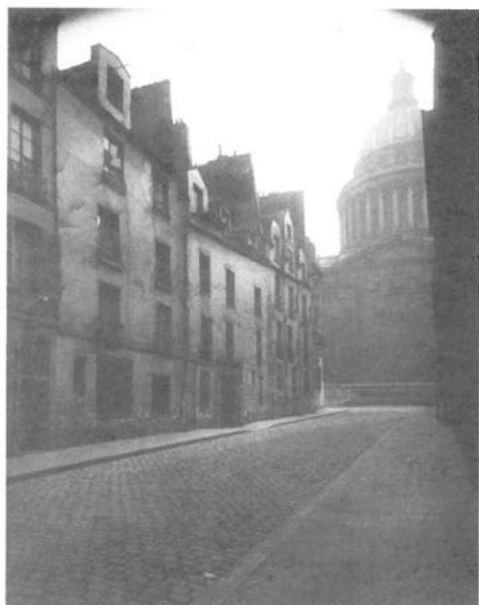
de París. Aunque sin duda, el fotógrafo que todos admiraron fue Eugene Atget. El fotógrafo por excelencia del viejo París, murió en 1927 y pese a situarse al margen de los titubeos de la vanguardia parisina, fue reivindicado por los surrealistas como verdadero arqueólogo de lo siniestro.

Sobre las instantáneas de Atget se ha escrito mucho, desde su interés estrictamente documental, hasta su cara de estética sombría. Sin que ninguna de las interpretaciones sobre Atget sean excluyentes, lo que sí parece claro es que este fotógrafo se atrevió a mirar donde nadie, hasta entonces, había mirado. Su mirada, al igual que la del resto de los literatos hasta ahora estudiados, es una mirada creadora, desvelando sensaciones sobre lo ya existente, la ciudad de París. Lo inquietante de su obra es su tensa pulcritud. Sus fotografías actúan como una fiel huella de la realidad, sin ninguna modificación aparente, y en este procedimiento se produce la paradoja surrealista, la paradoja de la realidad convertida en signo, en una representación vacía de motivos. La desconcertante duda entre lo que es realidad y representación empuja al espectador a un desequilibrio convulsivo. Las fotografías de Atget reconstruyen la capital de las vanguardias europeas, pero su reconstrucción pasa primero por la apropiación de dicha ciudad.

La poesía deshumanizada del fotógrafo parisino junto a su atmósfera metafísica aparecerá de nuevo en la pintura de Giorgio de Chirico. De Atget, ha dicho Walter Benjamin, que fotografiaba rincones, calles y jardines vacíos como si se trataran de escenarios de un crimen, perturbando al espectador de tal manera que se sienta desafiado a buscar otra forma de mirarlos¹⁰, es el caso de las instantáneas tituladas *Coin, rue Valette* [1], *Rue Rataud, 1909* [2], o, *Jardin des Tuileries, ca. 1905* [3] donde una pétrea escultura desafía la mirada del espectador, desviándola hacia una máscara situada en la mano de dicha escultura, y que bien podría ser la propia máscara que



10 AA.VV.: *Eugène Atget. El París de 1900*. Barcelona, Fundación La Caixa, 1991, pág. 102.

2. Atget: *Rue Rataud*, 1909.3. Atget: *Jardin des Tuileries*, ca. 1905.

arranca Atget a la realidad fotográfica de París. La escena se cubre de árboles cuyas ramas parecen las mismas raíces de estos árboles que ha sido plantados del revés, tal y como Atget parece girar del revés la ciudad artística de principios del siglo XX para encontrar su propia metrópolis.

La última parada de este paseo arqueológico a través de las ciudades invisibles del surrealismo la situaremos en las pinturas de Giorgio de Chirico. No por su adscripción al grupo surrealista, de la que siempre renegó de Chirico a pesar del empeño maníaco de Breton de engrosar la lista genealógica del movimiento, sino por su forma de retratar la ciudad, lo adherimos al *collage* de las distintas ciudades aquí vistas. Para Juan Antonio Ramírez, existe un de Chirico pintor que proporciona la primera imagen de la ciudad surrealista entre 1910 y mediados de los años 20¹¹. Giorgio de Chirico entendía el arte como una red capaz de atrapar los extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de los hombres comunes, y esto fue lo que sedujo a Breton y los suyos. Fue quien rompió el hilo de las relaciones entre las cosas y los objetos, deduciendo que cualquier cosa tiene dos aspectos: uno corriente, el que vemos casi siempre y que ven los hombres en general, y otro espectral o metafísico que solo pueden ver

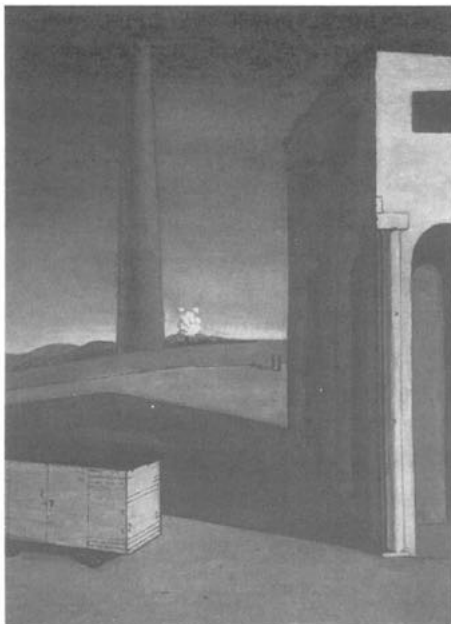
11 RAMÍREZ, J. A.: "La ciudad surrealista" en BONET CORREA, A. (coord.): *El Surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1983, pág. 83.



4. Giorgio de Chirico: *Angustia de la partida*, 1913-1914.

algunos individuos¹². Las palabras del pintor metafísico re-cuerdan a la definición que de lo siniestro hiciera Freud, y que abriga las palabras de todo el texto.

En obras como *Angustia de la partida* [4] encontramos un paisaje arquitectónico casi sepulcral, con dos figuras ligeramente esbozadas al fondo. Predominan en el espacio pictórico las formas verticales, excepto un vagón de mercancías que tanto por su forma como por su significado reclama su atención en medio del silencio que predomina en toda



la pintura. Chirico nos da la respuesta de tan enigmática aparición cuando declara que *los muebles, retirados de la atmósfera de nuestras habitaciones y expuestos en el exterior despiertan en nosotros una emoción que también nos muestra a la calle bajo un nuevo aspecto*¹³. El silencio forma parte de sus ciudades metafísicas, quizás porque como bien dijo el pintor el silencio es el hermano menor del sueño, y también porque el sueño tendría que dormir despierto, con los ojos bien abiertos tal y como lo habían deseado los surrealistas.

Con el pequeño castillo de Giorgio de Chirico cerramos las puertas de la ciudad surrealista sin olvidar que el cierre de unas puertas abren otras. Ningún movimiento como el surrealista había dilatado tanto el horizonte estético, y lo sorprendente es como el castillo surrealista se levantó sobre una ciudad construida. Lo que los surrealistas descubrieron fue la enorme libertad que les proporcionaba mirar en las esquinas de una calle, enamorarse del perfume de una fugaz transeúnte, en definitiva, lograron espacializar el tiempo por medio de la poesía, la fotografía, la literatura y la pintura, crear nuevos mundos dentro de los establecidos, conscientes de que el dominio del tiempo en la modernidad resolvía las ansias de voluntad. Dejemos, entonces, que sea de nuevo Italo Calvino quien nos desee fortuna en la aventura que nos espera al dejar nuestra casa, cuando pisemos la calle, y nos entreguemos al *paseo*:

12 DE CHIRICO, G. (LAHUERTA, J.J. Ed.): *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1990, pág. 41.

13 *Ibid*, pág. 121.



Pregunta Kublai a Marco:

- *Tú que exploras a tu alrededor y ves los signos, sabrás decirme hacia cual de esos futuros nos impulsan los vientos propicios.*
- *Para llegar a esos puertos no sabría trazar la ruta en la carta ni fijar la fecha de arribo. A veces me basta un retazo que se abre justo en medio de un paisaje incongruente, unas luces que afloran en la niebla, el diálogo de dos transeúntes que se encuentran en pleno trajín, para pensar que a partir de ahí juntaré pedazo por pedazo la ciudad perfecta, hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quién las recibe. Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y en el tiempo, a veces rala, a veces densa, no creas que hay que dejar de buscarla. Quizás mientras nosotros hablamos está asomando, esparcida dentro de los confines de tu imperio; puedes rastrearla, pero de manera que te he dicho.*
- *Todo es inútil, si el último fondadero no puede sino ser la ciudad infernal, y donde, allí en el fondo, en una espiral cada vez más cerrada, nos absorbe la corriente.*

Y Polo:

- *El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio¹⁴.*

14 CALVINO, I.: *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 2000, págs. 170- 171



LA PROPUESTA REALISTA DEL “NUEVO CINE ESPAÑOL” DE LOS AÑOS SESENTA

JOSÉ CARLOS MARTÍN GARCÍA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La *extraña espiral que envuelve la historia del cine*¹ da lugar a una ironía cronológica: al tiempo que en el resto de las artes la modernidad daba sus últimos coletazos, en el mundo del celuloide ésta veía su nacimiento. Pero el cine tenía una tradición demasiado corta que romper, de modo que su modernidad no se definió como oposición clara a los modelos anteriores, sino que usó sus métodos para pasar a un nuevo modo de aproximación a la realidad. De modo diverso a como se había definido la modernidad en otros ámbitos, en la creación cinematográfica lo moderno nace como un modo nuevo de encuentro con lo real. De esta afirmación parte la actual consideración del neorrealismo italiano como la primera de las experiencias colectivas de la modernidad en cine², así como nuestra propuesta: el papel del realismo en la llegada de la modernidad cinematográfica al cine español.

El cine clásico norteamericano, a la altura de los años cincuenta, era joven, pero suficientemente poderoso como para haber hecho suyo el concepto de realismo, entendido como verosimilitud apoyada por una narración autoconsciente, omnisciente y comunicativa. La *gran ilusión* que fomentaba el *modo de representación institucional* hollywoodiense fue pronto concebida por algunos jóvenes cineastas europeos como el gran engaño de la ficción de realidad: la primacía del montaje, el “guión de hierro” o el *star-system* evidenciaban que nada tiene que ver la verosimilitud fomentada por el sistema americano con la realidad. Por más que André Bazin insistiera en las afinidades

1 FONT, D.: *Paisajes de la modernidad*. Barcelona. Paidós, 2002, pág. 30.

2 *Ibid.*, pág. 31.

entre americanos e italianos basándose en un supuesto buen entendimiento entre ambas naciones durante el proceso de liberación de la península italiana³, lo cierto es que los débitos del neorrealismo con el cine norteamericano son mucho menores de lo que la crítica francesa y, en particular, *Cahiers du Cinéma* quisieron destacar.

Las aproximaciones al realismo desde la teoría cinematográfica han tenido sus capítulos más importantes en los textos de André Bazin y Sigfried Kracauer. El auge de Bazin como crítico y teórico es contemporáneo al neorrealismo, por el que profesa una fe casi religiosa, si bien sus posturas (aunque planteadas como desafío a nacientes tendencias formalistas y pre-estructuralistas) tienen más que ver con la revolución formal del movimiento italiano que con su carácter de revulsivo ideológico. De particular interés son sus reflexiones sobre la eliminación del montaje, la negación del principio de la *star* en el cine italiano, y su concepción del realismo como “realismo del espacio”. Convencido de que no hay realismo que no sea en su origen profundamente estético, así como de que el realismo en arte no puede proceder más que del artificio⁴, sus opiniones evidencian un estancamiento en una visión parcial del neorrealismo centrada en Rossellini, De Sica o el primer Fellini⁵. Su silencio acerca de Giuseppe de Santis, Visconti o Antonioni será la coartada que permita en adelante, y tras la muerte del crítico francés, disfrazar de bazinianismo gran parte de las posturas socialmente acriticas. Esta visión parcial del que es sin duda el nacimiento de la modernidad cinematográfica tendrá, como veremos, importantes consecuencias en el caso español.

La figura de Sigfried Kracauer, por su parte, podría haber tenido más proyección en el desarrollo de los nuevos cines de no haberse instalado en una reflexión donde el hecho cinematográfico es tratado de un modo casi místico, a pesar de aseverar que su obra *constituye una estética material, no una estética formal (...). Descansa en la idea de que el cine es una extensión de la fotografía, y, por ende, comparte con este medio una marcada afinidad por el mundo visible que nos rodea*⁶. No obstante se encuentran conexiones: *el hecho del nacimiento común del libro de Kracauer y de los nuevos cines sugiere la existencia de un sentimiento general que se podría caracterizar como propio de la época: el convencimiento de que el cine moderno debía partir de una idea de realidad como iluminación, como representación del mundo tangible*⁷. Kracauer parte de la desintegración de las ideologías, de los metarrelatos que mediaban nuestra aproximación al mundo para colocar en su lugar a la cámara cinematográfica, del modo en que Freud había colocado en *El porvenir de una ilusión* la religión en el lugar abandonado por la neurosis infantil. Es el cinematógrafo el que permite esa llegada a una realidad que, por cercana, no se percibe:

3 BAZIN, A.: “El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación”, en *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 2001, pág. 293.

4 *Ibidem*, p.297.

5 BAZIN, A.: “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, págs. 81-100.

6 KRACAUER, S.: *Teoría del cine, la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 2001, pág. 13.

7 LOSILLA, C.: “Prólogo a la edición española” de KRACAUER, S.: *op. cit.*, pág. 3.



*al registrar y explorar la realidad física, el cine expone a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huido como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo*⁸.

Robert Stam, aún sin hacer referencia a los modelos que los ejemplifican reúne las posibilidades de realismo cinematográfico en dos grupos principales: en primer lugar observa un realismo de respuesta subjetiva, creada en el ojo del espectador; se trata de una forma de cine que juega más con la predisposición del espectador frente a la pantalla y con el pacto tácito en el que el espectador juega un doble papel de engañado y sostenedor del engaño. En segundo lugar, Stam señala la existencia de un realismo *que funciona a modo de correctivo*⁹, entendemos heredero del pacto realismo-crítica social que tiene lugar en la Europa del siglo XIX.

La hipótesis que defendemos al afirmar que el realismo es un concepto vinculado a la idea de modernidad cinematográfica ha de pasar por las concomitancias de algunas de las posturas modernas con este pacto no escrito entre realismo y crítica social. No obstante, el mérito del neorrealismo no está tanto en su vuelta hacia la realidad entendida en términos formales e ideológicos como en la demostrada capacidad de superarse a sí mismo a través de una profunda crítica interna. La aseveración de Cesare Zavattini, *el neorrealismo está pegado a nosotros como el sudor a la piel* (1953) vendrá a afirmar la necesidad de renovación de una estética que pronto quedaría caduca y anacrónica en la Italia del *miracolo economico*. Pero ya antes de la llegada de una nueva Italia superadora de los traumas postbélicos, será Roberto Rossellini el que opere este cambio situándose a medio camino entre dos estéticas, a modo de personaje bisagra (cobra sentido desde esta perspectiva la atrevida consideración de un "Manet del cine"). Jacques Rivette, uno de los más influyentes críticos de *Cahiers d'Art*, elogiaba la capacidad del director italiano de pasar de rodar sus ideas a rodar sus vida más cotidiana. Pero su gran virtud estuvo en evitar el supuesto repliegue hermético y narcisista hacia el interior que la superación del neorrealismo podía comportar, para hacer una llamada de atención (de enormes consecuencias para el cine posterior) sobre el haz de posibilidades que el realismo permite, desde lo social hasta lo personal. Este realismo pasa por los elementos que lo habían hecho triunfar en películas como *Roma, città aperta* y *Paísà*, pero aporta la visión del conflicto interior de los personajes. Supone así el primer paso para la separación entre realismo y cine social y la afirmación de la capacidad del cine de una aproximación crítica a la realidad que no deba partir de la obviedad y el documento. En esta conciencia de las posibilidades semánticas del realismo se desarrolla todo el ciclo de la modernidad cinematográfica. Y no sólo Rossellini; muchos otros se abrirán paso desde el neorrealismo a la modernidad por diferentes caminos: un caso

8 KRACAUER, S.: *op. cit.*, p. 366.

9 STAM, R. et alii.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 2000, pág. 212.

particular y fenómeno clave en esta dispersión de significados del término realismo será la filmografía temprana de Michelangelo Antonioni. Iniciado en el documental de corte social-marxista (*Gente del Po*) será pionero en aplicar elementos del neorrealismo a una historia burguesa en *Cronaca di un amore*, con una aportación clave que ya utilizara Rossellini tímidamente en *Germania, anno zero*: la presencia del autor. La persecución del protagonista por parte de la cámara en largos planos secuencia será la forma de omnisciencia del autor sobre el protagonista en ambos films. Pero será Pier Paolo Pasolini el que, en su búsqueda de un “cine de poesía” lleve más lejos esta presencia del autor conjugada con un lenguaje realista. Si bien *Accatone*, su primer film, fue considerado por muchos apologistas del neorrealismo como la resurrección de una estética ya muerta a la altura del 1960, la presencia autoral se obvia al máximo en la introducción de planos detalle de unos ojos que observan las últimas evoluciones del personaje hasta su muerte. Destaca así Pasolini la omnisciencia del autor, a modo de demiurgo. Es uno de los primeros pasos en la superación del “estilo de la carencia de estilo” propio de la vieja práctica neorrealista para pasar a hacer del estilo un elemento expresivo más, donde cada movimiento de la cámara se acomoda a la visión autoral. En muchas ocasiones esta evidencia del yo se convierte en un interesante juego de máscaras en las que el autor-demiurgo se esconde tras un actor-fetiche, un encuentro con un alter ego que ha dejado memorables colaboraciones (Fellini-Mastroianni, Godard-Belmondo)¹⁰.

La Nouvelle Vague ha sido considerada por la mayor parte de la crítica y la historiografía el capítulo que supone la natural continuación de las propuestas neorrealistas y su superación. Y junto a los jóvenes cineastas franceses, la nueva hornada del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, con Marco Bellocchio, Gillo Pontecorvo o Bernardo Bertolucci; de su obra *Prima della rivoluzione* surgen las palabras clave de esta generación, que evidencian el pacto realismo-modernidad que defendemos: *no se puede vivir sin Rossellini*. En la obra temprana de estos nuevos cineastas es donde se evidencian las innovaciones que se han venido reuniendo bajo el confuso rótulo de “nuevos cines”, entre las cuales se ha destacado una primacía de la enunciación autoral. A pesar de la evidente aportación que esto supone por cuanto la presencia del “yo”, la cámara como sujeto enunciator se hace invisible en el cine clásico, parte de la reciente historiografía del cine ha exagerado los méritos de esta presencia de la subjetividad en cine. Así, Domènec Font llega a afirmar:

*no parece casual que aquellas cinematografías aferradas a un fondo histórico donde el ‘yo’ del autor parece diluirse sean las más coyunturales y sobre las que el tiempo ha ejercido mayor desplome*¹¹.

10 FONT, D.: *op. cit.*, pág. 127.

11 *Ibid.*, pág. 181.



Desde nuestro punto de vista no se puede establecer una tan clara relación causa-efecto entre la ausencia del autor y la caída en descrédito de determinadas cinematografías. Así, la afirmación de Font nos permite entrar ya en la problemática que centra nuestro estudio: la propuesta realista del Nuevo Cine Español (NCE).

El realismo crítico anterior a la Escuela Oficial de Cinematografía y a la llegada de los jóvenes del NCE, será un movimiento minoritario dentro de la producción nacional, pero fundamental en la apertura de un camino que hoy se conoce como "disidencia cinematográfica". Marco Ferreri, Fernán Gómez, y sobre todo Bardem y Berlanga, serán las puntas de lanza de esta tendencia y los encargados de la primera y verdadera rebelión, los que allanarán el camino, de tal forma que a su llegada, los jóvenes del NCE ya han aprendido el pentagrama con el que Bardem estableció los principios de la disidencia en 1955:

*el cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*¹².

Así, el NCE toma el realismo como el camino más corto (y quizás el único posible) para firmar ese pacto no escrito entre protección estatal (dependencia económica) y disidencia cinematográfica. Hicieron de la disidencia su bandera, y, como Berlanga, ocultaron en muchas ocasiones un duro realismo tras un aparente casticismo no tan alejado de las anteriores producciones oficiales. En palabras de Francisco Regueiro, no existía coincidencia generacional, ni siquiera intereses comunes: *lo único que teníamos en común era nuestra oposición al franquismo*¹³. No obstante, y a pesar de la clara adscripción a la disidencia de la mayor parte de los cineastas que nos interesan, la historia del NCE es la historia de un pacto, el pacto entre círculos oficiales y disidencia, entre cine de calidad y cine comercial, entre un cine crítico en el interior y fachada del régimen en los festivales internacionales. De este modo, las contradicciones están servidas, y la primera será la que reúne en un mismo corpus de films dos ideas de realismo paradójicamente complementarias: el realismo entendido como tendencia unida estrechamente a lo español, que hunde sus raíces en el barroco, y el realismo como obligación, como problema de conciencia del cineasta. Ricardo Muñoz Suay, participante en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1955 y miembro activo del PCE, afirmaba en un artículo editado en el *Bolletino del neorrealismo*:

España es virgen en todos los sentidos, sus gentes, su pueblo aguardan con esperanza el día en que su vida, trágica o simple, colectiva o individual, pueda expresarse realísticamente en el cine. El pasado cultural e intelectual

12 "Conclusiones de las Conversaciones de Salamanca" en AA. VV.: *El cine español, desde Salamanca*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995, pág. 79.

13 Coloquio con Francisco Regueiro. Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. 11 de agosto de 2001.

*de España es un pasado realista. Su teatro, su novela, su poesía, su pintura, su escultura, han entregado al mundo obras llenas de humanidad y realismo. Lope de Vega, Cervantes, Alberti, Goya, Berruguete, no son sino ejemplos. Si tenemos presente por un lado el sentimiento realista del hombre español y por otro lado una situación virgen, que contiene una vida llena de realidad, podemos estar seguros que el cine español puede y debe ser realista*¹⁴.

Por su parte, uno de los protagonistas más directos del NCE y uno de los escasos directores españoles que aún hoy rinde culto al realismo, José Luis Borau, afirmaba en 1960:

*Dos caminos me interesan por igual: el realismo y la fantasía (...). Las razones por las que me interesa el realismo son obvias, creo yo. Hay sobre todos nosotros una tradición cultural en ese sentido que pesa lo suyo. Tenemos obligación de dejar constancia de cómo es nuestro mundo. Y, además, la mejor forma de mostrar al público como es realmente su vida sería obligarle a mirarse en un espejo. En cuanto a la fantasía, me interesa, precisamente, por lo que puede tener de real, de producto humano, elaborado gracias a una circunstancias y fenómenos concretos. A los hombres se les puede conocer viendo cómo son y también viendo cómo les gustaría ser*¹⁵.

Evidentemente, la consideración del realismo como un elemento unido estrechamente a lo español resultaba un argumento más que convincente a ojos de los círculos oficiales, a la vez que suponía una coartada infalible para los nuevos jóvenes de la EOC como estandarte de modernidad, a pesar de la caída en descrédito de las estéticas realistas en otras cinematografías. Este pacto con fondo realista tendrá su correlato crítico en las páginas de la revista *Nuestro Cine*. Al mismo tiempo, aún subsistía en España una tendencia que rechazaba en cualquier caso la propuesta realista, la postura neocatólica que se convertirá en esteticismo cahierista en las páginas de *Film Ideal*. Fernando Fernán Gómez ya se había hecho eco de la raíz de estas contradicciones a la altura de los años cuarenta:

Hace ya muchos años, a finales de los cuarenta, en un festival cinematográfico que tuvo lugar en una ciudad de España cuyo nombre no recuerdo, un sacerdote aficionado al cine y de cuyo nombre no me acuerdo (...) nos explicó que las preocupaciones cristianas y cristianizantes de Rossellini y de casi toda la corriente en que estaba incluido eran excesivas para exponerse en un medio como el cine, y nos exhortó a que hiciéramos unas películas sin contenido, alejadas de las inquietudes morales, sociales y políticas (...). El

14 Cfr. RODERO, J. A.: *Aquel "nuevo cine español" de los años 60*. Valladolid, Seminci, 1981, pág. 63.

15 *Ibid.*, pág. 56.



objeto del cine, y también de la literatura, del arte en general, era divertir al público sin complicarle la vida y el pensamiento. Lo demás, nos dijo, debía quedar para el púlpito (...).

Según aquello, si uno quería comunicar a la gente sus opiniones sobre moral o sobre 'la cuestión social' no le quedaba otro camino que cantar misa.

Por aquel tiempo ya varios amigos, no menos aficionados y conocedores de la materia que el mencionado cura, me habían informado de que todo el cine en el que no se manifestase primordialmente una preocupación por el hombre y sus problemas, en primer término los sociales, era un cine frívolo y recusable¹⁶.

Esta misma situación es la que tiene continuación en la década de los sesenta en las páginas de *Nuestro Cine* y *Film Ideal*, respectivamente el realismo militante de izquierdas y el esteticismo *cahierista* de raíz católica. En los encendidos debates entre ambas revistas, la primera será portadora del estandarte del "realismo crítico" que propusiera el crítico Guido Aristarco (figura influyente en el cine español desde su presencia en las Conversaciones de Salamanca), mientras la segunda, emulando a la francesa *Cahiers du Cinéma*, proponía la línea baziniana del "realismo del espacio" antes comentada.

La línea "aristarquiiana", la más influyente en el devenir del Nuevo Cine Español, parte del marxismo de Luckács: la necesidad de un arte como producto de la razón frente a la irracionalidad idealista, vieja de veinticinco siglos. Aristarco, en su definición del realismo crítico será el natural continuador en la teoría de la línea marxista del neorrealismo italiano (De Santis, Visconti, el primer Antonioni). A través del intersticio abierto en el tejido marxista aristarquiiano, entra Antonioni, y con él gran parte de la vertiente "autoral" de los nuevos cines. *Nuestro Cine* expresaba por principio una aversión por todo lo baziniano y una cierta sospecha sobre la *Nouvelle Vague* bien ejemplificada en el "Proceso a Resnais" que ocupa la mayor parte de la revista tras el estreno de *El año pasado en Marienbad* (1961), de modo que los jóvenes de la Escuela Oficial de Cinematografía llegaron al realismo más gracias al neorrealismo que a la relectura que de él hizo la *Nouvelle Vague*. Así, *Nuestro Cine*, como portadora desde al crítica del estandarte teórico del Nuevo Cine Español tuvo que soportar las mismas críticas que estos cineastas: colaboracionismo con el régimen, apoyo de un realismo muerto como estética, críticas provenientes de *Film Ideal*, cuyos miembros, bazinianos convencidos, eran en parte cercanos a *Acción Católica* y su director Pérez Lozano autodefinido como "catolicazo"¹⁷. Es sugerente ver cómo el

16 FERNÁN GÓMEZ, F.: "Prólogo" a TUBAU, I.: *Crítica cinematográfica española*. Barcelona, Universidad, 1983, pág. 41.

17 TUBAU, I.: *op. cit.*, pág. 33.

pensamiento católico en cine se escondió tras un presunto cosmopolitismo esteticista de raíz francófila y cercano a *Cahiers du Cinéma* y particularmente a Bazin, aún cuando la revista francesa empezaba a superar las posturas del su fundador, muerto prematuramente en 1958.

La crítica de colaboracionismo de *Nuestro Cine* debe ser reinterpretada en la actualidad como una tendencia al posibilismo que estuvo en la base de toda la experiencia del NCE. Para *Nuestro Cine*, en mayor o menor medida un *órgano oficioso del PCE*¹⁸, no resultó fácil la adscripción a un fenómeno promovido por la nueva administración franquista, y antes de optar por el colaboracionismo posibilista tuvieron lugar encendidos debates en el seno de la revista. A pesar de todo, al final la conversión fue total, no tanto porque algunos miembros de la plantilla de la revista se beneficiaron de las ayudas a la protección y pasaron a engrosar las filas del NCE, como por el convencimiento de que sólo desde la colaboración en los límites de lo posible sería efectivo un nuevo cine de base realista.

Así, el Nuevo Cine Español se interna dentro de la dinámica analizada por Lino Micciché, uno de los protagonistas en la promoción de los nuevos cines como fundador y director de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pésaro y Urbino. Micciché expresa el resultado de los nuevos cines en el binomio: teorías de los años cincuenta/ prácticas de los años sesenta¹⁹. Desde este punto de vista, las Conversaciones de Salamanca estarían en la base del Nuevo Cine Español como “teoría de los cincuenta”, mientras la práctica tendría punto de partida en el año 1962 con el cambio de gobierno y la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

García Escudero entendió muy bien el mensaje de algunas de las películas que en los últimos cincuenta habían optado por una estética realista, ya sainetesca, tierna (*El cochecito* de Marco Ferreri), o dura y crítica (*Los golfos* de Carlos Saura), de modo que desde la oficialidad se intentó fomentar este nuevo cine dándole carta de naturaleza en las Normas sobre Cinematografía de 1964, una operación que, a largo plazo, se ha visto ya como una práctica de disidencia dentro del posibilismo ya como un *lampedusiano intento de cambiarlo todo para que nada cambie*²⁰.

Para Fernando Lara, esta época tuvo una ocasión de oro para romper el divorcio que desde los cincuenta separaba de hecho élites y masas en España mediante una reconciliación que pasó porque el cine español recuperara su autoestima intelectual y, en su opinión, una ruptura con el realismo crítico *que tras años de una valía impagable en su esfuerzo por ejercer la denuncia social mostraba ya un claro agotamiento*²¹. Para

18 *Ibid.*, p. 33.

19 MICCICHÉ, L.: “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en AA. VV.: *Historia general del cine. 6. Los nuevos cines*. Madrid, Cátedra, 1995, pág. 15.

20 GARCÍA ESCUDERO, J.M.: “Las políticas del cine español”, en AA. VV.: *El cine español, desde Salamanca*, pág. 19.

21 LARA, F.: “En torno a un cine intelectualmente infimo. La mentira soportada y la verdad soportable”, en AA. VV. *El cine español, desde Salamanca*, pág. 36.



otros, como Carlos F. Heredero, la razón estética de este cine es su *acercamiento de vocación naturalista o parabólica que aspira a recomponer, en términos críticos, una realidad contra la que se revuelven y a la que intentan buscarle nuevas posibilidades expresivas emparentadas con una estética despojada, áspera y llena de aristas*²².

Es obvio que el agotamiento del modelo crítico-social sobreviene a finales de la década, y no debe entenderse tanto en términos estéticos (la realidad española se adaptaba aún a un cine de corte social, se puede decir que, de hecho, casi no llegó a pasar por él) como en términos de rentabilidad económica e ideológica. Toda vez que las nuevas normas sancionaban nuevos modelos de protección a las producciones nacionales así como a coproducciones sin establecer el porcentaje de participación nacional, la política de ayudas resultó un desastre económico y estético ante la llegada de las coproducciones de baja calidad que aprovechan las generosas subvenciones oficiales. Por otro lado, la rentabilidad ideológica del Nuevo Cine Español, esto es, su presencia en festivales internacionales como fachada exterior de un régimen que busca su homologación con las democracias europeas, dejó de ser tal tras determinadas presencias problemáticas como *La Caza* en Berlín o *El Verdugo* en Venecia, propuestas que distaban mucho de ser halagüeñas con el régimen que las fomentaba. Sólo el endurecimiento general del régimen a partir de 1968 hace falta para que la propuesta realista en cine quede así satanizada desde la oficialiad como cine disidente, sospechoso, y, desde la crítica, como cine del pasado. De este modo, los modelos que triunfarán a partir de 1967 serán: un cine de corte metafórico, no particularmente realista y más personal (que tiene sus mejores exponentes en la obra de Carlos Saura a partir de la fecha y en nuevos realizadores como Manuel Gutiérrez Aragón, Víctor Erice o Jaime Chávarri), y la comedia comercial que busca la rentabilidad (comedia desarrollista, destape, etc.) con los films de Pedro Lazaga, Pedro Olea, etc. Se esconde así un fracaso general tras un supuesto fracaso estético, el realismo cae con la experiencia aperturista y queda relegado al olvido. Queda así roto el endeble pacto entre crítica, creación y promoción que habría homologado el NCE y su propuesta realista a los nuevos cines europeos.

22 HEREDERO, C.F.: "Del cuerpo deshabitado a la imagen fragmentada", en AA. VV. *El cine español, desde Salamanca*, pág. 45.



LA CRÍTICA BAJO SOSPECHA. LA RECEPCIÓN DE LAS MANIFESTACIONES FUTURISTAS EN PARÍS: EL CASO DE GUILLAUME APOLLINAIRE (1911-1913)

M^a JESÚS MARTÍNEZ SILVENTE
Universidad de Málaga

La labor que el crítico de arte desempeñó en tiempos de las vanguardias históricas fue determinante para el conocimiento, tanto de los datos objetivos de las exposiciones que se llevaron a cabo -artistas, fechas, obras- como para dejar impresiones reflexiones y lecturas que hoy nos ayudan a recomponer las diferentes vías por las que caminaba el pensamiento crítico en aquellos años. Vemos cómo, sobre un determinado acontecimiento, existen diferentes -e incluso enfrentadas- visiones, lo que nos resulta interesante para, desde la perspectiva actual, intentar crear una imagen lo más rica y completa posible.

Sabemos que el período que rodea la Primera Guerra Mundial fue especialmente fructífero en todo lo relacionado con planteamientos teóricos materializados en manifiestos, proclamas o ensayos. El futurismo italiano, capitaneado por Filippo Tommaso Marinetti, es un buen ejemplo de ello. La irrupción de los pintores futuristas en París y la celebración de su exposición en la *Galeria Bernheim Jeune* en febrero de 1912, suscitó una gran polémica que se vio reflejada en los periódicos de la época, tanto en Francia como en Italia. Un año después, con la muestra de escultura del futurista Umberto Boccioni, ocurrió algo similar: Apollinaire, Salmon, Longhi o Cajumi dedicaron espacios especializados en las más importantes revistas de vanguardia -*L'Independent*, *Les Soirées de Paris*, *La Voce*, etc.- donde se narraron sendos sucesos de muy diversa manera. En ambos casos, se cumplió el mismo axioma: crítica a favor por parte de una minoría -que no siempre supo descifrar el significado y fin de la/s obra/s- y crítica destructiva debido al impacto que casi siempre provocaban las muestras de lo nuevo.

El carácter combativo de las propuestas futuristas, el afirmado nacionalismo de los italianos, la supuesta superioridad de la tradición artística francesa o el mano



a mano entre cubistas y futuristas, se reflejó entre líneas, llegando a fundirse con la mera percepción de la obra exhibida. Sí es cierto que existieron lazos de unión entre los críticos -sobre todo en lo que se refiere al seguimiento de tópicos que rápidamente se propagaron y fueron utilizados impunemente una vez tras otra- pero, de igual manera, existieron individualidades tanto en Francia como en Italia que, sobre el mismo escenario artístico, destacaron sobre las primeras. ¿Reflexiones personales? ¿Pensamiento generalizado? Las dos cosas y ninguna.

Vayamos por partes.

En 1910 Ardengo Soffici se encuentra en la capital francesa buscando obras impresionistas para la exposición de *La Voce* en Florencia. Mientras tanto, el movimiento futurista encabezado por Marinetti se consolida y Giacomo Balla, Umberto Boccioni (que realiza sus obras *La città che sale* y *Rissa in Galleria*, Carlo Carrà (que pinta *Funerali dell'anarchico Galli*), Luigi Russolo y Gino Severini redactan el *Manifesto della pittura futurista*, seguido de cerca por el *Manifesto tecnico*. En febrero de 1910, sale a la luz en Milán el *Manifesto dei pittori futuristi*¹, redactado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini [1], en el que se hace alusión, entre otros asuntos, a la necesidad imperante de acabar con las expresiones artísticas pasadas y a la relación ideal entre la vida moderna y el arte dinámico². Tras estos manifiestos, la opinión que merecían los pintores futuristas en París no gozaba de demasiados rasgos positivos. La crítica preponderante en los círculos cercanos al arte emergente, como André Salmon o Gertrude Stein, lo calificaron de “tonto” o “ruidoso”, mientras artistas de la talla de Modigliani o del mismo Picasso, no lo encontraron, en ningún momento, digno de su interés.

En París, ya se habían producido las primeras tentativas cubistas de Picasso y Braque: por una parte, la exposición del francés en París en la *Galeria Kahnweiler* en noviembre de 1908 y sus obras *Cabeza de mujer*, *La pescadora* o *El castillo de la Roche-Guyon* (1909); y por otra, la obras cubistas de Picasso como *Frutero y pan sobre una mesa* comienzan a sonar en el mundillo artístico parisense y a construir modelos que otros no tardarían en reutilizar. En Italia, ya parecía que el futurismo se iba asentando en el panorama cultural de su país, pero las ansias de darse a conocer fuera de sus fronteras -sobre todo por parte de su fundador y debido a las noticias que Severini exportaba desde la capital francesa- hicieron que los integrantes del nuevo *ismo* organizaran el peregrinaje al que, por entonces, constituía el foco artístico por excelencia: París. El resultado de este viaje fue -además del giro formal en la obra de Boccioni y Carrà- la organización por parte de Marinetti de una muestra de pintura futurista en la galería *Bernheim Jeune*, cuyo catálogo fue acompañado del manifiesto

1 BOCCIONI, U., CARRÀ, C., RUSSOLO, L., BALLA, G., SEVERINI, G.: *Manifesto dei pittori futuristi*, Milán, 11 febrero de 1910 en *I manifesti del futurismo*. Lacerba, Florencia, 1914.

2 En este período, en su deseo de pintar lo nuevo, Boccioni considera la práctica del lenguaje artístico como síntesis de la vida en las nuevas metrópolis y ejemplo de ello es *La città che sale* (1910-11), donde se intenta la conquista de lo moderno mediante el tema social a modo de heroica aventura de la construcción de un azaroso destino.



1. Filippo T. Marinetti, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini y Umberto Boccioni en París, 1912.

Les exposants au public. La exposición, bajo el nombre de *Les peintres futuristes italiens*, albergó más de una treintena de obras de Boccioni, Carrà, Severini y Russolo, y fue visitada por prácticamente todos los integrantes de la vanguardia parisina; Léger, Dufy, Brancusi, Metzinger, Gleizes, Archipenko o los hermanos Duchamp son sólo algunos ejemplos de aquellos que se dieron cita en la *Bernheim Jeune* de París.

La introducción al catálogo de la exposición³, firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini -*Les exposant au public*- resultó ser uno de los documentos que dejó constancia -como apunta Claudia Salaris⁴- de lo que fue el primer contacto del movimiento italiano con personalidades del mundo cultural en el extranjero y de los inicios del ya histórico enfrentamiento con los integrantes de la “escuela cubista”. En él pueden leerse, por lo tanto, buena parte de las bases en las que se cimientan las críticas favorables del futurismo y, al mismo tiempo, para los detractores, las pruebas plausibles de los errores cometidos por los pintores italianos.

3 Este catálogo fue publicado -con algunas modificaciones- en Boccioni *Futurista. Pittura Scultura Futurista (Dinamismo Plastico)*. Milán, Edizioni Futurista di Poesia, 1914.

4 Véase SALARIS, C.: *Storia del Futurismo*. Roma, Editori Riuniti, 1992, pág. 38.

Tras calificar la exposición como la más significativa a juicio de Europa, los futuristas firmantes del catálogo de París avalaron solemnemente su actual dominio sobre todas y cada una de las fases de la pintura francesa, incluidas las más recientes. Este intento de supremacía -que de paso sería de hegemonía sobre la nación gala- atrapa también al cubismo, al cual califican de inmóvil, académico, congelado y estático:

*Con un accanito fervore di ricerche, abbiamo rapidamente maturato e superato in noi stessi tutte le meravigliose fasi della pittura francese del diciannovesimo secolo, fino alle ultime espressioni dei nostri amici Fauves e Cubisti, dai quali, malgrado la nostra amicizia personale, dissentiamo*⁵.

*Dipingere fissando il modello in posa è un'assurdità, e una viltà mentale anche se il modello è tradotto nel quadro in forme lineari, sferiche o cubiche*⁶.

La no aceptación del cubismo como una manifestación artística reconocida fue debida, en esta proclama, a su carácter estático y a sus resquicios de tradicionalismo; en cuanto a la primera afirmación, es evidente que, frente a los ejemplos “móviles” futuristas -y más aún, frente a las teorías-, los cubistas quedan reducidos, en el arte, a la mínima expresión. En lo que se refiere al tradicionalismo suponemos que, al conocer las interpretaciones francesas que miraban los ejemplos de la “escuela” como un paso positivo dentro del clasicismo -seguidoras de Poussin, Ingres y Corot- hacen caso de ellas, las continúan y las exponen.

Hemos apuntado que tanto la exhibición de estas obras como la estancia de los italianos en París repercutieron en el ambiente artístico de la capital, tal y como nos muestran los artículos de los diarios más significativos de la época: Gustave Kahn realiza una reseña en *Mercurio di France*, Olivier Hourcade en la *Revue de France*⁷, Louis Vauxcelles⁸ en *Gil Blas* o Apollinaire en *L'Intransigeant*. André Salmon y, en un primer momento, Apollinaire, no dudaron en tachar al futurismo de “poco original” y de mero “imitador del cubismo”; fue Gustave Kahn, amigo íntimo del fundador del

5 *Con un encarnizado fervor por la investigación, hemos rápidamente madurado y superado por nosotros mismos todas las maravillosas fases de la pintura francesa del siglo XIX, hasta las últimas expresiones de nuestros amigos Fauves y Cubistas, de los cuales, pese a nuestra estima y nuestra amistad personal, disintimos.* BIROLI, Z. (ed.): *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*. Milán, Feltrinelli, 1971, pág. 90.

6 *Pintar fijando el modelo en pose es absurdo, es una vileza mental incluso si el modelo es traducido en el cuadro en formas lineales, esféricas o cúbicas.* *Ibid.*, pág. 91.

7 Olivier Hourcade, en *Revue de France*, escribe sobre la exposición futurista apuntando que los italianos copian a los cubistas y a Signac, y que quieren quemar los museos -haciendo referencia al primer manifiesto de Marinetti- para borrar la evidencia.

8 Louis Vauxcelles fue uno de los pocos críticos que impuso la supremacía de los ejemplos italianos a los de los cubistas franceses debido a la antipatía que profesaba hacia estos últimos. Ya en la exposición de Georges Braque de 1908, escribía en el catálogo: *Construye hombres metálicos deformados, terriblemente simplificados. Desprecia la forma, reduce todo, lugares y figuras y casas, a esquemas geométricos, a cubos.* VAUXCELLES, L.: “Exposition Braque. Chez Kahnweiler, 28 rue Vignon, *Gil Blas*, París, 14 de noviembre de 1908.



futurismo, el que dejó mejor parados a los recién llegados, declarando en su artículo que *certamente non si vide mai un movimento novatore altrettanto importante, dopo le prime esposizioni dei Pointillistes*⁹. La finalidad de los de Marinetti, en cierto modo, se había cumplido: bien o mal, el evento había dado mucho que hablar.

Guillaume Apollinaire¹⁰ ya en noviembre de 1911, en *Mercure de France*, publicaba “Peintres futuristes” donde a modo de parodia relataba su gratificante encuentro con Boccioni y Severini en París. Tras describir su atuendo al estilo inglés, Apollinaire reconoce que, aún sin haber contemplado muestras de pintura futurista, posee alguna referencia de los *Stati d’animo* y que, con pocas referencias, le sugieren algo infantil y sentimental:

*Estos jóvenes tienen todavía el deseo de alejarse de las formas naturales y quieren ser inventores de su arte. Así me lo ha dicho Boccioni, he pintado dos cuadros, de los cuales, uno expresa la partida y otro la llegada. (...) Esta pintura, que así explicada parecería sobre todo sentimental y un poco pueril, está defendida por los futuristas, al límite, a capa y espada*¹¹.

Como vemos, ante las belicosas afirmaciones futuristas, el sector de la crítica en Francia -por no hablar de los numerosos implicados- no siempre soportó silencioso el afán de superioridad que los italianos intentaban imponer. Por su parte, Apollinaire contesta en *Le Petit Bleu* el 9 de febrero de 1912¹², al catálogo de la exposición de Bernheim Jeune. Aclara que los futuristas han llegado tarde en lo que se refiere a su investigación y su búsqueda del movimiento, y que los pintores franceses lo han hecho ya en la medida de lo posible; los acusa de tener ideas más filosóficas y literarias que plásticas y, en cuanto al academicismo, puntualiza que los pintores cubistas se alejan considerablemente de este camino al mostrar la naturaleza de modo violento, seccionándola y estudiándola con paciencia.

Apollinaire repara en Boccioni y, a modo de asesoramiento, le advierte de la peligrosidad que lleva implícito pintar sus *Stati d’animo*, esto es, incluir datos de corte sentimental, subjetivo o romántico en sus composiciones, ya que, de este modo, va en contra de lo que se entiende por “pintura pura” que, a su vez, se identificaría con el cubismo. Para el poeta, lo que prima en la obra de arte son los puros valores plásticos

9 Ciertamente no se vio nunca un movimiento innovador tan importante desde las primeras exposiciones de los Puntillistas.

10 Para referencias de la relación entre Apollinaire y Soffici, véase BOHN, W.: “Free-word poetry and painting in 1914: Ardengo Soffici and Guillaume Apollinaire” en PAMPALONI, G. (Coord.): *Ardengo Soffici. L’artista e lo scrittore nella cultura del 900*. Florencia, Centro Di, 1975.

11 APOLLINAIRE, G.: “Peintres Futuristes”, *Mercure de France*, París, 1911. (Apud AA. VV.: *Boccioni e il suo tempo*. Milán, Cat. de exposición Palazzo Reale, 1973. pág. 25).

12 Elena Pontiggia hace referencia en “Una lettera futurista”, *Questarte*, Pescara, n° 49, 1986, a que Apollinaire, el 1 de febrero de 1912 en *Petit Bleu*, sintetiza los débitos futuristas en: Boccioni se debe a Picasso, Carrà a Rouault y Severini a Van Dongen.

-volúmenes, planos, color, composición, etc.- y no las referencias a los sentimientos que desvían y distraen la visión puramente plástica. Los *Stati d'animo* son, por lo tanto, un ejemplo prácticamente decimonónico. Elevando la figura de Picasso a la condición de maestro de la pintura contemporánea reduce a Boccioni a la categoría de un simple alumno más de la infinita escuela europea que bebe del influjo picassiano:

*En realidad, los pintores futuristas han tenido hasta ahora ideas más filosóficas y literarias que plásticas. (...) Boccioni siente el influjo de Picasso que domina hoy toda la pintura, no solamente en París sino en el mundo entero*¹³.

Como colofón, el poeta agradece, en un tono burlesco, la audacia futurista a la hora de exponer sus ejemplos imperfectos, porque así queda sobradamente reafirmada la auténtica supremacía francesa.

La otra cara de la moneda la ofrece el mismo Boccioni que, el 12 de febrero, en una carta a Nino Barbantini, se enorgullece de haber creado tanta polémica en el círculo de los franceses y vuelve a implantar una sucesión de momentos y personajes artísticos de transición hasta llegar a las pautas futuristas, dando a conocer una particular definición de lo que sería la pureza en pintura: la simbiosis entre los valores materiales y el ambiente¹⁴:

*Il suceso é consacrato dalla critica di tutti i giornali che pur facendo molte riserve, proclama il nostro trionfo sui cubisti francesi e l'apparizione di una nuova tendenza! Guillaume Apollinaire, divenuto amico mio, dichiara (in agro-dolce francese) che se la modernissima pittura francese aveva dimostrato la melodia (sotto un punto di vista nuovo) dalla nostra esposizione appare la possibilità di innalzarsi fino alla sinfonia. Tutta la battaglia è stata caratterizzata dai miei "stati d'animo" di quali si discute in tutti i centri artistici e letterari di Parigi. (...) Certo, che in tutte le ricerche analitiche e accidentali degli impressionisti per la luce, di Cézanne per il colore, di Matisse e Picasso per la forma (e dopo questo i Cubisti) si sente il bisogno assoluto di uscire e dagli elementi costruttivi trovati in questi ultimi tempi passare alla costruzione definitiva*¹⁵.

13 APOLLINAIRE, G.: "Les Futuristes", *Le Petit Blue*, París, 9 febrero, 1912. (Apud AA. VV.: *Boccioni e il...* op. cit. pág. 246).

14 Los cubistas, según explica en esta carta Boccioni a Barbantini, se habían detenido en los valores materiales -utilizando la síntesis- y por ello, en su obra, únicamente se expresa la particularidad y, en ningún caso, el reflejo de lo absoluto.

15 *El suceso está consagrado por la crítica de todos los periódicos que aún haciendo muchas reservas, proclama nuestro triunfo sobre los cubistas franceses y la aparición de una nueva tendencia! Guillaume Apollinaire convertido en amigo mío, declara (en un francés agri-dulce) que si la modernísima pintura francesa había demostrado la melodia (sobre un punto de vista nuevo) desde nuestra exposición aparece la posibilidad de llegar hasta la sinfonía. Toda la batalla ha estado caracterizada desde mis Stati d'animo de los que se discute en todos los centros artísticos y literarios de París. Es cierto que, en todas las investigaciones analíticas y accidentales*



Queda claro que Boccioni y Apollinaire poseen una apreciación muy diferente en cuanto a lo acontecido en París. Mientras el primero asegura que la exposición futurista ha sido el acontecimiento del año, el poeta considera a los italianos necios productos de las propuestas cubistas. *Ils ne sont encore que faibles élèves d'un Picasso ou d'un Derain, et, quant à la grâce, ils n'en ont pas idée*¹⁶.

Las relaciones de Apollinaire con el futurismo italiano fueron -al igual que las del mismo cubismo- intermitentes y complicadas. Según André Salmon, los primeros contactos tuvieron lugar sobre 1906 con motivo de la fundación de la revista *Poesia*; pero sólo a finales de 1911 existe una comunicación más clara, sobre todo por parte del francés, que vierte sus opiniones sobre los pintores futuristas y sus manifestos. En junio, Apollinaire, en un acto de reconciliación -tras la polémica entre futuristas y cubistas "órficos"- con los de Marinetti, publica en *Lacerba* un "manifiesto-síntesis"¹⁷ en el que, utilizando las *parole in libertà* del fundador, diferencia los nombres de escritores y artistas en "modernos" y en "pasadistas". *L'Antitradizione futurista* ofrece *rose* a los primeros -Severini, Derain, Matisse, Delaunay, Léger, Picabia, Carrà, Kandinsky, Max Jacob, Duchamp, etc.- y *merde* a los críticos, los profesores, los museos, los académicos, etc. [2]. En la enumeración de artistas, poetas y estudiosos de lo moderno, se sitúa, en primer lugar, a Marinetti, seguido de Picasso, Boccioni y el mismo Apollinaire¹⁸.

A finales de este año, en *Les Soirées de Paris*, Apollinaire destacaba la importancia del futurismo como movimiento artístico, así como una notable influencia en algunos de los artistas que comenzaban a despuntar en el foco de vanguardia parisino.

Era normal este cambio de actitud por parte de Apollinaire al que le incomodaba crearse enemigos dentro de la esfera del arte emergente¹⁹, además, las relaciones con el orfismo se habían enfriado y su "control" había pasado a las manos de Blaise Cendrars. P. A. Jannini, en su estudio sobre Apollinaire²⁰, apunta, basándose en autobiografías y correspondencia de la época que, con todo esto, el poeta francés pretendía convertirse en la "mente pensante" de ambos movimientos, y a lo que -según Gino Severini- Marinetti se negaba por considerar el futurismo como una revolución estrictamente italiana.

de los impresionistas por la luz, de Cézanne por el color, de Matisse y Picasso por la forma (y después de esto los cubistas) se siente la absoluta necesidad de acabar y desde los elementos constructivos hallados en estos últimos tiempos pasar a la construcción definitiva. BIROLI, Z.: *Gli scritti...* op. cit., pág. 22.

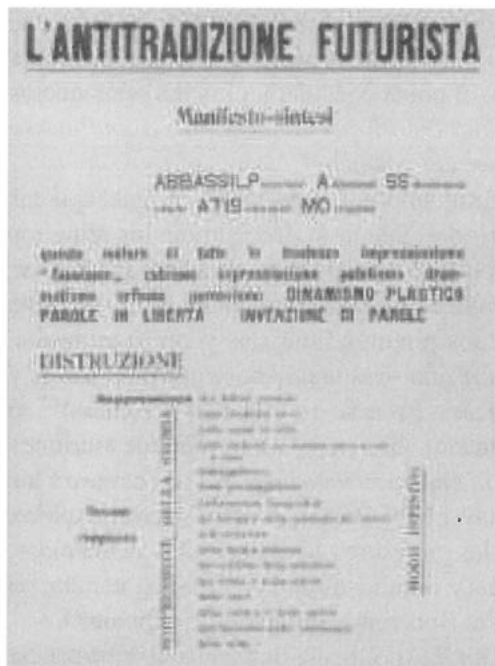
16 *No son todavía más que débiles discípulos de un Picasso o de un Derain, y, en cuanto a la gracia, no tienen ni idea de ella.* APOLLINAIRE, G.: "La vie artistique. Les pintres futuristes italiens", *L'Intransigeant*, París, febrero 1913.

17 APOLLINAIRE, G.: "L'Antitradizione futurista: manifesto-sintesi", *Lacerba*, 15 septiembre de 1913.

18 Sólo quince días antes del manifiesto de Apollinaire, Boccioni publica en *Lacerba*, "Contro la vigliaccheria artistica italiana" donde, al igual que el francés, repudia a muchos de los grandes protagonistas de la historia de las artes pasadas, al considerárseles culpables de los males que afectan al arte contemporáneo en Italia.

19 El acercamiento de Apollinaire al futurismo y su afirmación de que la simultaneidad era fruto de las investigaciones italianas y no de Delaunay, hizo enfurecer a este último y la dirección del orfismo pasó al poeta Blaise Cendrars.

20 JANNINI, P. A.: *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*. Roma, Bulzoni, 1979.



2. G. Apollinaire: *L'antitradizione futurista*, 1913.

*Je n'ai publié un qui n'était pas spécialement futuriste, exaltant différentes tentatives nouvelles, et, en le publiant, les futuristes ont simplement montré qu'ils tenaient à n'être pas mis à l'écart de l'effort général de modernité qui s'est manifesté dans le monde entier, mais plus particulièrement en France*²¹.

La repercusión del nacimiento y desarrollo del orfismo -incluidos los escritos de Apollinaire- y sus diferencias con el futurismo se hicieron visibles en las publicaciones especializadas de la

época de los países implicados. Los críticos en Francia no se preocuparon demasiado por la polémica, más bien se centraron en las similitudes entre el primero y el cubismo o en la trayectoria que parecía tomar el arte moderno en su camino hacia la abstracción. En aquellas crónicas, los franceses -ya fuesen cubistas u órficos- siempre resultan vencedores en las apreciaciones de este período: son los que dominan la situación; en cambio, los futuristas se ven como simple producto de la mezcla entre cubistas y fauves.

En Italia se intercalaron apoyos y ataques por parte de los “comentaristas” de las nuevas tendencias; rechazos como los de Henri de Prunax o Di Falco conviven con dudosas deducciones e intentos interpretativos de partidarios del futurismo como Roberto Longhi.

Di Falco pertenecería, según definiciones de Boccioni en *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, a uno de los *imbéciles de cultura media que habla con la prosopopeya irónica y estúpida que todo italiano no analfabeto cree poder asumir*

21 *No he publicado ni uno solo [manifiesto] que no fuera especialmente futurista, exaltando los diferentes intentos nuevos, y, al publicarlos, los futurista, exaltando los diferentes intentos nuevos, y, al publicarlos, los futuristas sencillamente han demostrado que no querían mantenerse al margen del esfuerzo general de modernidad que se ha manifestado en todo el mundo, pero más especialmente en Francia.* APOLLINAIRE, G. en *Les Soriées de Paris*, París, n° 19, 1913, págs. 46-49.

22 DI FALCO: “Pittura futurista”, *L'artista moderno, Rivista illustrata d'arte applicata*, vol. XII, Anno XII, Turín, 1913, págs. 139-140.



cuando habla de arte. Efectivamente, en su artículo “Pittura Futurista”²², Di Falco arremete contra la fascinación de Giovanni Papini y Enrico Prampolini por la poética futurista; duda de la representación del movimiento y el dinamismo sobre la superficie plana del lienzo y de la continuidad del grupo futurista en el panorama artístico italiano:

*Che sia una bella cosa poter infondere in un quadro la nuova suggestione dinamica, non lo nego. Ma è falso, caro signor Prampolini, che tale suggestione si ottenga moltiplicando su la tela le zampe d'un cavallo, le scarpe d'una signora, la coda d'un cane...*²³

*La scienza odierna, concludo, si oppone alla concezione pittorica di cui s'è detto, e nessun futurista ha ancora scoperto le basi scientifiche d'una sensibilità nuova*²⁴.

Roberto Longhi, por su parte, simplifica la relación entre cubismo y futurismo en una contrariedad similar a la sostenida por el renacimiento y el barroco, esto es, define de alguna manera al futurismo como una continuación y una mejora de la escuela francesa, a la que le faltaba movimiento. Aunque su crítica fue positiva y agradecida por los de Marinetti -ya que dejó constancia de la superioridad italiana y del carácter inmóvil del cubismo- no llegó a asimilar los conceptos que se intentaban difundir en las obras futuristas: (...) *i nuovi pittori si propongono: conservare la cristallizzazione cubistica della forma, e imprimerle moto*²⁵.

Otro acontecimiento que dio mucho juego en las páginas artísticas de los periódicos de la época fue la exposición de escultura de Boccioni en París. Ya en el *Manifesto tecnico della scultura futurista*, publicado el 11 de abril de 1912, el futurista exponía una nueva concepción de escultura como fusión de la materia en movimiento con la atmósfera que la envuelve; su rechazo a los ejemplos tradicionales de línea cerrada, la utilización de elementos efímeros, las relaciones entre interior-exterior / figura-ambiente, la disolución dinámica de la forma y la síntesis espacio-temporal de la obra bajo una mirada futurista. Basándose en estas premisas, Boccioni realiza una serie de obras que expone en los meses de junio y julio de 1913 -después de mostrar determinados ejemplos en Roma y Rotterdam²⁶ - en la *Galerie La Boétie* de París bajo

23 *Que sea bello poder inspirar en un quadro la nuova sensazione dinamica, no lo niego. Pero es falso, querido señor Prampolini, que tal sensación se derive de multiplicar sobre la tela las patas de un caballo, los zapatos de una señora, la cola de un perro...* Ibid., pág. 140.

24 *La ciencia moderna, finalizo, se opone a la concepción pictórica de lo que se ha dicho, y ningún futurista ha descubierto todavía las bases científicas de una sensibilidad nueva.* Ibidem.

25 (...) *los nuevos pintores se proponen: conservar la cristalización cubista de la forma e introducirle movimiento.* LONGHI, R. en *La Voce*, n° 15, 10 de abril de 1913. (Apud Boccioni e il suo tempo.... op. cit., págs. 224-225).

26 Tanto en Roma como en Rotterdam, las esculturas de Boccioni formaron parte de exposiciones colectivas futuristas; en París, en cambio, se trata de la primera individual del artista dedicada, únicamente, a su faceta de escultor. La muestra en *La Boétie* se encuentra fechada en los días que van desde el 20 de junio al 16 de julio de 1913.

el título *1^o Exposition de Sculpture Futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni*. Los trabajos de Umberto Boccioni fueron visitados y comentados por la mayor parte de artistas y críticos de la ciudad, incluidos algunos de los cubistas en los que el italiano dejó una marcada influencia. La introducción al catálogo aparece escrita por él mismo, y no es más que una reafirmación de los asuntos tratados en el manifiesto sobre escultura y el traspaso de algunos puntos de la introducción de lo publicado para la exposición de la galería *Bernheim Jeune* al terreno de lo esculpido:

*(...) Io mi propongo insomma di far vivere la figura nel suo ambiente, senza renderla schiava di luci artificiali o fisse, o di un piano d'appoggio. Tali procedimenti distruggerebbero l'"architetonico" e dovrebbero troppo ricorrere all'aiuto della pittura secondo l'errore fondamentale della scultura impressionista. (...) Bisogna dimenticare completamente la figura chiusa nella linea tradizionale, e dare invece la figura come centro di direzioni plastiche nello spazio*²⁷.

En el *L'Intransigeant*, el 21 de junio de 1913, Apollinaire destaca del citado evento lo que los ejemplos del italiano aportaban al panorama artístico del momento: la mezcla de los materiales, la simultaneidad escultórica y la violencia del movimiento. En estas líneas, Apollinaire, alude a una escultura cubista de Picasso que ya habría resuelto los interrogantes de Boccioni en lo referente a la captación de la luz y al movimiento. Se hace alusión, con toda seguridad, a *Cabeza de mujer*, donde Picasso pone en práctica la descomposición de las formas cortando en facetas el rostro de Fernande Olivier²⁸.

Este escultor descompone la materia en un cierto número de materiales diferentes: cabello auténtico, ojos de cristal, estuco, fragmentos de barandilla de escalera, coloración, etc.

*(...) Hace ya tres años que un bronce de Picasso, donde el artista recogió toda la luz que era posible ser recogida, contiene en parte este dinamismo, y estas tentativas no quitan para nada la importancia de esta primera manifestación de escultura moderna que es la exposición de la calle La Boëtie*²⁹.

La incorporación del dinamismo boccioniano en la escultura -quizás su más valiosa contribución artística- queda exenta de su valor y de su originalidad al ser

27 (...) me propongo, en resumen, hacer vivir la figura en su ambiente, sin hacerla esclava de las luces artificiales o fijar un plano de apoyo. Tales procedimientos destruirían lo "arquitectónico" y deberían ser demasiado ayudados por la pintura según el error fundamental de la escultura impresionista. BOCCIONI, U.: "Prefazione al catalogo della 1^o Esposizione di Scultura Futurista, Parigi-Galerie La Boëtie (Giugno-Luglio 1913)" en *Boccioni Futurista. Pittura scultura futurista. (Dinamo Plastico)*. Milán, Edizione Futuriste di Poesia, 1914, págs. 413 y ss.

28 Véase DAIX, P. y ROSSELET, J.: *El cubismo de Picasso. Catálogo razonado de la obra pintada 1907-1916*. Barcelona, Blume, pág. 67.

29 APOLLINAIRE, A.: "Prima esposizione di scultura futurista", *L'Intransigeant*, París, 21 de junio de 1913 (Traducción italiana en: AA.VV.: *Boccioni e il suo tempo... op. cit.*, pág. 245).



sutilmente equiparada con la creación del retratista inglés Hogarth a través de una singular metáfora: *Hogarth ha fatto dono a Boccioni della spirale, questa linea della bellezza, della quale si era tanto parlato nel 1700*³⁰.

Como vemos, las muestras futuristas nunca terminaron de convencer al poeta que, aunque apoyaba prácticamente cualquier traza con signos de modernidad, siempre se identificó más con los modelos que él consideró en sus diferentes tipos de cubismo y, sobre todo, con las obras de Delaunay o Picasso. Este es el motivo por el cual Apollinaire termina su reseña de un modo sarcástico y se toma la licencia de provocar al escultor mediante unas líneas a modo de “chiste”:

Tutti celebrano con successo l'energia: “muscoli in velocità, sintesi del dinamismo humano, espansione spirale di muscoli in movimento”, un vero cimitero di atleti sul quale bisognerebbe conoscere l'opinione del tenente Hubert.

*(...) Notizia dell'ultima ora: Corre voce che i muscoli in velocità di Boccioni abbiano preso il largo. Non si è ancora riusciti a fermarli*³¹ [3].

En estas fechas, Boccioni y el francés se encuentran todavía en el camino de la reconciliación por asuntos entre futuristas y cubistas órficos. Apollinaire, tras este artículo, mantiene el contacto con el artista prometiéndole un estudio serio sobre su obra en escultura, así como algunos encargos en bronce. No nos queda constancia de que se cumpliesen ninguna de las dos promesas, pero sí del entusiasmo con el que Boccioni recibió la siempre esperada aprobación por parte de Apollinaire de su labor como escultor.

Ieri, inaugurazione. Moltissima gente altrettanta imbecillità. Quantità di lavoro sbalordisce artisti amici e nemici.

(...) Apollinaire completamente rappacificato è sempre con me. Vuole che appena a Milano metta in bronzo parecchie cose. Dice che non vi sono più che io nella scultura moderna. Ha detto che alcune delle mie opere sono dei veri documenti storici che bisogna conservare. Ha fatto un articoletto sull' “Intransigent” ma oggi torna per fare uno studio serio.

(...) Guillaume Apollinaire è completamente conquistato dal Futurismo e presto se ne vedranno i frutti. Ha fatto un giro di conferenze in Germania

30 *Hogarth ha hecho donación a Boccioni de la espiral, esta línea de la belleza, de la que se hablaba tanto en el 1700. Ibidem.*

31 *Todos celebran con éxito la energía: músculos en velocidad, síntesis del dinamismo humano, expansión espiral de músculos en movimiento, un verdadero cementerio de atletas del que necesitaría la opinión del teniente Hubert.*

Noticia de última hora: Corre el rumor de que los músculos en velocidad de Boccioni han salido a mar abierto. Todavía no se ha logrado pararlos. Ibidem.

*e l'influenza e la celebrità della nostra pittura dice lui è straordinaria. Ieri sera abbiamo pranzato io lui e Marinetti in un celebre restaurant della Rive Gauche. Abbiamo discusso dalle 7 alle 3 del mattino. Siamo usciti ubbriachi ed esauriti*³².

En Italia, críticos como Enrico Cajumi, que apoyan las manifestaciones futuristas, siguen los pasos de los fundamentos que el mismo Boccioni proclama en sus escritos sobre escultura, reafirmando así consabidos argumentos como la influencia de la labor de Medardo Rosso, el sentido arquitectónico de la obra escultórica, la utilización de la espiral como elemento definidor de formas o la puesta en práctica del movimiento de los objetos:

*(...) e valendosi dei risultati ottenuti dall'impressionismo, ha cercato [Boccioni] di rimettere in movimento le masse e i corpi, pur mantenendo ferma la conquista dei cubisti, cioè il senso architettonico nella scultura, e solo mutando, ai suoi particolari scopi, la architettura piramidale in architettura spirale*³³.

Cajumi considera, como muchos otros críticos italianos y franceses de la época -recordemos las palabras de Roberto Longhi³⁴ cuando comparaba las relaciones entre cubismo/futurismo y renacimiento/barroco- que el movimiento artístico encabezado por Marinetti no es más que un perfeccionamiento italiano del cubismo inventado por Picasso. Los futuristas, con sus avances, dotan de movimiento y cromatismo a una escuela inacabada que, si bien sienta las bases del cambio hacia la modernidad, olvida fundamentos artísticos tan importantes como determinados principios impresionistas.

El rechazo al cubismo en este escrito se lleva a cabo siguiendo la línea crítica a la que el grupo futurista nos tiene, de sobra, acostumbrados. Las características que acompañan a las obras de la escuela francesa son, una vez más, la “frialdad científica” y las “formas estáticas y geométricas”.

32 *Ayer, inauguración. Muchísima gente entre tanta imbecilidad. Cantidad de trabajo quita valor a artistas amigos y enemigos. (...) Apollinaire completamente apaciguado siempre me apoya. Quiere que en cuanto regrese a Milán, ponga en bronce varias cosas. Dice que no hay más que yo en la escultura moderna. Ha dicho que algunas de mis obras son verdaderos documentos históricos de los que necesita conservar.*

Ha hecho un articulito en el “L’Intransigeant” pero hoy vuelve para hacer un estudio serio.

(...) Guillaume Apollinaire está completamente conquistado por el futurismo y pronto se verán los frutos. Ha hecho una gira de conferencias en Alemania y dice que la influencia y la celebridad de nuestra pintura es extraordinaria. Ayer por la tarde hemos comido yo, él y Marinetti en un famoso restaurante de la Rive Gauche. Hemos discutido desde las 7 hasta las 3 de la madrugada. Salimos borrachos y agotados. “Carta de Boccioni a Vico Baer de los primeros días de julio”, en AA. VV.: Umberto Boccioni. Gli scritti editi... op. cit., págs. 369-370.

33 *(...) y valiéndose de los resultados tomados del impresionismo, ha buscado [Boccioni] volver a poner en movimiento las masas y los cuerpos, aunque manteniendo firme la conquista de los cubistas, esto es, el carácter arquitectónico en la escultura, y sólo transformando, siguiendo sus descubrimientos, la arquitectura piramidal en arquitectura en espiral.* CAJUMI, E.: “Escultura futurista”, *Giornale di Sicilia*, Palermo, 10-11 de diciembre de 1913.



3. U. Boccioni: *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913.

(...) nei cubisti le masse erano ben più profondamente disorganizzate e ricomposte, ma si arrigdivano in forme eminentemente statiche e geometriche. I pochi tentativi di scultura cubista ci mostrano che ormai il problema è mutato, che non si tratta più di dare dei corpi quasi una stilizzazione schematica, mettendone in evidenza i piani e gli spigoli fondamentali. Boccioni ha sentito che, proseguendo per questa via sarebbe giunti ad una freddezza scientifica³⁵.



Los adjetivos “geométrico” o “matemático” que tanto se habían oído en la crítica sobre el cubismo como características confirmadas -Salmon, Metzinger³⁶ o Puy³⁷, durante los años 1910 y 1911, se encargaron de incidir en ella consiguiendo que se

34 (...) en los cubistas las masas estaban profundamente desorganizadas y recompuestas, también se convertían en formas eminentemente estáticas y geométricas. Las pocas tentativas de escultura cubista nos muestran que el problema ha cambiado ya, que no se trata de dar a los cuerpos una casi esquemática estilización, poniendo en evidencia los planos y los ángulos fundamentales.

Boccioni se ha dado cuenta que, siguiendo por esta vía se habría caído en un frialdad científica. *Ibidem*.

35 (...) en los cubistas las masas estaban profundamente desorganizadas y recompuestas, también se convertían en formas eminentemente estáticas y geométricas. Las pocas tentativas de escultura cubista nos muestran que el problema ha cambiado ya, que no se trata de dar a los cuerpos una casi esquemática estilización, poniendo en evidencia los planos y los ángulos fundamentales.

Boccioni se ha dado cuenta que, siguiendo por esta vía se habría caído en un frialdad científica. *Ibidem*.

36 Apunta Metzinger en “Note sur la peinture”: Cézanne nos mostró formas vivas en la realidad de la luz, Picasso nos muestra una relación material de su vida real en la mente -él presenta una perspectiva móvil, a partir de la cual el ingenioso matemático Maurice Princet ha deducido toda una geometría.

METZINGER, J.: “Note sur la peinture”, *Pan*, París, octubre-noviembre de 1910.

37 Otro ejemplo de esta visión “geométrica” del cubismo la encontramos en la reseña de M. Puy -“Les Indépendants”- en la revista parisina *Les Marges* en julio de 1911: El cubismo parece ser un sistema con una fundación científica, la cual permite al artista apoyar su esfuerzo sobre el dato fiable. En él la base teórica del dibujo es un paralelepípedo regular conocido como cubo; en la práctica todos los cuerpos son reducidos al poliedro, cuyas aristas y superficies el artista procura sacar a la luz y situar correctamente.

PUY, M.: “Les Indépendants”, *Les Marges*, París, julio de 1911, págs. 27-30.



4. Louis Marcoussis: *Retrato de Guillaume Apollinaire*.

implantase fuertemente- fueron utilizadas por parte de los futuristas en un sentido negativo y como característica contraproducente de cara a la materialización de la obra de arte.

Aunque deja clara su posición contraria al cubismo y, por lo tanto, su acercamiento al futurismo, Cajumi no llega a entender la poética boccioniana es que, a la hora de describir sus esculturas³⁸, utiliza los calificativos de “perfección”, “belleza” o, lo que es más grave, el

adjetivo *grazziosisimi*, precisamente la antítesis de lo que Boccioni pretende expresar con su obra: el desprecio ante la categoría de lo *grazioso*, propia del refinado gusto burgués. No olvidemos el título de una de sus obras clave de este año -tanto en su versión pictórica como escultórica- denominada precisamente *Antigrazioso*. En este caso, aunque el gesto es positivo en lo que tiene de apoyo a la novedad artística, el autor no termina de asimilar las ideas que Boccioni vierte en sus esculturas, quedándose en lo superficial. Un caso parecido es el de Enrico Prampolini que, en “Sculptura futurista alla Primera Esposizione Italiana in Roma” donde se dedica a encumbrar los valores futuristas que poseen las esculturas de su compañero así como su esencia plástica y su escandalosa novedad.

Parece ser que, aún tratándose de los intérpretes más afines al movimiento de vanguardia italiano -en este último caso se trataría de uno de sus integrantes-, la literatura artística en estos años revoloteaba alrededor de las propias aseveraciones de los artistas que trataban de justificar sus obras por medio de manifiestos, conferencias y artículos. Por lo general -y, por supuesto, en el caso del futurismo- fueron los creadores los que constituyeron el marco teórico de sus propias obras y, en muchos casos, la crítica los utilizó para apoyarlos o minimizarlos según una concepción

38 No sólo distingue como “bellos” y “perfectos” los ejemplos de Boccioni, sino que aplica, refiriéndose a algunas esculturas expuestas, un término tan propio de la tradición pictórica -tan rechazada por el futurismo- como “naturaleza muerta”.



personal de lo que estaba ocurriendo. También, en ocasiones -caso de Apollinaire o Marinetti- las lecturas se dispersaban a favor de una literatura grandilocuente y simbólica, entorpeciendo la claridad que, como principio, deberían poseer los textos. En concreto, en el teatro futurista en París, la cuestión es simple: los entendidos locales, en su mayoría, desechan las obras y los manifiestos que llegaron desde Italia expresando bruscamente ansias de superioridad. El gremio de modernos de la capital no pasó por alto las actuaciones de los futuristas que, no contentos con desvalorizar las manifestaciones artísticas surgidas en Francia, atentaron nada más y nada menos que contra Picasso, que empezaba a consagrarse como genio de las artes.



LA OBRA DEL ESCULTOR VALENCIANO CARMELO VICENT SURÍA (1890-1957)

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO
I.E.S. Prado Mayor, Murcia

1. Datos Biográficos

Nació en Carpesa (Valencia), el día 13 de octubre de 1890, y falleció en Valencia, el 10 de noviembre de 1957. Se formó en el seno de una familia humilde, sus padres eran labradores, muy pronto apareció en él su vocación escultórica. Más tarde se trasladó a Valencia, y comenzó a trabajar en un taller de escultura. Posteriormente se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde adquirió un profundo conocimiento artístico. Se estableció y dirigió su propio taller de escultura, llevando a cabo numerosas obras de encargo. Contrajo nupcias con Salvadora Cortina Luna, que murió en 1927, dejando seis hijos. En 1929 se casó de nuevo con su segunda esposa Francisca Alcacer Sanmartín.

En 1934 consiguió el premio nacional de escultura, por una talla en madera policromada titulada *Homenaje a Lope de Vega*. En 1939 regresó a Valencia llevando a cabo un enorme trabajo. En 1942 logró la cátedra de Talla Escultórica de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, teniendo fama de gran profesor. Dos años más tarde, en 1944, fue elegido académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, especializándose en figuras y retratos, destacando en los desnudos femeninos, celebró diversas exposiciones individuales y colectivas. También asistió a certámenes y concursos artísticos, como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Así obtuvo bolsas de viaje en 1920; tercera medalla en 1926 por *Labrador Valenciano* [2]; segunda en 1932 por *Al Trabajo*; y primera medalla en 1941 por *Redención*. Finalmente realizó numerosas obras de imaginería para conventos e iglesias de Valencia, Andalucía, Castilla, Levante y Murcia. Su obra está representada en el

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Bellas Artes de Valencia, y en el Museo de Bellas Artes Provincial de Castellón¹.

2. Relación de sus obras más significativas

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920.

En dicho certamen celebrado en Madrid, el escultor valenciano Carmelo Vicent expone una cabeza en mármol negro, de un niño, titulada: *Abstracción*, en forma de busto, muy bien modelado, ejecutado con mucha finura y detalle, y de perfecto acabado. También ha esculpido un desnudo de mujer, en mármol, muy estilizado, con exquisita blandura levantina².

Salón de Arte Moderno de Madrid, Exposición de Bellas Artes, imagen de San Vicente Ferrer, año 1922.

Dos años más tarde, en 1922, en el Salón de Arte Moderno de Madrid, muestra una serie de obras deliciosas, como son una serie de cabezas infantiles muy bellas, como son el primer lloro de un recién nacido, de gran realismo y enormes morbideces en su músculos y carnes, excelente escultura esculpida en mármol. En otras cabezas infantiles, realizadas en piedra y bronce, presenta unas bellísimas sonrisas.

Otras obras muy importantes que ofrece en esta muestra son: un busto de *Dolora*, de enorme expresión, y la figura sedente de *Levantina*.

La mayoría de estas piezas escultóricas están realizadas en forma de figuras de pequeñas proporciones. Para el crítico de arte de *La Esfera*, Silvio Lago: *Carmelo Vicent trabaja con enorme maestría la madera heredada de los antiguos imagineros españoles, con gran entusiasmo, dedicándole muchas horas de su tiempo. Imaginero él mismo, entrega más tiempo de sus jornales al arte religioso, en un forzoso anonimato industrial que crear paganas bellezas*³.

Para la Exposición de Bellas Artes de Madrid, del citado año realiza una magnífica talla en madera denominada *Nido Humano*, representa un desnudo de mujer, cobijando en su seno a dos niños, la madera está tallada con valentía, sublimidad, ternura y dulce emoción⁴.

En septiembre de 1922, termina una soberbia imagen de San Vicente Ferrer, patrón de Valencia, en madera policromada, con la típica iconografía del santo valenciano, con el dedo índice de la mano derecha señalando hacia arriba: *timete Deum... et date illi honorem*, y con la mano izquierda sosteniendo un libro. Porta la

1 AGRAMUNT LA CRUZ, Francisco: "Voz: VICENT SURÍA, Carmelo", *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del Siglo XX*. Vol. XV, Madrid, Ed. "Forum Artis", 1944, págs. 4.482-4.483.

2 CORREA CALDERÓN, Antonio: "Comentario a la Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid 30 de mayo de 1920, Año 64, n° 20, pág. 314.

3 LAGO, Silvio: "Un escultor Carmelo Vicent. Salón de Arte Moderno", *La Esfera*, Madrid, 11 de febrero de 1922, Año IX, n° 423.

4 *La Esfera*, Madrid, 27 de mayo de 1922, Año IX, n° 438.



1. Carmelo Vicent: *San Vicente Ferrer*, "La Esfera", Madrid, 30 septiembre de 1922, Año I, n° 456.

usual vestimenta dominicana de colores blanco y negro. La imagen es un portento anatómico. El rostro lo alza hacia el cielo, con sus ojos extasiados, de enorme expresión, y cuello anatómicamente perfecto, señalando la nuez o campana y los músculos del esternocleidomastoideo y la carótida⁵. Tanto gustó esta imagen que fue motivo de portada en algunas revistas, como *La Esfera* de Madrid [1], de enorme prestigio y gran tirada. No le faltaron a Vicent fuentes de inspiración para llevar a cabo esta obra; así su influjo más directo estaría en la magnífica obra que su paisano, el también valenciano José Esteve Bonet, labró en mármol de Carrara para el altar mayor de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de la capital del Turia, en el siglo XVIII, en compañía de San Vicente Mártir.



Salón de Otoño de Madrid, 1925.

Tres años más tarde, en noviembre de 1925, en el Salón de Otoño de Madrid presenta tres obras notables: *Sensitiva*, en mármol, *La Nodriza* en madera, y *Majo*, mascarilla en bronce, todas ellas de enorme realismo y expresión y muy alabadas por la crítica. Así José Francés, corresponsal de arte de *La Esfera* señala que todavía no se conoce bien a Vicent, ya que es un artista honesto y se encuentra alejado de las ferias y de las medallas⁶.

Sus tallas las trabaja directamente, y esculpe sus mármoles con brío, sentimiento y justeza. Así en *Sensitiva*, tenemos notas de ternura, delicadeza y espiritualismo; en *Nodriza*, de serenidad gallarda matronil; y de la pícara máscara del *Majo* destaca su carácter viril y envilecido, del vicio del pueblo, de su maldad y de su fatal pebevez.

5 *La Esfera*, Madrid 30 de septiembre de 1922, Año IX, n° 456.

6 FRANCÉS, José: "Los escultores en el Salón de Otoño", *La Esfera*, Madrid, 21 de noviembre de 1925, Año XII, n° 620.



2. Carmelo Vicent: *Labrador Valenciano*, Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón.

Obras monumentales para Valencia. 1925-26.

Para el Jardín Botánico de la capital valenciana realizó dos monumentos el de Simón de Rojas y el del Taquígrafo Martí.

Labrador. 1926.

Para la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1926, presentó una obra espléndida y original, titulada *Labrador* tallada en madera, de tamaño algo mayor que el natural. Muestra a un campesino valenciano con su azada al hombro, de pie,

con un rostro expresivo y de intenso realismo, con la camisa abierta, enseñando su recio y viril pecho, bien plantado. Por esta obra obtuvo la tercera medalla⁷. En ella Carmelo Vicent se nos presenta como un virtuoso en la talla de la madera, que en manos de nuestro escultor se muestra ductil y maleable, manejando la gubia con enorme facilidad, al igual que en la imaginería religiosa, también en la profana, nuestro artista se muestra como un auténtico artífice en esta difícil materia, que tanta gloria dio a los artistas de nuestro barroco español, desde Berruguete a Francisco Salzillo.

Eva, 1930.

En el año 1930 talló en madera policromada una bellísima escultura titulada *Eva, la eterna esclava*, desnudo de gran realismo.

Círculo de Bellas Artes 1931.

En el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del año 1931, concurrió con tres obras: *Cabeza de niño*, *Adolescencia* y *Levantina*, obras de gran realismo y expresión.

Exposición Nacional de Bellas Artes 1932.

Consiguió la 2ª medalla de la Nacional por su obra titulada *Al Trabajo*⁸.

7 FRANCÉS, José: "La Exposición Nacional. La Escultura", *La Esfera*, Madrid, 19 de junio de 1926, Año XIII, nº 650.

8 AGRAMUNT LA CRUZ, F.: *op.cit.*, pág. 4483.



Premio Nacional de Escultura. 1934.

En este año consiguió este galardón por una talla en madera policromada que lleva por título *Homenaje a Lope de Vega*.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1941.

En este importante certamen, Carmelo Vicent conquistó la medalla de 1ª clase por su obra titulada: *Redención*⁹, se trata de un Cristo Yacente, sereno, con el cual alcanzó una gran fama, asistió como jurado el gran escultor valenciano José Capuz.

El Señor de la Sentencia y Humildad, Hermandad de la Yedra. Capilla de su mismo nombre para Jerez de la Frontera (Cádiz). 1948.

Se encargó esta imagen de vestir al escultor valenciano Carmelo Vicent, que la entregó a la Hermandad el 22 de marzo de 1948, alcanzando un coste económico de 10.000 pesetas. A la hora de ejecutar la obra el artista se acogió al texto evangélico, mostrando el momento en que Cristo es condenado a muerte por el procurador Poncio Pilato. La imagen del Señor de la Sentencia es de tamaño natural y mide 1,62 metros de alto. Escultura austera, severa y grave, solamente van tallados en madera cabeza, pies y manos, el resto es de vestir. La corona de espinas está enteramente tallada en madera superpuesta, ciñendo la frente, rodea las sienes de Jesús produciendo finos hilos de sangre que llegan hasta el cuello. Corona de espinas muy finas e hirientes, que se empleó en siglos anteriores, y también en imágenes de estilo neobarroco, dando sensación de realismo y naturalismo. Cristo se muestra de pie, recibiendo la sentencia de Pilato. En el rostro de Jesús, se aprecia una profunda expresión, con gran sufrimiento *pathos*. La boca se muestra contraída y llena de amargura. Cabellos largos y rizados, a base de mechones ondulados con juegos de clarooscuro. Bigote y barba con detalles muy minuciosos. Las manos son un portento de anatomía en venas, tendones y músculos. La expresión del rostro es de gran intensidad y dramatismo, como los ojos arrasados por las lágrimas, de gran emotividad religiosa. Bellísimas son las potencias que rematan su cabeza. Obra de estilo neobarroco, trágica, dolorosa y desgarrada¹⁰.

Imagen de Santa Teresa de Jesús para la iglesia del Carmen de Lorca (Murcia) 1955 [3].

En el año 1955, el ilustre notario don Ramón Herranz de las Pozas, que residió en Lorca, pero que más tarde se trasladó a Valencia, donó a la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad, una imagen de Santa Teresa de Jesús, de la cual fue un gran devoto, costeando dicha escultura. Con motivo de ello, encargó dicha obra al notable escultor valenciano Carmelo Vicent Suria, catedrático titular de la Escuela

9 PANTORBA, Bernardino: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ed. Jesús Ramón García Roma, 1980, pág. 308. PORTELA SANDOVAL, Francisco José: "Escultura. Siglo XX", en *Historia del Arte Hispánico*. Vol. VI, Madrid, Ed. Alhambra, 1980, pág. 152.

10 ROMERO COLOMA, Aurelia María: "Una obra del escultor valenciano Carmelo Vicent en Jerez de la Frontera: el Señor de la Sentencia y Humildad", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Real Academia de San Carlos, 1995, Año LXXVI, págs. 125-127.



3. Carmelo Vicent: *Santa Teresa de Jesús*, Iglesia del Carmen de Lorca, Murcia.

Superior de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de Valencia. En el citado año, el artista terminó la obra y Herranz la entregó personalmente a la iglesia. Para ello realizó un viaje a Valencia, en unión de su esposa doña Mercedes Navasa, y del párroco de la iglesia del Carmen, don Antonio Llamas, mecenas de dicho templo, que gracias a su ayuda pudo reconstruir dicha iglesia, muy dañada en

nuestra pasada guerra civil española.

La escultura mide 1,95 metros de alto, incluyendo la peana que con una verdadera visión del tema, representa el recinto amurallado de Ávila. Está tallada en madera de pino de Suecia y pesa 85 kilos¹¹.

Imagen original y bellísima, muy similar a otras existentes en España, en cuanto a iconografía, causando una grata impresión entre los vecinos de Lorca, hasta el punto de que se está estudiando la posibilidad de fundar en esta ciudad una Asociación dedicada a la santa, y dotar de un retablo adecuado que dé cobijo a la santa carmelita.

La muestra de pie, con el hábito de la Orden del Carmelo, siguiendo la típica iconografía de la santa [4] y [5]. Con el rostro extasiado, alza sus ojos al cielo, portando los atributos propios de Santa Teresa, una pluma en la mano derecha, en actitud de escribir, y un libro abierto en la izquierda (doctora de la Iglesia). Junto a su oreja derecha, posándose sobre su hombro, se muestra una paloma, que simboliza el Espíritu Santo que le aconseja y adoctrina en los misterios de la Fe. Próximo a su pie derecho se muestra un bello amorcillo, que porta una flecha o dardo, con el deseo de traspasar el corazón de la santa. Sirviendo de peana aparece la muralla de Ávila, con sus torreones. Imagen de líneas barrocas, destacando el ropaje del hábito, y los pliegues muy movidos de su capa blanca.

11 "Noticias de la Región. Una bellísima talla de Santa Teresa de Jesús, ha sido donada a Lorca. La realizó el notable escultor valenciano Carmelo Vicent Suria", *La Verdad*, Murcia, jueves 29 de diciembre de 1955, Año LII, n° 14.724.



4. Carmelo Vicent: *Santa Teresa de Jesús*, detalle, Iglesia del Carmen de Lorca, Murcia.

Las fuentes de inspiración para esta obra son Gregorio Fernández, Luis Salvador Carmona, y sobre todo la colosal estatua esculpida en mármol de Carrara que sobre la santa ejecutara uno de los mejores escultores del siglo XVIII italiano, el florentino Filippo della Valle en una de las hornacinas del interior de la Basílica de San Pedro de Roma (1753). De finísima y delicada ejecución.



Museo de Bellas Artes de Valencia

En la Sala de Arte Contemporáneo de este Museo y correspondiendo a las obras de Carmelo Vicent, tenemos su famoso *Cristo Yacente*, comentado con anterioridad, con el cual consiguió la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes; un torso de *Christus patiens*, muy expresivo; *La moza del cántaro*, tallada en madera, lo mismo que *Los Crepúsculos*, y un *Torso femenino* en bronce, entre lo más sobresaliente¹².

En la obra de Carmelo Vicent observamos claramente una doble tendencia artística, la de escultor e imaginero, en las cuales nuestro artista triunfó. En la primera, la de escultor, destacó en lo profano, empleando los clásicos materiales nobles como el mármol, la piedra y el bronce; fruto de ello son las primeras obras, en pequeño formato tales como: cabezas de niños, *Los Primeros Lloros*, *Abstracción*, etc. Más tarde realiza excelentes desnudos en mármol y piedra, tanto masculinos como femeninos. También esculpe en piedra, y modela para fundir después en bronce, magníficas cabezas femeninas como *Dolora*, inspiradas en los bustos de raza de Julio Antonio y Victorio Macho.

12 GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente: *Breve visita al Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, Imp. Mari Montañana, 1980, pág. 13.



5. Carmelo Vicent: *Santa Teresa de Jesús*, Detalle del rostro, Iglesia del Carmen de Lorca, Murcia.

En todas estas obras su fuente de inspiración partió de los estudios que recibió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en las asignaturas de modelado y escultura, donde adquirió un profundo conocimiento técnico.

Pero donde realmente destacó Carmelo Vicent fue en la imaginería religiosa, de gran tradición hispana. Fue

un verdadero virtuoso de la talla en madera, y no solamente en lo religioso, sino en lo profano, sirvanos de ejemplo su magnífica obra *Labrador Valenciano*, con la cual consiguió la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Como imaginero, nuestro artista valenciano brilló como un “rayo de luz”, destacando no sólo en Valencia, sino en el resto de España. Su estilo es el tradicional neobarroco, siguiendo el esquema y tradición de los grandes maestros del barroco valenciano: los hermanos Vergara, Francisco y José, José Esteve Bonet, Puchol, etc. Y en el siglo XIX, dentro de la tradición neobarroca que él cultivaría posteriormente: los imagineros valencianos, Modesto y Damián Pastor.

De manera que no le faltaron a Vicent ejemplos tan importantes en la imaginería religiosa de su tierra, para proyectar más tarde su obra, que se ve muy bien representada en algunas imágenes como su *San Vicente Ferrer* que hizo en el año 1922, el *Señor de la Sentencia* para Jerez de la Frontera (Cádiz), 1948, y la *Santa Teresa de Jesús*, para la iglesia del Carmen de Lorca (Murcia), 1955. Su estilo en estas obras es claramente el neobarroco, realista-naturalista, al igual que el de otros compañeros suyos como Pío Mollar, Ponsoda, Bayarri y Venancio Marco.

A los rostros de sus imágenes les infundía una magnífica expresión, propia de un gran artista.



ARTE Y PRAXIS VITAL: LOS CUBISTAS CAMUFLADOS

M^a TERESA MÉNDEZ BAIGES
Universidad de Málaga

Para J.M.B.

En su estudio sobre el arte en Francia durante la I Guerra Mundial, Kenneth Silver constata que mientras en la retaguardia iba cundiendo el Retorno al Orden, los pintores que se encontraban en el frente se mantenían en las formas vanguardistas¹. Quizá porque la guerra era en sí un espectáculo visual cubista, el doloroso y repentino estallido de formas fragmentadas en mil pedazos que anunciaba, para quien no había querido enterarse hasta entonces, que había empezado el siglo XX. Con razón aseguraba Fernand Léger:

*A todos esos imbéciles que se preguntan si soy o seré todavía cubista cuando vuelva, les puedes decir que más que nunca. No hay nada más cubista que una guerra como ésta que te divide más o menos limpiamente a un tipo en una multitud de fragmentos y lo envía a los cuatro puntos cardinales.*²

Y en la descripción que hacía de la guerra y sus métodos, en la correspondencia que enviaba desde el frente, también decía: *Es pura abstracción, más pura incluso que la*

-
- 1 SILVER, K.: *Vers le Retour à l'Ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*. París, Flammarion, 1991.
 - 2 LÉGER, F., cit. en DELOUCHE, D.: "Cubisme et camouflage", *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 171, 1993, pág. 135.

*propia pintura cubista. No puedo negar mi lealtad a este método*³. Con sus comentarios, Léger parece confirmar una vez más en qué medida la realidad imita al arte.

Si es cierto que el arte nos enseña a ver -y lo es-, se podría decir que el cubismo había prefigurado y concedido la posibilidad de apreciar más nítidamente el espectáculo de la destrucción. Y los pintores que de uno u otro modo decidieron transcribir la experiencia bélica de estos momentos, percibieron el carácter irrepresentable, con los medios tradicionales, de esa realidad que estaba arrasando ciudades, imperios, paisajes, órdenes sociales, formas familiares; llegaron inmediatamente a la conclusión, si es que no lo habían sospechado ya antes, de que la guerra moderna tenía que ser pintada con métodos modernos. De hecho, la vanguardia militar se mantuvo en la vanguardia artística en más de un sentido, aplicando sus colores y formas al propio material bélico. Pues el cubismo aún contribuiría, involuntaria pero activamente, a delinear visualmente la Gran Guerra en otro aspecto: en la invención y el desarrollo del arte del camuflaje militar moderno. Como veremos, a partir de los años veinte, son bastantes los escritores o pintores que no albergaban ningún tipo de dudas acerca de que la pintura de camuflaje militar fuera una invención cubista.

El camuflaje para fines bélicos, que hasta la Gran Guerra cualquier militar habría considerado un arma innoble, propia de los débiles, es el arte del engaño visual; ¿a quién podía corresponder esta tarea sino a esos milenarios artífices del engaño visual que son los artistas? En la I Guerra Mundial se reclutó a los artistas, y entre ellos a algunos cubistas, como expertos en camuflaje. Fueron ellos quienes pusieron inmediatamente al servicio de la guerra artimañas genuinamente artísticas, como el *juego con la visibilidad, con el disimulo, con la múltiple interpretación, con la obstrucción perceptiva*⁴. Distintos estudios incluyen en la lista de camufladores a Braque, Guirand de Scevola, Dunoyer de Segonzac, André Mare⁵, Louis Marcoussis, Jacques Villon, Roger de la Fresnaye, Camoin, Franz Marc, Edward Alexander Wadsworth, Grant Wood.

Pero fue el propio Picasso uno de los primeros en intuir la pintura de camuflaje, con un talante más visionario que profético, antes incluso de que se creara la primera *Unité de camoufleurs* del ejército francés, que fue el primero en contar con un equipo de expertos en este tipo de tareas. En una carta escrita en París el 7 de febrero de 1915 le decía a su buen amigo Apollinaire, que se encontraba en el frente:

Voy a darte una buena idea para la artillería. La artillería es visible sólo para los aeroplanos; como los cañones, incluso pintados de gris, conservan

3 LÉGER, F.: *Correspondance de guerre*. Paris, Flammarion, 1994, pág. 243.

4 RAMÍREZ, J.A.: "Camuflatge (Ocultació. Dissimulació)", *Transversal*, n° 2, 1997, pág. 39. Quiero manifestar aquí mi gratitud a Juan Antonio Ramírez por alentarme a emprender esta investigación y procurarme valiosas pistas.

5 André Mare, pintor y diseñador, colaborador en la ideación de la *Maison cubiste*, es uno de los cubistas cuyo trabajo como *camoufleur* se encuentra más documentado, gracias a sus *Carnets de guerre* y a la exposición *André Mare. Cubisme et camouflage. 1914-1918*, Bernay, Musée Municipal des Beaux-Arts, 1998, a cargo de N. Zapata-Aubé.



la forma, habría que pintarlos de colores vivos y a trozos rojos amarillo verde azul blanco en arlequín⁶.

Nadie mejor que él podía concebir el medio más adecuado para que mediante la pintura algo dejara de conservar su forma reconocible habitual. Se trataba, por tanto, para reducir la visibilidad de un objeto cualquiera, de descomponer su forma en planos o facetas de colores.

Hay un segundo testimonio, bastante conocido, de la aportación de Picasso al arte del camuflaje. Es de Gertrude Stein, que en la *Autobiografía de Alice B. Toklas* relaciona el tratamiento de los edificios en las pinturas de paisaje de Horta de Ebro del verano de 1909 con el principio fundamental del camuflaje de armamento de guerra, atribuyéndoles además a ambos una raíz española, o con más precisión, procedente de la arquitectura vernácula de España:

... el tratamiento de los edificios era esencialmente español, y, en consecuencia, esencialmente picassiano. En estos cuadros [se está refiriendo a los paisajes de Horta de Ebro] el pintor destacó ante todo el especial modo de construir las casas en los pueblos españoles, en los que las hileras de casas no siguen el paisaje, adaptándose a él, sino que penetran en el paisaje, y al penetrar en el paisaje se confunden con él. Éste fue el principio fundamental del camuflaje de cañones y buques durante la guerra. Una fría noche de invierno, en los primeros años de la guerra, Picasso y Eva [...], Gertrude Stein y yo descendíamos por el Boulevard Raspail. [...] De repente vimos un cañón que avanzaba hacia nosotros, y aquel cañón era el primer cañón pintado, es decir, camuflado, que veíamos en nuestra vida. Picasso encogió el cuerpo, se quedó como traspuesto, y dijo: "C'est nous qui avons fait ça". Y tenía razón. Comenzando en Cézanne y terminando en el propio Picasso, los pintores habían llegado a la técnica que luego se emplearía para el camuflaje. En este aspecto, Picasso también fue profeta⁷.

No deja de ser curiosa la relación no ya entre cubismo y camuflaje militar, sino entre éste y el urbanismo español, una relación que seguramente Stein ha sido la única en establecer.

6 PICASSO/APOLLINAIRE: *Correspondencia* (edición de Pierre Caizergues y Hélène Seckel, trad. de Lydia Vázquez). Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 2000, pág. 139.

7 STEIN, Gertrude: *Autobiografía de Alice B. Toklas* (trad. de Andrés Bosch). Barcelona, Lumen, 2000, págs. 109-110. Gertrude Stein vuelve a referirse al tema de la pintura del camuflaje militar en un capítulo posterior, mostrando su interés por él mismo, y además llama la atención sobre el hecho de que aunque la idea básica de los camuflajes de cada país era siempre la misma, algunos aspectos, como la distribución del color, el dibujo, la disposición del propio camuflaje, variaban según las nacionalidades. Sugiere por tanto la existencia de distintas escuelas nacionales en este género pictórico.



En todo caso, en lo que sí hay que darle la razón a Stein es en el carácter profético de Picasso, puesto que casualmente sólo una semana después de que le dirigiera a Apollinaire la carta que hemos mencionado, el Ministerio de Guerra francés ratificaba la existencia oficial del primer equipo de camuflaje, siguiendo las sugerencias del pintor Lucien-Victor Guirand de Scevola (1871-1950), uno de los inventores del arte del camuflaje contemporáneo, aparte de jefe de la recién creada *unité de camoufleurs*: era, exactamente, el 15 de febrero de 1915⁸. Fue también Guirand de Scevola quien diseñó la insignia de esta unidad: un camaleón dorado bordado sobre un fondo rojo. A esta unidad seguirían, en 1916, la creación del *British Special Works Park* del ejército británico, y en 1917 el *Laboratorio di mascheramento*, del italiano.

Para el logro de un camuflaje eficaz, Guirand de Scevola no sólo desestimó cualquier tipo de naturalismo, sino que reconocía haberse inspirado en procedimientos cubistas:

*Con el fin de deformar completamente el objeto, había empleado los medios que los cubistas utilizan para representarlo, lo que me permitió a continuación desnaturalizar cualquier forma, sin explicar la razón por la que enrollaba en mi sección a algunos pintores aptos, debido a su muy especial visión.*⁹

No deja de ser una ironía que esos procedimientos cubistas que se iban a poner al servicio de la guerra contra Alemania fueran tachados de *boches* por el nacionalismo francés emergente. El cubismo era en realidad tan inofensivo como debía de serlo el *Bouillon Kub*, el cubito de caldo de la casa alemana *Maggi* que Picasso llegaría a incluir irónicamente en algunas de sus obras cubistas, pero, para algunos, parecía resultar tan culpablemente boche como él. De hecho, el crítico de arte André Salmon dedicaría uno de los capítulos de su libro *L'art vivant*, de 1920, titulado precisamente "Cubisme et camouflage", a defender de estas acusaciones al cubismo, alegando que su contribución a la invención del camuflaje militar francés era una prueba irrefutable de su inocencia¹⁰.

Años después, en 1952, Jean Paulhan afirmaba que el camuflaje de guerra había sido efectivamente obra de los cubistas, y que cuando a Guirand de Scevola se le reprochó el haber apelado en momentos tan críticos a *pintores, digamos, germanófilos y absurdos; de hecho, a cubistas*¹¹, justificó así su elección: *Lo que pintan los cubistas no se parece en nada a su modelo: estaban pues predestinados a pintar cañones que*

8 Así lo afirma Danielle DELOUCHE en *op. cit.*, pág. 125, siguiendo los trabajos de Guy HARTCUP: *Camouflage. A History of Concealment and Deception in War*. Londres, 1979 y de Cécile COUTIN: *Camouflage, l'art au service de la guerre*, en la enciclopedia *Les guerres de la France au XXe siècle*, Edilec, 1983, págs. 166-175.

9 GUIRAND DE SCEVOLA, Lucien Victor: "Souvenirs du camouflage (1914-1918)", *La Revue des Deux Mondes*, 1950, nº XII, pág. 720.

10 SALMON, André: *L'art vivant*. París, Éditions G. Crès, 1920, págs. 159-162.

11 PAULHAN, Jean (1952): "A propos du camouflage ou la curieuse méprise d'un critique d'art improvisé", en *Braque le Patron*. París, Gallimard, 1980, pág. 133.



*nadie tomaría por cañones*¹². Es evidente, por tanto, que Guirand de Scevola sopesó las ventajas del carácter no naturalista, o aparentemente no mimético “respecto a su modelo”, del cubismo. Ahora bien, cabría preguntarse si la pintura de camuflaje sirve para que algo no se parezca a nada, o para que, por el contrario, se parezca a todo, es decir, para que se mimetice enteramente con su entorno. Y teniendo en cuenta la singular pareja que forman a este respecto cubismo y camuflaje, estas preguntas nos conducirían sin duda al espinoso problema de la abstracción-representación en el cubismo. Porque, si los principios del cubismo se pudieron aplicar a la pintura de camuflaje fue ¿debido a sus virtudes miméticas, o a su capacidad de abstracción? La afirmación de Guirand de Scevola que acabamos de transcribir le valió que Paulhan lo considerase un “crítico de arte improvisado” que siente por el cubismo un “curioso desprecio”, o dicho de otra forma, que, según Paulhan, aunque al fundador del camuflaje francés le salieran bien las cosas, en realidad, no había entendido lo que era el cubismo. Paulhan no negaba el papel que había representado el cubismo en la labor de los *camoufleurs*, pero la atribuía a razones enteramente distintas, en concreto, al carácter “realista” de la pintura cubista:

*Hubo un tiempo en el que se quiso cambiar el aspecto de las barracas, los cañones, los automóviles. Se quería que parecieran árboles, piedras. Pues bien, se tuvo que apelar a Braque y a Picasso. El camuflaje de guerra fue obra de los cubistas: si se quiere, era también su revancha. Los únicos cuadros a los que la opinión pública reprochaba no parecerse a nada, resultaban ser, en el momento del peligro, los únicos que podían parecerse a todo [...] Y el aviador que dudaba del bosque de las Ardennes o de la Beauce, ya no vacilaba ante un cañón retocado por Braque: era finalmente un árbol verdadero, una llanura plana, hojas muertas que estaban bien muertas. Ya sé por qué una tela tan grande como un pañuelo me producía la extraña impresión de que al pintor no se le había olvidado nada. Y es que la tela podía extenderse y cubrir camiones, un campo, la Francia entera*¹³.

Pero antes de seguir con este debate, no carente de interés porque refleja la comprensión que se ha tenido del cubismo en distintas épocas, sería necesario exponer brevemente los principios y objetivos básicos de la pintura de camuflaje para entender por qué en la época pudo servirse casi automáticamente de procedimientos cubistas.

Palabra de origen francés, el Petit Robert define el verbo *camoufler* como disfrazar algo para hacerlo irreconocible o imperceptible, y sinónimo de ocultar, disfrazar, disimular o maquillar. El *camouflage* sería por tanto la acción de ocultar modificando las apariencias. Como todos sabemos, la naturaleza tiene mucho de artista *camoufleur*.

¹² Guirand de Scevola, cit. en *Ibidem*.

¹³ PAULHAN, Jean, (1952): “Le camouflage, la guitare et les papiers collés”, *op. cit.*, págs. 25-27.

A través de distintas técnicas de camuflaje, los animales consiguen defenderse o bien protegerse mutuamente. A veces recurren a un diseño que les permite mimetizarse con su entorno (como en el caso del camaleón, la *phasmatodea*, popularmente conocida como “bicho palo”, o la “mosca hoja”), pero en otros casos el color de sus cuerpos es el resultado de la búsqueda de un efecto de contrasombreado: adquieren un color oscuro en el dorso y claro en el vientre, gracias a lo cual quien los observa no distingue claramente su silueta, sino más bien una forma amorfa, y, por el efecto de la luz sobre semejante gradación de color, plana. Esta gradación permite que sus cuerpos pierdan aparentemente sus cualidades tridimensionales¹⁴.

La *Encyclopaedia Britannica* define el camuflaje, en la ciencia militar, como el arte y la práctica del ocultamiento y del engaño visual durante la guerra. Evidentemente, como medio de procurar una información falsa al enemigo, va mucho más allá de lo pictórico y podría remontarse a la antigüedad (hay quien afirma que el caballo de Troya sería un temprano ejemplo¹⁵), o a la Edad Media, en el momento en el que el bosque de Birnam avanza contra Macbeth. Pero aunque las técnicas de camuflaje bélico no nacieran con la I Guerra Mundial, sí experimentaron entonces un extraordinario desarrollo, dejaron incluso de estar desprestigiadas como signo de debilidad incompatible con una actitud guerrera basada en el alarde de técnica y valor (vistosos uniformes, guerreros emplumados, etc.)¹⁶.

Ateniéndonos al camuflaje pictórico, también llamado estático (para distinguirlo del dinámico¹⁷), mencionemos las dos técnicas que más nos interesan para nuestro propósito de dilucidar su relación con el cubismo: por un lado la mimética, aplicada fundamentalmente al ejército de tierra, y, por el otro, la así llamada *Dazzle Painting* (que quizá podríamos traducir como Pintura Deslumbrante), una técnica de distorsión óptica que tuvo su campo de aplicación en la marina con resultados formalmente espectaculares. La técnica mimética desarrolla un tipo de pintura que conduce a la mimetización, confusión, mezcla o fusión de soldados, equipamiento, instalaciones y armamento con su entorno (tal y como se puede apreciar en ese temprano ejemplo que muestra la acuarela *El cañón de 280 camuflado* de André Mare [I]). Un ejemplo

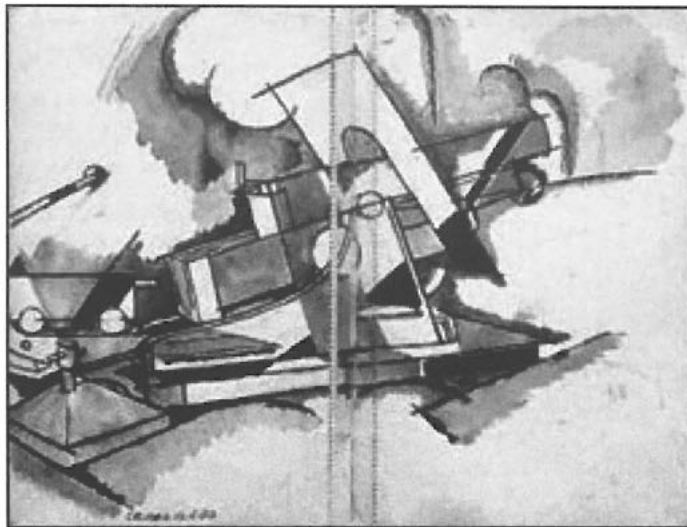
14 Es lo que puso de manifiesto uno de los padres norteamericanos del camuflaje, el pintor Abbott H. Thayer, en su obra *Concealing Coloration in the Animal Kingdom* (1909), tal y como explica, entre otros, uno de los mayores estudiosos del camuflaje militar, Roy R. BEHRENS, en “The Art of Dazzle Camouflage”, *Defense Analysis*, vol. 3, n. 3, 1987, pág. 235.

15 LORAIN, Pierre: “L’arme du camouflage”, *Gazette des armes*, nº 58, marzo 1978, pág. 14.

16 Sobre el camuflaje militar, sus técnicas e historia, es útil consultar: ROBERTSON, B. y BÉNICHOU, M.: “Histoire du camouflage”, en GREEN, W. y SWANBOROUGH, G.: *Couleurs de combat. Chasseurs et bombardiers de 1916 à nos jours*. Bélgica, Éditions Solar, 1982, págs. 6-25, la obra anteriormente citada de Pierre Lorain en págs. 13-19, y los numerosos artículos de Roy R. Behrens. En Internet se puede encontrar una didáctica explicación en HARRIS, T., *How Military Camouflage Works*, en www.howstuffworks.com/military-camouflage.htm.

17 SUMRALL, Robert F.: “Ship Camouflage (WW I): Deceptive Art”, *United States Naval Institute Proceedings*, n. 71, julio 1971, pág. 58, explica la distinción entre “Camuflaje dinámico” consistente por lo habitual en la erección de construcciones para conseguir que un objeto sea difícil de ver o interpretar (pongamos por ejemplo, hacer que un cañón parezca una grúa), y el “Camuflaje estático” para reducir la visibilidad y/o confundir al observador, a menudo logrado mediante métodos pictóricos.

1. Andre Mare: *Cuadernos de guerra: El cañón de 280 camuflado*.



claro es el uniforme caqui que empezaron a utilizar los soldados británicos en la India y Afganistán durante el siglo XIX, sustituyendo a los vistosos uniformes tradicionales, o el más que conocido diseño del habitualmente llamado “traje mimetizado” con franjas de formas irregulares, a modo de meandros, y colores por lo general verdes, castaños, amarillo de ocre y negro. Si este primer tipo de pintura persigue el objetivo de hacer invisibles, mezclados con el paisaje, a hombres, instalaciones o armamento ante la vigilancia aérea, el segundo procedimiento pictórico del camuflaje militar que hemos mencionado se basa, en cambio, en que algo, aunque bien visible, no se parezca sencillamente a lo que es. Fue también durante la I Guerra Mundial cuando este segundo procedimiento dio lugar a ese tipo de pintura de camuflaje que recibió el nombre de *Dazzle Painting*, usada, fundamentalmente, para los buques de guerra¹⁸. Gracias a diseños geométricos más o menos irregulares aplicados al casco y la cubierta del barco, de brillante colorido, o mediante grandes franjas blancas y negras, tipo cebra, la forma del barco, aunque visible, dejaba de ser reconocible, puesto que quedaba enteramente desestructurada, como podemos apreciar en el *Gloire* [2]. Se podría decir que esta técnica se basaba, de algún modo, en la falta de credibilidad del objeto visto y la incredulidad del sujeto que lo ve.

Para procurar una información visual engañosa, cualquier profesional de la pintura de camuflaje empieza por tener en cuenta el entorno en el que se encuentra lo

18 Behrens traza esta distinción entre *Blending* y *Dazzle Camouflage* en “The Art of Dazzle Camouflage”, *op. cit.*, págs. 233-234. Un extenso estudio sobre *Dazzle Painting* en la I Guerra Mundial, con numerosas e interesantes ilustraciones, lo constituye: SUMRALL, Robert F.: *op. cit.*, págs. 57-77.



2. Buque francés *Gloire* con pintura *Dazzle* de camuflaje.

que ha de ser camuflado (tierra, mar, aire) y por ponerse en el lugar del observador enemigo: ha de imaginar cómo le ve exactamente el enemigo. Pues bien, en la Gran Guerra el ejército de tierra era observado y vigilado fundamentalmente por esos “ojos del cielo” que eran los aeroplanos; mientras que el de mar lo era desde el ojo del periscopio de un submarino.

Durante la I Guerra Mundial se desarrolló por primera vez el papel de la aviación como medio de información vital sobre los movimientos y posiciones de tropas enemigas. De hecho, el camuflaje moderno nació para aplicarse al ejército de tierra debido a que el desarrollo de la aviación militar expuso las posiciones enemigas al reconocimiento aéreo, que se usaba para orientar a la artillería y anticipar futuras ofensivas potenciales. Los “ojos del cielo” tenían así una función fundamentalmente informativa sobre los posibles blancos de la artillería, y era a los aviadores a quien había que engañar o confundir sobre la información que intentaban recabar. Tanto en este caso como en el de la marina, se hacía necesario descomponer, desestructurar, resquebrajar la figura de soldados, instalaciones, equipamiento o armamento. Líneas, formas y colores habrían de servir para romper la continuidad, y por tanto la individuación e identidad de un objeto aislado, y crear en cambio en el observador la ilusión de una nueva continuidad entre las líneas o manchas de color del objeto en cuestión y las del lugar en el que estaba o se movía, que es lo que ocurre en el uniforme “mimetizado” del ejército de tierra, por ejemplo; pues, como pone de manifiesto la *Gestalt*, la percepción visual va en busca de objetos individualizados dentro de la gran cantidad



de información que recibe al mirar una escena, y para ello lo que intenta encontrar constantemente es continuidad¹⁹. En tierra, era preciso, igualmente, enmascarar la naturaleza tridimensional de objetos, construcciones, personas.

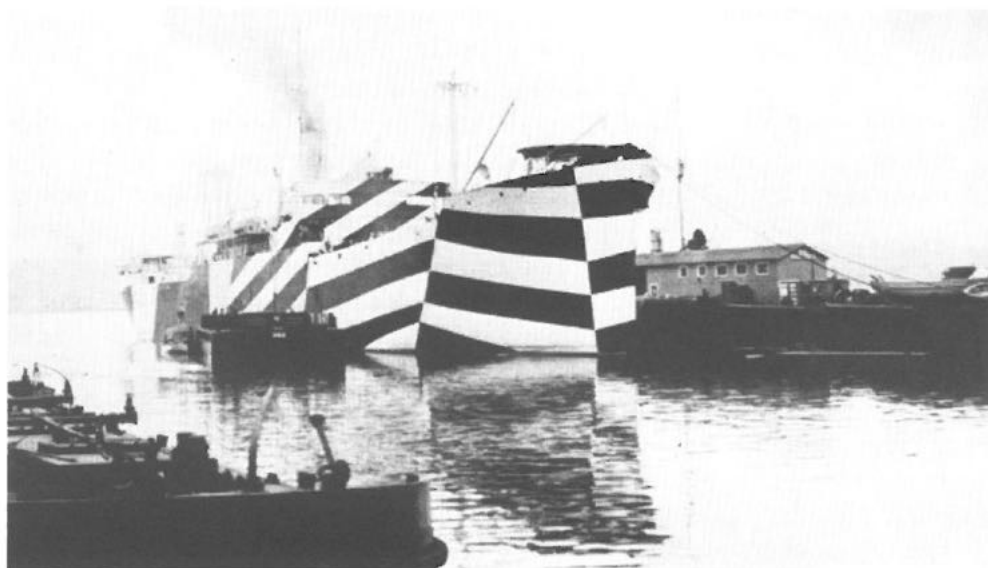
Si había en la época un modelo pictórico de fragmentación de la figura que consiguiera fundirla con su entorno, aplanándola, no podía ser sino el que venía ofreciendo desde 1908 o 1909 esa redefinición de la función representativa de la pintura en que consistía fundamentalmente el cubismo analítico, que cultivaba intencionalmente la ambigüedad de líneas, colores y planos: en un retrato cubista, pongamos por caso, una misma línea, un mismo plano o un mismo color podían corresponder tanto a la silueta del hombro de la figura retratada como a cualquier objeto de un bodegón que se encontrara cerca de la misma, o como al propio espacio, pues se había provocado voluntariamente su fusión; es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Retrato de Fanny Tellier* o en el *Retrato de Wilhelm Uhde*, 1910, de Picasso. Teniendo en cuenta que el cubismo había logrado además que esas figuras y el espacio aparecieran aplanadas sobre la superficie pictórica bidimensional, aún procuraba mayores ventajas para ese objetivo, perseguido por la pintura de camuflaje terrestre, de engañar al ojo del aviator anulando el carácter tridimensional de cuanto buscaba o vigilaba.

Pronto se percibió, por tanto, que recrear la realidad de forma naturalista (pensemos que se podría haber optado, por ejemplo, por pintar en *trompe l'oeil*, hojas, árboles o campos arados sobre los tanques, o el cielo y el mar sobre los barcos) no habría funcionado, y que, en cambio, el resquebrajamiento de la realidad visual sí resultaba efectivo. Es decir, que a efectos prácticos el “realismo” no resultaba tan real, mientras que la aplicación de los principios de la pintura cubista sí adquiría el aspecto de lo real.

Así pues, esa ambigüedad de las formas y colores cubistas pudo ser extremadamente útil para la ideación de los diseños de camuflaje. Ahora bien, los rojos, amarillos, azules, verdes, blancos en arlequín a los que se refiere Picasso -como los que aparecen pintados sobre el *Mauretania*, hermano gemelo del *Lusitania*, que se disfrazó precisamente de arlequín para la ocasión bélica [7]- pueden parecer demasiado llamativos para el propósito de ocultar o volver invisible cualquier cosa. En realidad, guardan probablemente una más estrecha relación con la pintura *dazzle* de los buques de guerra que desarrollaron las armadas británica y estadounidense a partir de 1917. En ella no se perseguía tanto la invisibilidad como el disfraz, o la finalidad de disfrazar algo haciéndolo pasar por lo que no es, pues enseguida se pusieron de manifiesto las numerosas dificultades que planteaba la tarea de confundir los barcos con el paisaje marino.

Cuando vemos barcos pintados con la técnica *dazzle*, puede llamarnos la atención el hecho de que resultan bastante visibles, y es que en realidad no buscan

19 Roy R. Behrens ha estudiado las relaciones entre la teoría de la *Gestalt*, el cubismo y el camuflaje: véase “On Max Wertheimer and Pablo Picasso: Gestalt Theory, Cubism and Camouflage”, *Gestalt Theory*, vol. 20, nº 2, 1998, págs. 111-118.



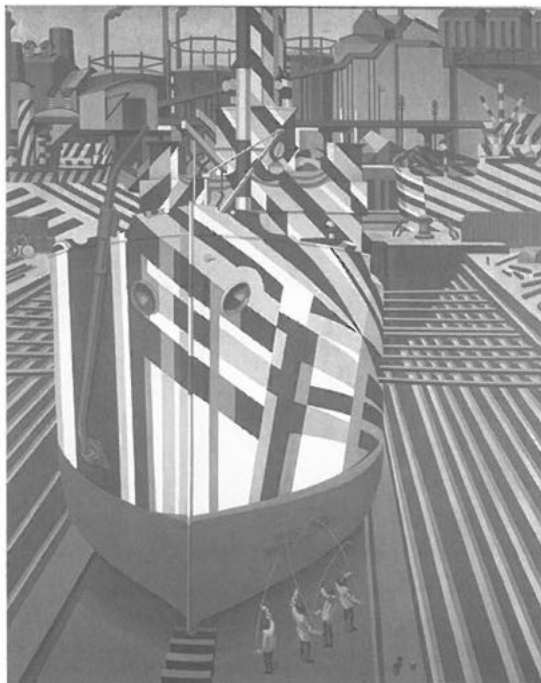
3. El *USS West Mahomet* con pintura de camuflaje.

mezclarse con su entorno para hacerse invisibles en él, como el camuflaje típico de los uniformes del ejército de tierra, sino despistar al posible observador a través del periscopio enemigo sobre el tipo de buque en cuestión que está viendo y, lo que es más importante, sobre el rumbo de su navegación. Porque un barco de guerra es el objetivo móvil de los torpedos lanzados desde un submarino, que ha de calcular hacia dónde se dirige el barco para atinar en su blanco. Los diseños abstractos, a menudo formados por grandes bandas blancas y negras en forma de cebra, pero otras veces mediante trapecios, rombos (arlequín), franjas diagonales, multicolores, resquebrajan, fragmentan la silueta del barco, como si de una imagen cubista se tratase (así, el casco del *Mahomet* aparece descompuesto en facetas [3]), gracias a lo cual despistan al observador acerca del lugar en el que se encuentra la proa del barco (y por lo tanto sobre la dirección y el sentido de su marcha), aparte de crear un amasijo de formas que no sólo impide distinguir la cubierta del casco, sino que aparenta para el observador la visión de un barco con múltiples proas (es lo que ocurre en el buque *Gloire* de la armada francesa). Se crea por tanto una distorsión de la perspectiva: la pintura de su casco y su cubierta provocan el efecto visual de que la proa o la popa del barco se vieran al mismo tiempo desde distintos puntos de vista, algo que, evidentemente, no puede sino proceder, igualmente, de la lección cubista.



4. Edward A. Wadsworth: *Barcos Dazzle en el dique seco de Liverpool*, 1919.

Bien lo sabía el vorticista británico Edward Alexander Wadsworth, a quien se ha llegado a calificar de “auténtico poeta de la edad de la máquina”, que además de ser el autor de *Barcos Dazzle en el dique seco de Liverpool*, de 1919 [4], una pintura que representa a un grupo de *camoufleurs* atareados en pintar un *Dazzle Ship*, fue precisamente supervisor del camuflaje de barcos en Bristol y Liverpool, es decir, el creador de muchos barcos *dazzle*



reales. En esta obra podemos ver un buen ejemplo del tipo de bandas diagonales, trapecios y rectángulos fragmentados que se empleaban en este tipo de pintura y que hacen imperar la asimetría en el propio cuadro. Wadsworth aúna en este lienzo esos juegos de legibilidad pictórica tan propios del cubismo como del camuflaje²⁰. Se podría afirmar por tanto que fue el *malabarismo o el alboroto visual cubista*²¹ lo que provocó el emparejamiento de cubismo y camuflaje. André Salmon, que en 1920 también afirmaba que el camuflaje se lo debía todo al cubismo, consideraba esta forma de camuflar típica de la marina como *¡La obra maestra del género!* y explicaba que

*Todo el principio reposa en la teoría de los planos y de los volúmenes, pero aplicados de tal modo -con un rigor en sentido contrario, diría- que es imposible saber cuál es la cara que el navío le presenta al ojo. Todos los combatientes que saben ver, os dirán que de la primera a la segunda línea, donde los planos están más sobriamente confundidos, todo tiene los colores elegidos, reservados, tan graves, que constituyen la paleta de Picasso o de Georges Braque.*²²

20 Esta obra figura en una interesante exposición sobre el arte durante la I Guerra Mundial, que puede consultarse, obra a obra, y con un muy buen texto, en www.art-ww1.com.

21 Es la afortunada expresión que emplea Robert ROSENBLUM en otro contexto, concretamente en “Picasso y la tipografía del cubismo”, en PENROSE, R. y GOLDING, J. (eds.): *Picasso, 1881-1973*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

22 SALMON, André: *op. cit.*, pág. 162.



5. Diseños Dazzle para la moda femenina.

La *Dazzle Painting* dio lugar a resultados ciertamente espectaculares, aún más si tenemos en cuenta que antes de que se llegara a un diseño estándar, cada barco gozó de un diseño singular e individualizado. Tan deslumbrantes logros no acababan de resultar del gusto del Almirantazgo, al parecer molesto por un estilo que concedía una apariencia demasiado extravagante o grotesca para

la imagen militar. Afortunadamente para ellos, fue un arte efímero, que se iría esfumando a medida que el desarrollo del radar eliminó la necesidad de que los comandantes de los submarinos divisaran visualmente sus objetivos. Al perder su utilidad, los barcos se repintaron de gris. Sin embargo, fue un tipo de pintura que llegó a popularizarse mucho durante y después de la Gran Guerra: sus animados diseños y sus colores brillantes cautivaron la imaginación tanto de artistas como del público en general, sobre todo en Inglaterra. La *Dazzle Painting* aparecía en dibujos, tiras cómicas, diseño de modas y vehículos²³. Así como ahora está de moda el diseño de camuflaje militar en la así llamada ropa juvenil, por entonces llegaron a idearse incluso diseños *dazzle* con rayas de cebra para la vestimenta femenina [5]. Por todo eso la pintura de camuflaje es el ejemplo de un fascinante trasvase de la pintura moderna a la de camuflaje militar, y de ésta a un tipo de soporte más propio de la cultura de masas, y también, de nuevo, a la pintura moderna, como lo demuestran la propia obra de Wadsworth y otros ejemplos, como *Dockyard, Portsmouth* (1918) del británico John D. Fergusson. Son obras que llegan así a desafiar incluso ese carácter irrepresentable de la guerra moderna que manifestaba por ejemplo en 1920 Robert de la Sizeranne. A su juicio, la batalla moderna podía ser útil para escritores, psicólogos, poetas o moralistas, pero no lo era en absoluto para los pintores, porque algunos de los aeroplanos, tanques, submarinos

son completamente invisibles y realizan su tarea sin ser vistos, que es como se supone que deben operar. Así que no ofrecen tema para una pintura. Aunque

23 Una interesante documentación visual sobre este aspecto la ofrece *Razzle Dazzle Camouflage* en www.gotouring.com/razzledazzle/dazzle.html.

*otros sean visibles, los hombres muy cuidadosamente los privan de significado [...]. Las grandes máquinas de guerra son disfrazadas como objetivos inofensivos, han sido 'camuflados'*²⁴.

Otra de las pruebas de la difusión o popularidad de la que gozó la pintura de camuflaje, e incluso de que su integración con el cubismo pudiera haber sido casi un lugar común en la época²⁵, nos la procura el hecho de que resultara algo tan familiar para alguien en apariencia tan ajeno al desarrollo del arte moderno como fue Chesterton. En "La arquitectura perfecta del Comandante Blair", uno de sus *Cuentos del Arco Largo*, de 1925, Chesterton dedica un párrafo a describir una nube que se está acercando al jardín de un cierto Lord, para coronar su descripción afirmando: *Era una nube perfectamente cubista*. Como enseguida averigua el lector, la nube en cuestión es nada menos que un dirigible camuflado en forma de nube. Al toparse con este pasaje cualquier lector actual de Chesterton podría preguntarse atónito: ¿qué tiene que ver un zeppelin camuflado en forma de nube con el cubismo? Si revisara cualquiera de las ideas al uso sobre cubismo, podría llegar incluso a la conclusión de que esa relación es una extravagancia de Chesterton, que suena a algo parecido a las paradojas estafalarias de su Mr. Pond. Sin embargo, bajo las paradojas de Mr. Chesterton late casi siempre una gran sensatez: en realidad, el escritor parece estar al tanto de la intervención del lenguaje cubista en la invención y desarrollo del moderno arte del camuflaje militar²⁶; a menos que se limite a mostrar cierta familiaridad, que seguramente también adivinaba en su público lector, con la idea del cubismo como el arte del engaño o del camuflaje por excelencia.

Rasgos de la pintura de camuflaje y del arte de las vanguardias parecen llegar a reunirse también en algún que otro curioso personaje, como el soldado que se puede ver en la ilustración 6 [6], y que así ataviado, con un uniforme de camuflaje experimental norteamericano, bien podría estar camuflado sobre uno de esos buques de guerra de los que hemos estado hablando, pero que a decir verdad tampoco desentonaría en absoluto (y al fin y al cabo el camuflaje es en algunos casos una cuestión de no desentonar) en una *soirée* de bailes cubistas o dadás del Cabaret Voltaire. El artista actual Ian Hamilton

24 DE LA SIZERANNE, Robert: *L'art pendant la guerre, 1914-1918*. París, Hachette, 1919, pág. 259.

25 Está por reunir una antología de textos de escritores o artistas sobre el tipo de "pinturas de guerra" que aquí estamos tratando. Sin ir más lejos, se pueden encontrar también referencias en Fernand Léger, que en 1938 escribía: "Un punto puede hacerse invisible, sin densidad, por medio de una orquestación coloreada. El camuflaje ha revelado aspectos sorprendentes para el empleo del color. A partir de aquí ¿por qué no emprender la organización policroma de una calle, de una ciudad? LÉGER, F.(1938): "Color en el mundo", *Funciones de la pintura*. Barcelona, Paidós, 1990, pág. 80. Quiero agradecer aquí a Joaquín Gallego su amabilidad por haberme llamado la atención sobre esta referencia.

26 En otro de los *Cuentos del Arco Largo*, Chesterton menciona un plan para ocultar a un millonario con las mismas artes pictóricas que pueden convertir a un cañón en parte del paisaje de una acuarela. Es, sorprendentemente, la imagen de la acuarela del pintor cubista y *camoufleur* André Mare que ya hemos tenido ocasión de ver en la fig. 1. Fue Jesús Méndez Baiges quien me descubrió la joyita que representan a mi juicio estas referencias chestertonianas al camuflaje y al cubismo; por eso, y por su inestimable ayuda, quiero darle las gracias.

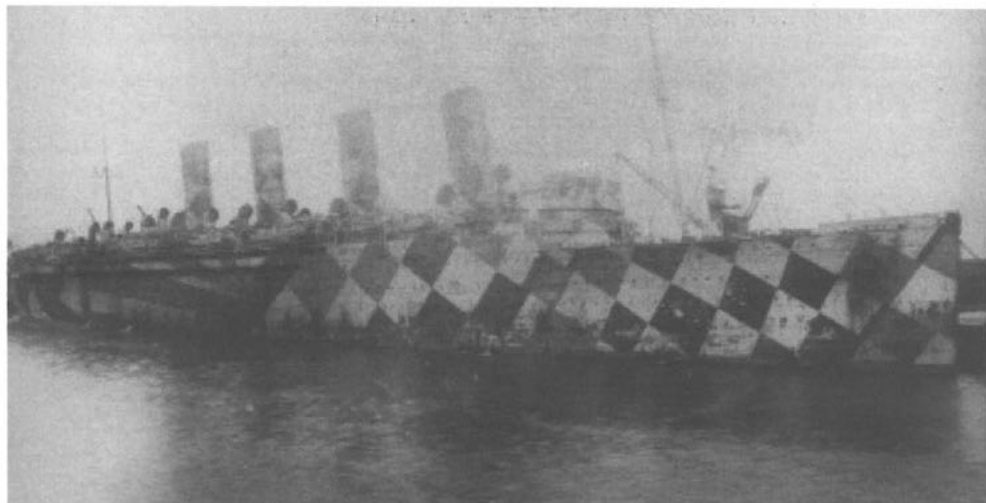


6. Uniforme experimental de camuflaje del ejército norteamericano durante la I Guerra Mundial.

Finlay, entre cuyos intereses se cuenta el camuflaje de barcos, ha llegado a comentar jocosamente que: “Muchos barcos de guerra fueron hundidos por submarinos que sencillamente no soportaban (*didn't stand*) el arte moderno”²⁷; podríamos añadir que quizá otros muchos se salvaron sencillamente porque los submarinos enemigos no entendían (*didn't understand*) el arte moderno.

Podemos concluir por tanto que uno de los primeros campos a los que se aplicaron técnicas e ideas cubistas fue nada menos que el de la guerra. Así, el desarrollo del

27 Lo menciona Robert Brown en www.robertab.blogspot.com/2002_07_21robertab_archive.html. Además, en junio de 2002 se celebró una exposición de Ian Hamilton Finlay, poeta, pintor, paisajista, escultor, en la Tate St. Ives sobre sus *Maritime Works*. A Hamilton Finlay se le relaciona a menudo con el *Land o Ecological Art*, algunas de cuyas formas o técnicas, como sugiere Juan Antonio Ramírez en *op. cit.* se aproximan a las técnicas de camuflaje militar. *Hi hauria molt a dir, assegura Ramírez, sobre el land art i la pretensió aparentment inversa a la descrita de fer visible en el paisatge el treball, mes o menys intemporal, del creador. Anticamuflatge?*”, pág. 39.



7. El *Mauretania* camuflado.

camuflaje militar durante la I Guerra Mundial pone de relieve una faceta inédita de la integración de las artes: la del arte -del engaño y el ocultamiento- militar y la pintura cubista o de vanguardia en general. No deja de ser sorprendente que la así considerada “pintura pura” tuviera una aplicación práctica inmediata en el campo de batalla a partir de 1915, dotando así de un nuevo sentido al binomio arte-praxis vital que asociamos habitualmente con las vanguardias, pues estaría suponiendo la aplicación práctica y la extensión al entorno de procedimientos pictóricos vanguardistas, y además, a un entorno tan inmediato como el de la guerra. A no ser que prefiramos pensar que en lo que los cubistas anduvieron emboscados fue en un “turbio asunto” que no sólo dota de un nuevo sentido sino que invierte 180 grados ese binomio de partida, desembocando en otro más insólito que nada nos impide formular como el binomio que reúne arte y praxis mortal.



FAUCES DE VANGUARDIA: LA ECLOSIÓN DEL ARQUETIPO VAMPÍRICO EN LA GRAN PANTALLA

ANTONIO OLVEIRA NIETO
Universidad de Málaga

1. Moloch

En el comedor de la nave espacial, inmaculado y aséptico, se da el acto de la ingesta de alimento. Todos los oficinantes visten de claro o de blanco, y, mientras comen, se discuten efectos graves. En medio de la aparente calma, de la supuesta actitud relajada que infriese el ritual de la comida, ocurre un hecho inesperado: el Universo se da la vuelta. De entre todo los comensales, uno que, en apariencia comía, es súbitamente devorado. En un sangriento parto *contranatura*, el monstruo que alojaba en su interior es en realidad el auténtico comensal, que ha decidido emerger de las entrañas del desgraciado astronauta, y mira, desafiante, al resto de la tripulación antes de correr a esconderse, sabiendo que éstos serán su próximo banquete. Irrupción patética de lo desconocido, el inicio de la amenaza que navega hacia nuestro mundo para devorarlo; el punto en que se rasga la débil membrana que separa nuestra confiada anodía vital del horror más primigenio. ¿Qué terrores oculta la saga de los *aliens* en la sociedad anglosajona? [1] ¿Qué se esconde tras sus horribles fauces?

En el principio, era el verbo.... Si identificamos el simbolismo anatómico con su función, éstas se abren para abrir la puerta de la Creación o para la Destrucción; punto de unión -según Cirlot¹- entre dos mundos, exterior

1 CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997, pág.111.

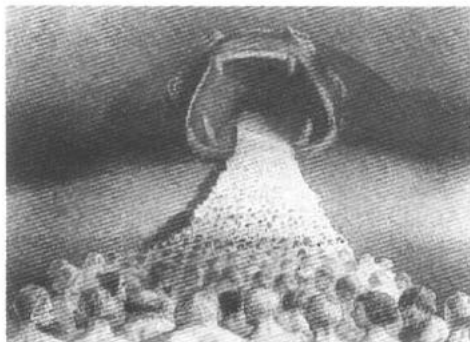


1. "Ha nacido una estrella". Espectacular entrada de lo desconocido en lo cotidiano en un repugnante parto contranatura. Imagen perteneciente a la cinta *Alien, el octavo pasajero* (1979), de Ridley Scott.

e interior. Por esa causa se explica el abundante simbolismo de la boca del monstruo, cuyos dientes constituyen el engranaje de dos universos, cielo y tierra, o mejor, infierno y tierra.

Etimológicamente, *fauces* designa a la puerta, vocablo que con el tiempo quedaría reservado para expresar la boca de la fiereza y del inframundo. Uno de sus ejemplos más conocidos es *La boca del infierno*, en Bomarzo; diseño debido a repristinaciones de gorgonas y molochs clásicos. Monstruo que nunca muere, que, a veces, mientras traspasamos los umbrales de un cine, nos engulle disfrazado.

Tanto el acto de la comunicación como el de la asimilación se efectúan por la boca. La boca es el umbral, la gran entrada, la vía por la que aprehendemos el Universo, en un acto de pura voracidad cósmica. Agigantada, adopta las formas de un dios Moloch, o del Leviatán (profetizado pez gigante), o, -hecha pantalla de cine-, del monstruoso mecanismo por donde son absorbidas y relanzadas nuestras peores pesadillas. Gigante, devoradora boca. Ya a principios del siglo XX, encontramos imágenes muy sugestivas de estas fauces, en la obra gráfica de Alfred Kubin, tan similar a la que luego va a usar Fritz Lang en *Metrópolis* [2] para hacer su metáfora sobre la sociedad moderna...



2. Hacia lo desconocido; *gente caminando hacia la boca de un monstruo*, de Alfred Kubin (1901), y la diabólica visión de la máquina transmutada en Moloch del film *Metrópolis*, de F. Lang.

Es interesante apuntar como madre de esta concepción la influencia de los escritos de Carl Marx en la imaginería expresionista. En su artículo “La idolatría del mercado y la crítica al fetichismo capitalista. De Marx a la Teología de la liberación”, Michel Löwy expone el uso continuado de imágenes bíblicas que usaba Marx para ilustrar su crítica del capitalismo. La bolsa es designada con frecuencia como el “Templo de Baal” o de “Mammón”. Todavía son más importantes los pasajes donde el capital es descrito como un ídolo que exige sacrificios humanos: Moloch².

Cita textual de Marx:

Antiguamente, la muerte de un niño era un misterio de los ritos de Moloch, y sólo se practicaba en ocasiones solemnes; todavía Moloch no tenía inclinación exclusiva por los niños del pobre³.

El destino de estos molochs está aún por rastrear, así como su conversión en futuros monstruos *denticulares*. Cintas como *Tiburón*, de Steven Spielberg, bucean en el viejo arquetipo de Dagón (especie de moloch-pep), tan afín a nuestras culturas bañadas por el mar⁴. En una luminosa playa de California, mientras el escualo hace estragos entre los veraneantes, las autoridades del lugar ponen en tela de juicio el desastre económico que puede resultar de la revelación de los sucesos. Nuevamente,

2 LÖWY, Michel: “La idolatría del mercado y la crítica al fetichismo capitalista. De Marx a la Teología de la liberación”. <http://www.dei-cr.org/Pasos861.html>, pág. 3.

3 *Ibidem*.

4 El arcano dios filisteo Dagón, reciclado para la mitología personal de Lovecraft, quien le concedió título a uno de sus más memorables relatos. Pepz monstruosos con el que nos hemos familiarizado en conocidas sagas y relatos: Recordemos al Kraken, a la ballena de Jonás, o los monstruos marinos de *La Odisea* y los viajes de Simbad.



3. *Nosferatu*, de W. F. Murnau, 1922. La sombra del vampiro acecha en el umbral de la puerta... si en su día fue la proyección de los terrores de la Alemania previa al nazismo... ¿A quiénes representan los vampiros de los films más recientes?

un monstruo que actúa sin contemplaciones denuncia la maquinaria de las superestructuras, actuando como imagen de éstas y de los peligros que pueden arrostrar, para demostrarnos que nuestro actual *modus vivendi* se halla en un precario equilibrio ante el inesperado embate de lo desconocido...

Ahora bien, las superestructuras “devoradoras” también pueden identificarse en lo individual... ¿qué son las fauces del vampiro, sino una reproducción microcósmica del gran Moloch? Intencionado o no, fue un acierto por parte de Polidori, Bram Stoker, Le Fanu y sus sucesores convertir al vampiro en un personaje de alcurnia, identificado con los poderes fácticos. En el siglo XIX el vampiro perdió definitivamente sus orígenes plebeyos para identificarse a la maquinaria del poder, convirtiéndose en la proyección fantástica de esos “auténticos monstruos” [3], adoradores de los molochs de nuestra era. Nunca ha sido esto más evidente que en la correspondencia entre el cine expresionista y la Alemania del Tercer Reich, y sus respectivas galerías de genocidas. Otro tanto podría estar pasando en los tiempos actuales, si nos paramos a analizar las recientes creaciones de terror de Hollywood... ¿Qué personajes reales se esconden tras la faz de estos modernos monstruos?



2. Las fauces de Orlock, o las mandíbulas del expresionismo

El primer vampiro que entra con letras de oro en la historia del Cine es *Nosferatu*, adaptación pirata del Drácula de Stoker y uno de los ejemplos más puros del fecundo expresionismo alemán. El film -al igual que su posterior cinta, *Amanecer*-, está concebido como la eterna lucha entre la oscuridad y la luz, y los contrastes emergentes de estos dos supuestos llevados al absoluto. También podría decirse que es el combate de dos tipos de belleza, la orgánica y la inorgánica. El mundo del matrimonio protagonista, la sonriente primavera del jardín de Hellen, es enfrentado a los desolados muros de los habitáculos del castillo de Orlock o al tétrico edificio desde el que el vampiro la contempla enamorado... la presencia cada vez mayor del vampiro llega a la ciudad deshumanizando con la muerte todo viso de vitalidad en ésta.

Gran amante de la pintura, Murnau se inspira en las obras del Renacimiento para los pasajes felices y no duda en echar mano de la estética contemporánea para enmarcar las andanzas del Conde. No son gratuitas las concesiones a Friedrich, pintor que supo plasmar el misterio y sublimidad de la Naturaleza: la ambientación en la Alemania romántica (cuando la novela era, en realidad, contemporánea a Stoker, ambientada en el Londres finisecular), el empequeñecimiento de los personajes sobre el marco paisajístico, en esa suerte de “panteísmo oscuro”, la recurrencia a la posición de espaldas, etc., se perciben como cita al maestro nórdico (y no la última ni definitiva en la historia del Cine: recordemos *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez, por citar otro de los homenajes a Friedrich más recientes).

Aparte de todos sus hallazgos, es la imagen del vampiro la que todos llevamos impresa en nuestra retina tras el primer contacto con la cinta. Sus rasgos estaban lejos del romanticismo y *glamour* del vampiro decimonónico. Más se parecían a las abigarradas criaturas de los cuadros de artistas contemporáneos como Munch, Nolde, Dix, Grotz, o incluso a las de la endiablada fauna de los infiernos góticos. El vampiro de Murnau es, según común acuerdo, la encarnación *pura* de la maldad y el horror. Otra posibilidad es la que supone el identificar al personaje con la imagen emblemática de la plaga: las ratas; así, esos incisivos particularmente finos que luce Orlock serían un remedo del de estos roedores. Desde luego, el resultado no es el del seductor Conde de la novela, y sí está más cercano al proceso de “animalización” propio de la estética expresionista y su vía de condensación icónica de ideas abstractas (el mal absoluto, en este caso), así como la concepción *teatralista* del personaje en un contexto en el que cine y teatro iban todavía muy de la mano.

Remakes como *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979), de Werner Herzog, o *La sombra del vampiro* (2000), de Elias Merhige, o *El misterio de Salem's Lot*, de Tobe Hopper, ponen de manifiesto la poderosa fuerza del original y la escasa fortuna de sus imitaciones. La figura del vampiro es, prácticamente, calcada en los tres casos... sus dientes ratoniles, la cadavérica calva, sus engarfiadas manos, la casaca oscura y angulosa... A finales del siglo XX se ha impuesto, incluso, sobre el clásico vampiro de opereta inaugurado por Lugosi en el firmamento de los iconos. También ha servido de



4. Max Ernst nos da una lección de “interiorismo surrealista” en estas magníficas puestas en escena, donde resultan tan atrevidos como anticipatorios los cuadros de las paredes. Una de las claves para entender el surrealismo corre parejo a las claves de la estética del terror: subvertir la “normalidad”. Aquí, la subversión social y la de la óptica pictórica clásica van parejas; por todo ello, por esa irrupción de lo oculto en el plano de lo cotidiano y la vuelta a los valores atávicos y destructivos de nuestra “bestia interior” (en la que el espectador se contempla), hacen de este surrealismo un vehículo ideal para ilustración del género; imaginiería que aún no se ha explotado lo suficiente en el Cine.

inspiración de seres, llamémosles “paravampíricos”, como los ideados por Clive Barker para la saga de *Hellraiser* (1987), o como la población de la dimensión paralela que controla y vampiriza las vidas humanas de *Dark City*, (Alex Proyas, 1997), citando otros dos ejemplos interesantes donde se aprecia la influencia del diseño *orlockiano*.

3. Labios de sangre: el órgano-objeto del Surrealismo

Curiosamente, el surrealismo no adoptó -salvo ciertos autores- la figura del vampiro en su extensa imaginiería. Posiblemente porque el vampiro era ya un ser inventado, y porque su halo romántico contrastaba con las pretensiones demoledoras de la nueva *realidad subconsciente*.

Max Ernst en sus *collages* de *Siete días de bondad* dedica una serie a las andanzas de una mujer-vampiro [4]. Ésta (y sus variaciones masculinas) deambula por rancios salones decimonónicos, donde personajes y objetos se retuercen en su nueva existencia



5. *El ajuar de la novia*, de Max Ernst, impactante óleo que nos transporta a la imaginería gótica y los divanes de Freud. El sugestivo color rojo del hábito del personaje principal, los símbolos, como la flecha partida, y la vida metamórfica del cuadro dentro del cuadro hacen de esta obra un espléndido ejemplo del alucinado bestiario del surrealismo.



reconstruida. No faltan en la ambientación ni el terror ni el sadomasoquismo. Ernst toma recortes de folletines trasnochados y compendios de ciencias de la naturaleza para construir al vampiro (una dama en negro de alto abolengo) y su entorno burgués. La serie resultante es una narración fractaria, en base a escenas cerradas en sí mismas y conectadas a través de la eurítmica aparición de sus protagonistas y puntuales objetos. Tanto en éstas, como en los cuadros de sus interiores, damas al borde del colapso, bestias reptílicas y flora lujuriosa entremezcladas nos revelan su *sinsentido*.

Son especialmente interesantes las galerías de mujeres-pájaro, como el titulado *El ajuar de la novia* [5], en el que una serie de figuras femeninas cohabitan la escena. El personaje principal aparece emplumado en color rojo, de entre cuyo atavío se atisban su desnudez mórbida y la mirada de rapaz depredadora. Otras veces serán los motivos el mundo vegetal o mineral, tratados como bodegones, ora circundados de espacios asfixiantes, ora infinitos.

En este contexto, e íntimamente ligado a la poética del paisaje, no debemos olvidar las *sonámbulas* de los cuadros de Paul Delvaux. En medio de antiguas ruinas y tenebrosas estaciones de trenes, sus clónicas musas deambulan con ojos de mirada vacía, desnudas o ataviadas con rancias ropas (fundamentalmente, en rojo o negro), si acaso acompañadas de esqueletos de “no-vida” similar. Secuelas de la pintura metafísica y escenarios del horror gótico aparecen revividos en esos mundos de pesadilla.



6. Fotografía de Man Ray junto a un fotograma de *El rojo en los labios*, de Harry Kummel (1971).

Labios de sangre. El rojo en los labios; son dos títulos de cine de vampiros de los setenta. Tanto Jean Rollin como Harry Kummel pueden considerarse, en cierta medida, herederos lejanos de aquellas fauces de vanguardia [6]. La boca como protagonista. A veces, nube, a veces, vagina, a veces, espada, a veces, cloaca. La sangre como materia prima, fluido misterioso... La secta de los surrealistas comulgó también con la sangre, y con la sangre, con lo vampírico.

En filmes de Cocteau o Buñuel vemos la oscura presencia del fluido vital correr por las cabezas de sus protagonistas, o manando de sus bocas. Bola, saeta o mordedura; siempre producto del impacto, del pistoletazo, del gesto destructor.

La boca se subvierte, pues, en su apariencia afable y mayestática, o en el vertedero de la repugnancia y la mordedura caníbal; mas siempre involucrada en el proceso de demolición de la belleza orgánica.

La boca, al igual que el otro órgano surrealista por antonomasia, el ojo, rigen la población física de los órganos-objeto del Surrealismo. Citaremos algunos momentos de esta poética, comenzando por Luis Buñuel: en *El perro andaluz*, el vello de la axila de la actriz protagonista acaba sustituyendo la boca desaparecida de su *alter ego* masculino, proponiendo una imagen casi pornográfica. En *La Edad de Oro* (1930), nunca ha sido expresado el *amour fou* de manera tan feroz: los amantes se introducen mutuamente las manos en sus bocas, enseñando los dientes; en otro momento, la actriz Lya Lys succiona el pie de una estatua [7].

La sangre de un poeta de Cocteau (1931), comienza con una escena que recuerda el mito de Pigmalión, donde el busto de un lienzo recién acabado comienza a mover la boca y hablar. El artista, al pretender callarle, le borra la boca, pero ésta se le pega



7. “Hoy nadie se escandaliza”, le dijo melancólicamente André Breton, poco antes de morir, a Luis Buñuel. Provocadora imagen en la que la actriz Lya Lys succiona el pie de una estatua en *La Edad de Oro*. Desde su estreno, la sociedad ha encontrado maneras de anular el potencial provocador de una obra de arte adoptando ante ella una actitud de placer consumista. Sin embargo, lo que permanece en *La Edad de Oro* y los otros filmes no es su valor de provocación, por intenso que haya sido en su época, sino su capacidad para ofrecernos una visión crítica de una sociedad en crisis.



literalmente en la mano. En ese momento, el poeta usa la boca que ahora está en la palma de su mano para iniciar un juego sexual masturbatorio. En todos estos ejemplos, la boca como metáfora alumbra el afán de transgresión sexual como vehículo decisivo en el proceso de destrucción de valores burgueses⁵.

Para autores como Man Ray, la obsesión por la boca llega a convertirse en un objeto imprescindible de sus fotomontajes, y también le dedicará pinturas en las que aparecen labios como gigantes dirigibles sobrevolando el cielo. Magritte también obedece a esta deconstrucción del rostro en pinturas como *El siglo de las luces*, introduciendo el esquema del collage con una afable poética. Podemos acabar afirmando que la boca-objeto, aislada de su contexto habitual, el rostro, devino en la época del cine de terror emergente, para resaltar, en toda su inquietante dimensión, una zona física del cuerpo que hasta el momento había sido el componente de un todo equilibrado con el resto de las partes. Al surrealismo debemos la focalización de estas terribles mandíbulas de fiera, espadas como labios hiriendo de muerte a la belleza.

5 Quizá la pieza artística que, a nuestro parecer, llega al máximo límite de la transgresión sea *La historia del ojo*, de Bataille; desgarrada novela donde se produce la demoledora escena de un coito en el ojo vacío de un sacerdote. Seguramente, uno de los mayores sacrilegios de la historia de la literatura, teniendo en cuenta que el marco es el confesionario del *Hospital de la Caridad* de Sevilla.



LA PINTURA DECORATIVA EN LOS INTERIORES DE LA ARQUITECTURA ECLÉCTICA. CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNOS EJEMPLOS BILBAÍÑOS REALIZADOS EN TORNO A 1900

MAITE PALIZA MONDUATE
Universidad de Salamanca

Uno de los valores más destacados de la arquitectura ecléctica fue la capacidad para integrar las distintas artes dentro del proyecto arquitectónico, de modo que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX las labores escultóricas -especialmente las de carácter monumental- junto con las de la pintura y las artes industriales, en general, -vidriera, estucado, cerámica, ebanistería, trabajos del hierro, etc.- experimentaron un extraordinario desarrollo, al hilo de la demanda de aquellas arquitecturas, que potenciaron lo ornamental tanto en el exterior como en el interior de los edificios. En ocasiones, toda la decoración de cada una de las habitaciones tenía un estilo unitario, marcado por una única impronta estilística, pero en otras coexistían detalles de distinta ascendencia, lo que en sí mismo ahondaba en la componente ecléctica.

Por lo que se refiere a la pintura decorativa, habría que deslindar varios campos. Por un lado, estarían las grandes composiciones de naturaleza artística, utilizadas principalmente en la decoración de techos, denominadas *plafonds* por los artistas de la época, y, en menor medida, en paredes, obras para las que los pintores utilizaron el término *paneaux*, y los trabajos de formato más reducido, que resaltaban sobrepuertas, chimeneas, etc. Por otro lado, es muy distinto el caso de las grecas y otros trabajos seriados menos nobles, conformados bien con motivos geométricos bien con detalles florales, etc., que con relativa frecuencia fueron empleados en la decoración de portales y escaleras de casas de vecindad, comercios, iglesias¹, etc. y que son igualmente representativos de las pautas del eclecticismo.

1 Hay que hacer la salvedad de que algunos comercios, cafés, portales, etc. bilbaínos también contaron con grandes composiciones de pintura decorativa de naturaleza artística debidas a maestros de la talla de Guinea, Marcoartu, etc., aunque por cuestiones de espacio no queden reflejadas en este estudio.

Las limitaciones en la extensión del texto, que son habituales en la mayoría de los congresos, nos impiden hacer aquí un análisis exhaustivo del ámbito bilbaíno, por lo que en esta ocasión aportaremos ciertas consideraciones generales sobre el tema y abordaremos algunas de las grandes composiciones pintadas en la villa del Nervión en torno a 1900.

A falta de un estudio general, suficientemente riguroso del caso español, parece que fue en Madrid, donde primeramente arraigó esta moda tanto en las obras oficiales como en los palacetes de la nobleza y la burguesía de la época. En ellas intervinieron figuras representativas del período como Carlos Luis de Ribera, Casto Plasencia, Francisco Pradilla, etc. Más tarde estos gustos se implantaron en provincias, donde pintores destacados en el ámbito local también hicieron incursiones en este campo.

Los modelos barrocos, especialmente los venecianos del siglo XVIII, ejercieron una influencia determinante en los planteamientos y las características de la mayoría de las grandes obras de la pintura decorativa decimonónica y en esto Bilbao no fue una excepción. Así lo pone de manifiesto el empleo generalizado de fondos dorados y vaporosos, a veces sustituidos por celajes claros, que de ordinario no perseguían una gran profundidad ni representaban arquitecturas fingidas con la intención de falsear las proporciones de la habitación que decoraban. Lo mismo cabe decir respecto al uso de una paleta, en la que predominaban los tonos pastel, y el dinamismo y el brío imperante en las escenas y en los protagonistas de las mismas, así como la abundancia de escorzos violentos. Pese al peso más que evidente de lo dieciochesco, algunos estudiosos también han puesto el acento en la importancia de lo pompeyano en las composiciones pintadas, al menos en Madrid, en una primera fase en torno a 1850². No obstante, en algunas obras bilbaínas del período que nos ocupa también son evidentes las huellas de corrientes más modernas, caso de la pintura nazarena, prerrafaelista, simbolista, modernista, etc., así como la incidencia del paisaje romántico.

En lo referente a los tipos, triunfaron las figuras más o menos rotundas, de acuerdo con los cánones clásicos, que también impregnaron algunas indumentarias. En cuanto a la temática, en los edificios de carácter oficial dominaron los asuntos que hacían referencia a los valores representados y defendidos por aquellas instituciones, mientras que en los inmuebles de tipo recreativo, cultural, etc. las alegorías de las artes. Por lo que se refiere al ámbito de lo privado y lo doméstico hubo temas más intrascendentes, algunos marcadamente decorativos y otros alegóricos con referencia al amor, los juegos, las estaciones del año, el paso del tiempo, etc. Frecuentemente, el contenido de las escenas no sólo era conforme al carácter de la construcción, sino que también se adecuaba al uso específico de la propia habitación en que se hallaban, aunque en todo esto también hubo excepciones. Por lo demás, una de las señas de identidad de estas composiciones fue el gran protagonismo de amocillos en actitud traviesa, dinámica y vivaracha, que en muchos ejemplos sustituyeron a las matronas, con las que antaño se

2 NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. Madrid, El Viso, 1983, págs. 65 y ss.



representaron virtudes, artes, distintas alegorías, etc. Asimismo, habría que señalar que con bastante frecuencia en este período la pintura decorativa presenta coincidencias temáticas e interrelaciones con la de historia e incluso con la de paisaje, etc., algo, por otra parte, bastante extendido en las últimas décadas del siglo XIX.

Técnicamente fue bastante frecuente la simulación de pintura mural mediante óleo y a veces temple aplicados sobre lienzo, debidamente adherido a los techos o paredes con colas. Corresponde al llamado *marouflage*, que fue muy utilizado a lo largo del siglo XIX. Este procedimiento entroncaba con la tendencia a imitar materiales y prácticas nobles con otras más modestas, algo muy característico de la arquitectura de la segunda mitad de la centuria decimonónica, lo que en el campo concreto de la pintura generó la existencia de numerosos talleres artísticos de gran nivel, especializados en la simulación de bronce, maderas, mármoles, etc. mediante la propia pintura. A veces esta técnica vino impuesta por la residencia en el extranjero del pintor responsable de las obras. Con frecuencia, esto último generó una estrecha colaboración entre el arquitecto responsable de la marcha de los trabajos, el resto de los gremios que participaban en la decoración y el propio pintor de cara a establecer las proporciones, las tonalidades más adecuadas, etc. según las dimensiones, la iluminación, el colorido, etc. dominante en la dependencia. Además la tendencia de estos lienzos a producir abombamientos con el paso del tiempo, uno de los problemas más frecuentes del *marouflage*, hacía recomendable la inclusión de cornisas y molduras de gran desarrollo para tratar de asegurar una mayor sujeción. Todo ello se sitúa dentro de la estrecha vinculación entre las distintas artes, a la que nos hemos referido al comienzo como uno de los principios consustanciales al propio eclecticismo. No obstante, hubo excepciones y, como veremos, el caso de la villa del Nervión no fue singular, ya que en ocasiones los pintores aplicaron el óleo de manera directa sobre el muro debidamente preparado al efecto.

El corpus arquitectónico bilbaíno sufrió una gran renovación y un decidido impulso en el último tercio del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, como consecuencia de la materialización del Proyecto de ensanche de la villa, aprobado en 1876, y de una coyuntura especialmente boyante en el terreno económico. Por lo que se refiere a las grandes obras de pintura decorativa, este género tuvo especial incidencia en inmuebles de promoción pública y carácter representativo, aunque en este campo también hubo notables excepciones, caso del Ayuntamiento, que, pese a tener interiores ricamente decorados en sintonía con las pautas imperantes en el eclecticismo, sin embargo no incluyó composiciones del tipo de las que nos ocupan en este estudio.

Uno de los primeros edificios que contó con pintura decorativa en los interiores fue una casa de vecindad, promovida por Juan Alonso y proyectada por el arquitecto Julio Saracíbar en 1883, emplazada entre las calles Bidebarrieta y Jardines en el Casco Viejo bilbaíno³.

3 A.H.D.F.B. (Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia): Fondo Municipal. Sec. Bilbao. Sec. 4. Leg. 23. Exp. 18.

Aquí se instaló la sociedad “El Sitio”, que ocupó una de las viviendas del primer piso⁴. Esta institución había sido fundada en 1875 por catorce voluntarios del Batallón de Auxiliares, que habían apoyado a los soldados del bando liberal durante el cerco, que las tropas reaccionarias infligieron a la villa bilbaína en uno de los episodios de la Tercera Guerra Carlista entre diciembre de 1873 y mayo de 1874. Precisamente, el nombre de la sociedad era una referencia a aquel sitio, mientras que el espíritu que rigió a esta asociación desde sus orígenes fue el del respeto y la tolerancia a las distintas formas políticas, sin tomar partido por ninguna de ellas, dentro de una acérrima defensa del liberalismo democrático y constitucional y el deseo de alimentar y favorecer la más absoluta armonía social y la paz. Simultáneamente, también fue concebida como un centro de recreo y de difusión de la cultura.

Pedro Valls Bofarull (1840-1886), pintor catalán afincado en Madrid dedicado principalmente a la pintura decorativa y la escenografía, recibió el encargo de enriquecer el salón principal de la sede de esta institución. Dividió el techo de la sala en seis compartimentos, de los que los dos centrales eran ovalados. En uno de ellos representó las desastrosas consecuencias de la guerra con una escena, que mostraba el sangriento enfrentamiento entre carlistas y liberales y sus consecuencias. En el otro, recreó una exaltación de la paz mediante una escena bucólica, que idealizaba el ámbito rural vizcaíno. Los otros cuatro tarjetones ocupaban los ángulos del recinto y estaban decorados con alegorías de las ciencias, las artes y la industria⁵.

Por una parte, la alusión a un hecho de la historia reciente y además de carácter bélico constituía una coincidencia con los planteamientos al uso en el monumento conmemorativo de la época⁶ y, en parte, en la pintura de historia, que por las mismas fechas ya había comenzado a abrirse a los postulados del realismo, que en este campo concreto supuso entre otras cosas la preferencia por los asuntos próximos en el tiempo frente a los episodios acaecidos en siglos pasados⁷. De todos modos, no estamos en condiciones de determinar si Valls se limitó a representar fielmente un pasaje concreto del cerco carlista, a modo de mero documento o testimonio gráfico o si, por el contrario, evocó o recreó aquel hecho con ánimo reconstructivo⁸. Además la referencia a este triste suceso constituía una exaltación de orgullo patrio por la valentía demostrada por los ciudadanos bilbaínos y daba el protagonismo al pueblo llano, en sintonía con una actitud cada vez más generalizada en la pintura de historia

4 TALASAC HERNÁNDEZ, R.: “Los orígenes de la Sociedad “El Sitio” y su incursión en la estructura social de la Villa de Bilbao”, en AA.VV.: *La Tribuna de “El Sitio”. 125 años de expresión libre en Bilbao (1875-2000)*. Bilbao, Sociedad “El Sitio”, 2001, pág. 29.

5 *Ibidem*, pág. 30.

6 REYERO, C.: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cátedra, 1999, pág. 393.

7 DíEZ, J. L.: “Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX”, en AA.VV.: *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid, Museo del Prado, 1992, pág. 99.

8 REYERO, C.: “Los temas históricos en la pintura española de historia del siglo XIX”, en AA.VV.: *La pintura de historia del siglo...*, pág. 61.



realizada en fechas próximas a 1900⁹. Por otra parte, el pasaje escogido suponía una mención al origen de la propia institución de “El Sitio”. Finalmente, la inclusión de las artes, las ciencias y la industria era casi un lugar común en numerosos programas decimonónicos y nuevamente ahondaba en el espíritu de la propia institución patrocinadora. Desgraciadamente, nada podemos decir respecto a las cuestiones técnicas, compositivas, de colorido, modelado, etc. de estas pinturas, puesto que no han quedado ni vestigios ni imágenes de ellas.

“El Sitio” permaneció en este inmueble entre 1882 y 1890, fecha en la que se inauguró un nuevo edificio en la calle Bidebarrieta, promovido por la propia institución y proyectado por el arquitecto Severino de Achúcarro, que era socio de la misma. Este técnico, figura clave de la arquitectura vizcaína de las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, concibió una obra ecléctica con notables resabios de la arquitectura francesa de estilo Segundo Imperio. De acuerdo con los fines de la entidad, contaba con biblioteca, sala de lectura y salón de billares en la planta baja, mientras que en el primer piso había un “Salón de tomar” con un departamento para jugar al tresillo y un Salón de fiestas. Este último era una gran sala de dos alturas, dotada de palco corrido en el cuerpo superior. Quizá el peso y el recuerdo de la configuración de la habitación principal del anterior emplazamiento pudo influir en que esta dependencia también tuviera un importante programa de pintura decorativa en la cubierta.

Los pintores vascos José de Echenagusía Errazquin (1844-1912) y Anselmo de Guinea Ugalde (1854-1906) recibieron el encargo de realizar estas composiciones. Ambos fueron, como veremos a lo largo de estas páginas, los grandes protagonistas de la pintura decorativa en Bilbao, aunque otros artistas como Álvaro Alcalá Galiano, Ignacio Díaz Ruiz de Olano, Macario Marcoartu, etc. también hicieran incursiones en el género. Echenagusía nació en Fuenterrabía (Guipúzcoa), inició sus estudios en el Real Seminario de Vergara y, más tarde, perfeccionó su formación en Bilbao, donde asistió a las clases que impartía Ramón de Elorriaga, y en L'École Municipale de Dessin de Bayona. En 1876, tras recibir una sustanciosa herencia se estableció en Roma, donde falleció en 1912, aunque de forma regular pasó temporadas en el País Vasco por motivos familiares o a raíz de algunos pedidos. En gran medida, se especializó en la pintura de historia y decorativa, géneros de los que recibió numerosos encargos de diversas instituciones vascas. Si bien destacó en estos campos, también realizó abundantes retratos, pintura de género, etc. dentro de los parámetros de renovación que por entonces dominaban en la pintura italiana¹⁰.

En principio, no resulta extraño que el artista hondarribitarra fuera requerido por la sociedad “El Sitio” para pintar este ciclo, ya que en 1873, poco antes de trasladarse

9 DÍEZ, J. L.: *op. cit.*, pág. 99.

10 Vid. datos sobre José de Echenagusía entre otros en MARRODAN, M. A.: *Diccionario de pintores vascos*. Bilbao, Beramar, 1989, T. II, págs. 24 y 25. MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: “Artistas Vascos en Roma”, en AA.VV.: *Artistas Vascos en Roma (1865-1915)*. San Sebastián, Obra Social de la Caja Gipuzkoa San Sebastián, 1995, págs. 123-158.

a Bayona, había participado en la defensa de Bilbao contra las tropas carlistas¹¹, lo que de alguna manera le hacía afín a la causa y los principios de la institución, que pudo tener en cuenta este hecho. Además le unía una estrecha amistad con Anselmo Guinea desde los tiempos de su afincamiento en la villa del Nervión.

Guinea Ugalde nació en la antigua anteiglesia vizcaína de Abando. Estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de San Fernando en Madrid y en el taller de Federico de Madrazo. Obtuvo la plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao en 1876. Aparte de adornar con pintura decorativa diversos edificios vizcaínos, dejó una abundante obra de escenas costumbristas y tipos populares vascos, además de retratos, etc. Sus estancias en la capital italiana y en París favorecieron la incidencia en su obra de corrientes vanguardistas como el luminismo, el modernismo, el simbolismo, etc.¹²

José de Echenagusía fue el artífice del panel central del Salón de fiestas de la Sociedad “El Sitio”, del que hoy no se conserva nada y que, gracias a una restauración llevada a cabo a finales de la década de los ochenta, presenta un fondo vaporoso en tonos dorados que armoniza con lo existente en los segmentos del anillo inferior¹³. Sin embargo, conocemos el programa original del mismo, gracias a una nota de prensa, dada a conocer recientemente por Talasac, que apareció publicada con motivo de la inauguración del edificio en 1890. De acuerdo con lo allí descrito, este paño principal contenía una alegoría de la ciudad de Bilbao, personificada por una hermosa joven con las armas de la villa, que además portaba una cadena rota y pisaba un yugo en referencia a la Libertad. La Fama y la Victoria aparecían sobre ella con la intención de coronarla con una rama de roble, clara alusión al árbol de Guernica y, por tanto, a las libertades vascas. Las figuras de la Abundancia, el Comercio, la Industria, la Poesía, la Arquitectura, la Ley, la Justicia, el Trabajo y la Pintura rodeaban a la matrona protagonista, mientras que por debajo de ella la Discordia, representada por una mujer demacrada en cuya cabellera se entremezclaban algunas víboras, se precipitaba hacia el vacío. Por último, el artista guipuzcoano introdujo las figuras de Capricornio, Acuario, Piscis, Aries, Tauro y Géminis, lo que constituía una referencia a la duración del cerco carlista sobre la capital vizcaína durante la tercera de aquellas guerras, suceso del que había tomado nombre la sociedad “El Sitio”, que, como vimos, tuvo lugar entre diciembre de 1873 y mayo de 1874, meses regidos por los citados signos del zodiaco.

11 MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: *op. cit.*, pág. 127.

12 Respecto a Anselmo de Guinea vid. entre otros MARRODAN M. A.: *op. cit.*, T. III, págs. 217-218. MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: *op. cit.*, págs. 193-205.

13 A.P.E.B. (Archivo Particular de Ercoa C.B., Bilbao), Informe técnico de restauración del antiguo edificio de la Sociedad “El Sitio”, actual sede de la Biblioteca Municipal de Bilbao (1987-1988). En este sentido quiero agradecer la inestimable colaboración prestada por Ercoa C. B. y, de forma especial, a las restauradoras Teresa Guadilla, Catalina Igartua y Esmeralda San José.



Por un lado, la representación de Bilbao enlazaba con sentimientos patrióticos y nacionalistas, encarnados en este caso por la propia ciudad¹⁴, que aquí estaba enriquecida por varias alegorías del progreso. Éstas frecuentemente encontraron cabida en los programas iconográficos de la época y lo mismo cabe decir de la libertad, valor fundamental de la sensibilidad romántica, y del propio liberalismo político, reivindicado por sus principios de oposición al absolutismo¹⁵, algo que también fue consustancial a la propia institución de “El Sitio”.

De acuerdo con la opinión de los artífices de la última restauración de este antiguo “Salón de fiestas”, esta obra de Echenagusía, que en principio parece que está irremediabilmente perdida, correspondía a un *marouflage*¹⁶, que pudo ser arrancado en algún momento, quizá por cuestiones ideológicas.

Guinea se ocupó de los dieciséis plementos, que envuelven el motivo central, en uno de los cuales estampó su firma. Afortunadamente, estos han llegado hasta nosotros. El conjunto fue realizado principalmente con pintura mural -óleo aplicado directamente sobre la pared-, ya que sólo dos paneles, que forman parte de las escenas del canto y de la danza, son lienzos adheridos al muro¹⁷. En ellos se representan las artes, en concreto la música [1], el canto, la danza, la prestidigitación, el teatro y las conferencias, lo que constituye una obvia referencia a los fines culturales y recreativos de la Sociedad “El Sitio” y del propio salón, en el que se hallan las pinturas. Hay que destacar algunas licencias compositivas, que en este caso otorgan cierto tono de vanguardia a esta obra de Guinea, puesto que las distintas representaciones no se ajustan estrictamente a las molduras de escayola que delimitan los dieciséis plementos. En este sentido, resulta explícito el caso de la danza y la música, cuya escenificación se extiende a lo largo de tres compartimentos. Además la primera de ellas está representada mediante un corro infantil y cierto aire cotidiano, en lugar de las expresiones clásicas y cultas más al uso, lo que redundaba en una notable frescura y, por tanto, en una evidente modernidad. El fondo vaporoso y dorado remite a los modelos venecianos del siglo XVIII, mientras que el protagonismo absoluto de los querubines entronca con algo muy extendido en la pintura mural decimonónica.

Ignoramos de quién partió la iniciativa de introducir pintura mural en la sede de “El Sitio” y lo mismo cabe decir sobre las directrices del programa iconográfico. De acuerdo con aquel principio del Renacimiento, que defendía la supremacía de la arquitectura sobre el resto de las artes y que aún se rastreaba en el siglo XIX, Severino

14 En el ámbito de la villa del Nervión, las representaciones de la propia ciudad fueron relativamente frecuentes y en el siglo XIX encontraron cabida en otras manifestaciones artísticas como el monumento público y la escultura funeraria. En este sentido vid. PALIZA MONDUATE, M.: “Un solar emblemático del Bilbao decimonónico. Distintos proyectos para los terrenos del Convento de San Agustín y el Monumento a los Caídos en la Primera Guerra Carlista del Cementerio de Mallona”, en *Actas del Symposium Los Bilbao soñados e imaginados. Bidebarrieta* nº VIII, Bilbao, 2000, págs. 213-244.

15 REYERO, C.: *La pintura de historia en España*. Madrid, Cátedra, 1989, págs. 132-136.

16 A.P.E.B.: Informe técnico de restauración de la antigua sede de la Sociedad...

17 *Ibidem*.



1. Detalle de *La música*. Salón de fiestas de la antigua sede de la Sociedad “El Sitio”.

de Achúcarro pudo tener parte activa en la dirección del trabajo de los pintores, aunque lógicamente también es bastante posible que la propia institución determinara estos aspectos, al hilo de lo existente en el anterior emplazamiento.

Años más tarde, la nueva sede de la Diputación vizcaína, obra plenamente ecléctica, también incluyó composiciones de pintura decorativa¹⁸. El artífice del proyecto fue el arquitecto aragonés Luis Aladrén, uno de los técnicos, que se presentaron al concurso público convocado en el año 1889, quien contempló la inclusión de pintura decorativa en las principales dependencias del inmueble.

La decoración pictórica de este edificio exige un estudio mucho más extenso del factible en la presente comunicación, por lo que aquí nos limitaremos a adelantar algunas líneas generales y a comentar alguna de las composiciones representativas del conjunto, que contribuyan a dar una idea general de las pautas de esta manifestación artística en Bilbao en torno a 1900.

Ya en octubre de 1901, una vez inaugurado el inmueble, fue la propia Comisión de Fomento de la institución vizcaína, formada por Benigno de Olavarrieta, Isidoro

¹⁸ Respecto a este edificio vid. ARRIZABALAGA, B.: *Palacio Foral*. Munguía, Diputación Foral de Bizkaia, 1991. OLARAN, C.: *Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia*. Bilbao, BBK, 1991. AA.VV.: *Palacio Foral*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1985.



León, Ramón de San Pelayo, Miguel de Azaola e Ildefonso Arriola, la que tomó cartas en el asunto de la decoración pictórica del palacio, cuestión que consideraron como imperiosa necesidad, por *la grandiosidad y el lujo* de la sede. Sin mediar certamen alguno y muy probablemente acuciados por el deseo de concluir de forma inmediata el edificio, encargaron a Echenagusía y Guinea la realización de los correspondientes bocetos, que estaban terminados y entregados en junio de 1902¹⁹.

No obstante, este pedido no estuvo exento de cierta polémica, puesto que otros pintores vascos como Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, Adolfo Guiard, Pablo Uranga y Mamerto Seguí, enterados de la noticia, se dirigieron en distintos escritos a la Diputación mostrando su interés en participar en la realización de aquellas obras, al tiempo que algún diputado, caso del Sr. Ampuero, manifestó la conveniencia de convocar un concurso. Con todo, los políticos responsables ratificaron el encargo a los primeros, aunque en última instancia reservaron dos *plafonds* para Zuloaga y uno para Álvaro Alcalá Galiano. Sin embargo, el primero renunció al encargo en solidaridad con el resto de los colegas y por la imposibilidad de materializar el programa, que al parecer tenía previsto y que lamentablemente nos es desconocido.

Por lo que se refiere al programa, a juzgar por la documentación conservada Echenagusía y Guinea tuvieron un importante papel, aunque parece que esta cuestión había sido sopesada con anterioridad por el propio Aladrén y que una comisión de expertos, entre los que se hallaban los cronistas Carmelo de Echegaray y Estanislao Jaime de Labayru, había sido consultada²⁰. Virtudes cívicas, pasajes históricos y composiciones a tono con la finalidad de las habitaciones que decoraban fueron las principales ideas plasmadas por los artífices del proyecto. También incluyeron distintas referencias al tiempo, tema que de forma diversa tuvo cabida en numerosas obras de pintura decorativa de la época. Así ocurrió en el Salón de Fiestas, donde se cifró una alegoría de Vizcaya con tres composiciones del *Ayer*, el *Hoy* y el *Mañana*, y del Salón de la Comisión Provincial, cuya ornamentación recibió el título *El tiempo vuela, la vida es corta. El asiduo y constante trabajo se impone para bien de los administrados*.

En cualquier caso, los bocetos de Echenagusía y Guinea fueron determinantes, puesto que incluso fueron manejados por Alcalá Galiano, quien finalmente decoró los techos de los Salones del Trono y de la Comisión Provincial.

La ejecución de estas labores tuvo lugar entre diciembre de 1902 y junio de 1905. Los últimos lienzos en ser pintados fueron los cuadros históricos, que decoraban las paredes del denominado en origen Salón de Fiestas, cuya colocación exigió la reforma de las puertas laterales del mismo, ya que fue necesario suprimir el frontón que inicialmente las remataba²¹. Este detalle es uno más que pone de manifiesto la estrecha

19 A.H.D.F.B.: Sec. Administrativo. Fondo Bienes y propiedades. Caja 1346. (En tanto no manifestemos lo contrario, los datos que aportemos seguidamente proceden de esta documentación).

20 *Ibid.*, Caja 1342. Exp. 31.

21 Este dato pone en evidencia que los nombres de Echenagusía y Guinea fueron barajados para la realización de estas obras del Palacio de la Diputación con anterioridad a que la Comisión de Fomento les encargara la ejecución de los pertinentes bocetos.



2. *La pacificación de los bandos por Gonzalo Moro*. Detalle del Salón de fiestas, actual Salón de recepciones, del Palacio de la Diputación de Vizcaya.

colaboración entre arquitectos y pintores, tal y como comentamos al principio de este texto, a la hora de concretar los distintos aspectos de la pintura decorativa y dentro de lo que era consustancial a la propia naturaleza de la arquitectura ecléctica. José de Echenagusía, que como dijimos residía en Roma, se trasladó a Bilbao entre junio y julio de 1905 para en compañía de Guinea y Alcalá Galiano -este último afincado en Madrid- proceder a la instalación de los correspondientes lienzos.

El citado Salón de Fiestas -también llamado Salón de Recepciones- es uno de los espacios más grandiosos de la Diputación tanto por la superficie y la ornamentación general como por la pintura decorativa del mismo. El techo cuenta, como hemos anticipado, con tres *plafonds* rectangulares, pintados por Echenagusía, que constituyen una alegoría de Vizcaya, acorde con el carácter del edificio, mientras que cada una de las paredes laterales está decorada con un asunto histórico. Uno de ellos representa *La pacificación de los bandos por Gonzalo Moro* [2] y el otro *La jura de los fueros de Vizcaya por Fernando el Católico*, el primero encomendado al pintor guipuzcoano y el segundo a Guinea.

Rastreamos aquí ciertas coincidencias e influencias de los entresijos, que rodearon la ejecución de las vidrieras que decoran la escalera noble de este edificio, puesto que la comisión que en febrero de 1899 dictaminó los temas, que debían constituir



los motivos de aquellos ventanales, barajaron como posibles estos mismos pasajes de la historia de la provincia²². Finalmente se decantaron por una alegoría de Vizcaya, efigiada por una matrona, y acompañada por figuras alusivas a las actividades que representaban el pasado, el presente y el futuro de la tierra vizcaína, para presidir el ventanal central, mientras que reservaron aquellos dos asuntos históricos para los laterales y decidieron que fuera Anselmo Guinea el encargado de realizar los correspondientes bocetos, que más tarde tendrían que materializar los vidrieros. Sin embargo, poco después y ante el deseo de concluir el edificio a la mayor brevedad posible, el arquitecto Luis Aladrén sugirió la posible eliminación de los pasajes en cuestión, puesto que su ejecución ocuparía durante bastante tiempo al pintor, lo que irremediabilmente alargaría la ejecución de estas obras. Simultáneamente propuso que estos últimos se colocaran en *los muros testers del gran Salón de fiestas acompañando y completando la arquitectura de una monumental decoración*²³.

Ambos cuadros entran de lleno dentro de la pintura de historia, el gran género pictórico del siglo XIX, ampliamente favorecido por los organismos oficiales, que de forma sistemática hicieron numerosos encargos de este tipo, y a la postre bendecido en las exposiciones de la época. En efecto, muchas instituciones públicas (ayuntamientos, diputaciones, gobiernos, casa real, etc.) lo apoyaron mediante encargos o por compra directa. Sin embargo, en el caso que estudiamos y en lo relativo a la ornamentación del propio palacio provincial primó claramente la pintura decorativa, a la que de alguna manera quedó supeditada la de historia. De todos modos, no cabe duda de que ambos lienzos entroncan claramente con las pautas de esta última manifestación tanto por el asunto, como por las dimensiones, la composición, los gestos y las actitudes de los personajes, etc., pero excepcionalmente fueron concebidos para ser pegados a la pared con el intento de simular pintura mural en sentido estricto.

Respecto a los *plafonds* del techo de este Salón de Fiestas, el paralelismo con la vidriera de la escalera noble también es manifiesto, puesto que, aunque de forma diferente, los tres cifran una alegoría de la provincia vizcaína, en este caso representada de una forma más convencional, ya que Echenagusía hizo acopio de algunas figuras mitológicas. Asimismo, cabe resaltar la inclusión del Padre Tiempo, imagen recurrente en la obra del artista hondarribitarra dentro del género que nos ocupa.

La mayoría de las composiciones resultan bastante académicas desde el punto de vista estilístico, aunque Guinea se reveló como un pintor más moderno. En este sentido, cabe resaltar la huella simbolista patente en *Recepción a las distintas clases sociales*, también denominado en nuestros días *Bizkaia*, en el Salón de recepciones del Presidente, actual despacho del Diputado General [3].

Por lo que se refiere al ámbito de la arquitectura doméstica y a juzgar por las obras que han llegado a nosotros, con frecuencia las labores de pintura complementaron o simulaban las de otras artes industriales dentro del planteamiento ornamental propio

22 A.H.D.F.B.: Fondo Administrativo. Sec. Bienes y propiedades. Caja 1342. Exp. 31.

23 *Ibidem*.



3. *Recepción de las distintas clases sociales*. Salón de recepciones del Presidente, actual Despacho del Diputado General, del Palacio de la Diputación de Vizcaya.

del eclecticismo. Así, unas veces aparecían detalles pintados en la carpintería de las puertas, los empanelados, etc. otras formaban grecas, que resaltaban los techos y las paredes e, incluso, en algunos casos pequeños trabajos florales o paisajísticos decoraban sobrepuertas, etc. Sin embargo, parece que las grandes composiciones, de las que nos venimos ocupando, no fueron de uso generalizado en los palacios bilbaínos marcados por el eclecticismo imperante en el último cuarto del siglo XIX, bien es cierto que los numerosos derribos nos han podido privar de alguno de estos programas pictóricos, de los que por lo demás apenas si ha quedado constancia gráfica o literaria, aunque cuando los diputados vizcaínos encargaron a Echenagusía y Guinea los bocetos para decorar los techos del nuevo Palacio de la Diputación aludieron a su intervención *en las moradas de algunos convecinos*²⁴.

Subsisten importantes obras de pintura decorativa, que además han sido restauradas recientemente, en el hotel que edificó Víctor Chávarri en la Plaza Elíptica, una de las residencias más grandiosas construidas en Bilbao en la última década del siglo XIX. Fue proyectada por el arquitecto belga Paul Hankar (1859-1901) en

24 *Ibid.*, Caja 1346.



1889²⁵ y su estilo se enmarca dentro del eclecticismo con notas neorrenacentistas de ascendencia flamenca.

En lo relativo a la decoración de interiores y tras una importante reforma llevada a cabo en los años cuarenta de la pasada centuria, subsisten cuatro dependencias con el diseño original de finales del siglo XIX. Una de ellas, el hoy llamado Salón de los espejos, recuerda algunos planteamientos presentes en obras de Hankar como el comedor de la casa Bartholomé (1898) de Bruselas²⁶. Esto, unido a otros hechos, permite concluir que, al menos en un principio, el artífice se ocupó de algunas de estas cuestiones, pese al inconveniente de la distancia. No obstante, esta última circunstancia pudo ser determinante para que, según parece, la mayor parte de estas labores fueran responsabilidad del técnico vizcaíno Atanasio de Anduiza, responsable de la dirección de obra.

No obstante, dos de las estancias presentan la particularidad de tener los techos engalanados con pintura decorativa dentro de las mismas formas italianizantes, de las que venimos haciéndonos eco, y similares a las existentes en otros palacios españoles de la época. En ambos casos se trata de óleos sobre lienzo, debidamente adheridos al techo con colas animales²⁷. Uno de ellos precisamente corresponde al citado Salón de los espejos y el otro a lo que en origen debió ser otra habitación de recibo. Además el techo de la zona del zaguán, que da paso al jardín, también cuenta con decoración de este tipo, si bien en este caso se trata de pintura mural en sentido estricto²⁸.

José de Echenagusía Errazquin también fue el artífice de estas tres composiciones de pintura decorativa, que debieron ser realizadas en los últimos años del siglo XIX, toda vez que las obras del edificio concluyeron en 1892. La bibliografía existente en la actualidad alude de forma sistemática a la participación del pintor en la decoración del Palacio, pero paradójicamente nadie se había ocupado hasta ahora de comprobar la existencia de estas obras y realizar el correspondiente estudio, por lo que aquí aportamos en primicia las primeras imágenes y el análisis inicial de las mismas.

Por un lado, el pintor guipuzcoano estampó su rúbrica en el citado Salón de los espejos, cuyo techo está presidido por un grupo de bacantes, parcialmente cubiertas con paños púdicos, que ondean con un ritmo frenético, similar al que impera en las propias figuras [4]. Éstas están enlazadas entre sí, configuran un eje diagonal, que atraviesa todo el conjunto, y están tocadas con coronas de hojas de vid, pero carecen de otros atributos específicos que permitan otra posible identificación. Así las cosas, más bien parece que estamos ante una composición de carácter intrascendente, que

25 LOYER, F.: *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*. Bruselas, AAM, 1986, pág. 73.

26 Vid. fotografías de esta dependencia en LOYER, F.: *Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar. Architecte*. Bruselas, AAM, 1991, s. p.

27 A.P.G.B.: (Archivo Particular de Gabinete, Bilbao). Informe técnico de restauración del Palacio Chávarri realizado por Gabinete (Bilbao) (1999-2000). En este sentido, quiero agradecer la inestimable colaboración prestada por la firma Gabinete, muy especialmente a la Dra. Pilar Bustinduy, Profesora de la Universidad del País Vasco, por sus valiosos comentarios.

28 *Ibidem*.



4. *Bacantes*. Detalle del Salón de los espejos del Palacio Chávarri.

como mucho aludiría a la alegría de vivir, dentro de la superficialidad decorativa, que a veces imperó en este tipo de obras al final de la etapa decimonónica. Este tono festivo está reforzado por el grupo de amorcillos, que completa la escena, uno de los cuales descansa sobre un tonel y brinda con una copa, gesto que repite alguno de sus compañeros, lo que quizá sea una nueva referencia al vino, que insiste en el matiz de júbilo y en la condición de ménades de las protagonistas. Es muy probable que este aire de alegría fuera acorde con el más que factible fin lúdico, para el que en origen debió estar concebida esta habitación dentro de la zona de recibo del edificio. Por otro lado, todo el conjunto se recorta sobre el habitual fondo de celaje, que unifica la escena. En esta ocasión, Echenagusía desplegó una paleta dominada por los tonos claros y brillantes, compuso figuras femeninas de modelado rotundo y de carnaciones pálidas y nacaradas. Todo ello aún revela la influencia de la pintura nazarena, considerada por algunos estudiosos como algo fundamental en la obra del guipuzcoano²⁹. Finalmente, la disposición en violentos escorzos entronca con planteamientos frecuentes en la pintura decorativa del siglo XIX.

29 MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: *op. cit.*



Frente a esto, el pintor utilizó formas más blandas en las otras dos composiciones que subsisten en el Palacio Chávarri, una de las cuales también está firmada. Así las cosas, estas dos últimas piezas ofrecen algunas diferencias estilísticas y técnicas respecto a lo visto en el Salón de los espejos, al tiempo que están estrechamente unidas entre sí por otras cuestiones formales.

Una de ellas engalana una habitación, que también se hallaba dentro de la zona oficial de la residencia. El techo está presidido por dos grupos, que destacan sobre un fondo nuboso que aglutina la escena. Uno de ellos está centrado en torno a la Aurora, representada por una figura femenina de torso desnudo, que porta una antorcha en la mano derecha y avanza en un carro conducido y empujado por alegres amorcillos. El otro está protagonizado por un anciano barbado y con alas, que apoya su mano izquierda sobre un reloj de arena -símbolo del inexorable paso del tiempo-, y que está acompañado por un grupo de geniecillos, que sostienen una guadaña -clara referencia a la muerte-. Es una figura recurrente en la obra de Echenagusía, que aparece en algunas de las escenas que pintó en el edificio de la Diputación vizcaína y que, como anticipamos, se ha identificado como el Padre Tiempo³⁰. No obstante, creemos que en este caso concreto también podría representar al Crepúsculo. En cualquier caso aludiría al ciclo del día o al paso del tiempo dentro de la buena acogida que tuvieron los asuntos relacionados con este último tema en la pintura decorativa decimonónica, algo de lo que ya ha quedado constancia en esta comunicación.

Por último, el medallón ovalado, que decora el techo del zaguán, está presidido por Psiquis y Cupido fundidos en un abrazo en inequívoca referencia al amor [5]. La primera es una joven de larga cabellera, coronada por una guirnalda de hojas y flores, que viste una especie de túnica de aire clásico, mientras que el segundo es un efebo alado y desnudo, que en este caso no porta el arco y las flechas, ni lleva los ojos vendados como sería de rigor, aunque este tipo de licencias fueron frecuentes especialmente en la etapa que nos ocupa. Ambas figuras reposan sobre un lecho de hojas y flores, entre las que se vislumbran algunas rosas, lo que refuerza la componente amatoria del tema, y se recortan sobre un fondo de celaje. En esta obra, que presenta alguna concomitancia con el círculo prerrafaelista con el que tuvo contactos Echenagusía³¹, no consta la firma del pintor vasco, pero su autoría es incuestionable, ya que hay evidentes coincidencias con lo visto en la composición anterior, puesto que por ejemplo la Aurora y Psiquis tienen la misma fisonomía con independencia de la indumentaria o los atributos. Por lo demás, los artífices de la reciente restauración no encontraron mayores diferencias entre las tres escenas en lo relativo a los aspectos técnicos, salvo lo dicho respecto al soporte³², lo que fortalece la adscripción al artista guipuzcoano.

30 OLARAN, C.: *op. cit.*, pág. 67.

31 MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: *op. cit.*

32 Testimonio de la Dra. Pilar Bustinduy.



5. *Psiquis y Cupido*. Zaguán del Palacio Chávarri.

Descartada la participación de Hankar en la proyección y la dirección de las cuestiones decorativas a las que nos acabamos de referir, todo induce a concluir que el arquitecto Atanasio Anduiza entroncó con las pautas imperantes en esta materia en muchos palacios madrileños contruidos en la segunda mitad del siglo XIX, algo que también encontró eco en otras localidades de la cornisa cantábrica, al tiempo que esta fórmula también debió ser del agrado del promotor, puesto que en caso contrario no se pueden entender ni el elevado desembolso económico ni la contratación de un pintor de categoría.



CITAS ARQUITECTÓNICAS EN LAS ESCULTURAS DEL PARQUE JUAN CARLOS I (MADRID, 1992)

CARMEN PENA LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

Este año 2002 se cumple una década de la existencia del Parque Juan Carlos I, construido en el conjunto del Campo de Las Naciones, coincidiendo con las celebraciones del Madrid Capital Europea de la Cultura en 1992. El proyecto de los arquitectos José Luis Esteban y Emilio Esteras ha resultado ser un éxito con reconocimientos en el terreno de la arquitectura, así como en el del proyecto de jardines, teniendo en él una destacada presencia la escultura en y para el “lugar”, planificada y diseñada de la mano de los arquitectos y jardinistas.

Por una serie de razones, la información sobre los proyectos escultóricos inaugurados en 1992 es prácticamente nula. Habiendo integrado el equipo de seguimiento del proyecto escultórico, del cual se me encargarían los textos de crítica y presentación del mismo para el catálogo, obra en mi poder la documentación del conjunto y por todas y cada una de las esculturas, por lo cual, dada la no distribución comercial del catálogo, creo satisfacer la curiosidad de eruditos y curiosos paseantes dando a conocer el proceso, los artistas iniciales y dentro de ellos los que específicamente cruzan los planos entre arquitectura y escultura¹.

1. Intenciones en el diseño del parque

Todas las propuestas del Parque Juan Carlos I coincidieron en conservar la memoria del lugar de forma genérica: esa memoria debería ser entretejida con el

1 PENA, C. (textos críticos, analíticos y biográficos): *Simposium internacional de escultura al aire libre. Encuentros en Madrid*. Madrid, Ed. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Concejalía de Viviendas, Obras e Infraestructuras, 1992.

futuro del territorio. Las ideas de parque y jardín conviven en este espacio, lugar de encuentro con la geografía y la historia agraria del lugar, así como metafórico ámbito de cita con otras geografías, cultura o paisajes, representados simbólicamente en los diversos jardines creados para él. La implicación de conceptos y términos de jardinería - jardines monotemáticos, jardín de las Tres Culturas, cercados, puertas... etc.- tienen el parque de matices emocionales ligados a la idea de jardín a lo largo de la historia. Las recreaciones de jardines históricos inscritos en el ciclo de la naturaleza por su recorrido vegetal -desde los de primavera a los de verano, desde los de otoño a los de invierno- dan al lugar un sentido cósmico y universal, subrayado por el círculo físico y emblemático que lo define y enmarca. Arquitectura, paisajismo y esculturas se dieron cita en un proyecto conjunto, aunado por el sustrato del paisaje, así como por la idea de hacer encontrarse en él a diferentes culturas y universos.

A pesar de su respeto por el lugar originario, el parque es una entidad diferenciada del paisaje natural: el cerco natural de la muralla cumple esa función física y simbólica. Pero, a pesar del límite, en su interior no se renunciaría a las condiciones dadas por el antiguo paisaje natural: se conservó la tierra original, sin aumento ni disminución de la misma; en cuanto a los olivos recuperables de las veintiuna hectáreas fueron respetados. El olivo, emblema de una historia agraria, se transfigura dentro del parque en alusión y presencia de nuestras raíces, de nuestra historia cotidiana, popular y rural, de nuestra lírica y poética, yendo su simbólica del nivel hispano al nivel más universal: al de la cultura mediterránea, al de las culturas latinas, que protagonizan el encuentro con las demás culturas. La trama de los olivos con su orden agrario armoniza con la geometría que rige el conjunto del diseño del parque [1].

El matiz reverencial con el que se trató el territorio y sus contenidos condujo en el diseño a una actitud defensiva del mismo: el anillo circular que circunda este espacio, con un kilómetro de diámetro, se puede entender como muralla simbólica. Muralla entendida como paseo arbolado, que conecta por un sector con las superficies exteriores e interiores, mientras que por otro se va despegando del nivel del terreno, elevándose, para recuperar su condición de muro.

El paseo arbolado se ensancha o estrecha por tramos, a la vez que las hileras de árboles aumentan o disminuyen, variando los niveles de altura, subrayados con plazas escalonadas y puentes: esta diversidad de alturas y anchuras rompe el ritmo monótono de este “salón” infinito.

La intemporalidad es interferida sólo por una referencia concreta, o por una alusión a lo temporal o local, sin romperse por ello la imagen de intemporalidad y abstracción dominante: ese “salón” continuo que marca el paseo circular, alude a una de las imágenes urbanas más representativas de Madrid, nos referimos a la del ilustrado paseo del Paseo del Prado: ese espacio dieciochesco que transformaría Madrid en capital europea. Aquel Madrid ilustrado de Carlos III y del arquitecto Villanueva contempló también proyectos arquitectónicos y de jardín tan apasionantes como el del Capricho de la Alameda de Osuna, enlazado visual y simbólicamente también a este nuevo parque, dada su proximidad.



1. Plano del parque.

La totalidad del espacio se divide básicamente en cuatro sectores, que representan las cuatro estaciones anuales con sus diferentes colores, marcados por las diferentes especies vegetales elegidas para cada sector, así como por la identificación de diferentes pavimentos con los ciclos anuales.

La gran entrada al parque se sitúa al oeste, junto a los recintos del nuevo Ferial de Madrid, Palacio de Exposiciones y Congresos y diversos edificios más: para los habitantes ajetreados y efímeros del Ferial el territorio del parque se entendió como espacio de relax, ocio y descanso. Este acceso en el oeste del territorio circundado es la cota más elevada, desde la cual se domina la visión de todo el parque; a partir de él aparece un eje, en forma de paseo, adentrándose hasta el corazón de este espacio, para concluir en la gran plaza, ágora en la que simbólicamente se han de encontrar las culturas universales.

El estricto cercado anular se ensarta con un curso de agua de recorrido sinuoso que penetra en el parque, lo recorre y vuelve a salir, para cerrar su circuito al otro lado del círculo, en el exterior. A lo largo de su recorrido se va transformando de canal en río, de río en estanque o lago, de lago en ría, transcurriendo su curso con diferentes ritmos, diferentes niveles de altura, pasando bajo puentes, a través de presas y compuertas, acompañando con sus sonidos o silencios los varios rumores del parque. La armonía de ritmos se ajusta con claridad cuando las dos tramas centrales del olivar obligan a cambiar la dirección de la vía de agua, que deriva tras formar un amplio recodo.

Removido el volumen de tierra a lo largo y ancho del plano pendiente en el que transcurre el territorio del parque, se ha buscado la sobreelevación del terreno en determinados puntos con promontorios y montículos, que evocan las culturas allí convocadas de forma genérica, no concretada. Diversas formas piramidales y cerros varios son miradores elevados para la contemplación del parque y del paisaje de su entorno: lugares que buscan el silencio, la recuperación de una sugerente sensación de vacío, liberadora del efecto de acumulación de planos y citas en el nivel inferior de este territorio; evocaciones de arquitecturas emblemáticas en las que se aúnan culturas occidentales y orientales, paisajes arquitectónicos y naturales fundacionales situados en los remotos niveles cronológicos de la prehistoria o en los umbrales de la historia; pirámides o cerros intervenidos, simulacros de ruinas o de cortes de excavaciones arqueológicas.

El trazado en planta alterna cruz y retícula con el organicismo artificioso de la vía de agua comentada, pretenciosa evocación del gran río “creacional” presente en los jardines originarios. Arquitectura viva y en movimiento, las referencias se combinan desde un criterio ecléctico, en el cual las alusiones temporales y concretas superpuestas se neutralizan, consiguiendo un ámbito intemporal en el que se convocan poéticamente lo originario y la modernidad, y finalmente diversas culturas y épocas del universo. Siendo el parque también puerta a Madrid desde el espacio aéreo, por su proximidad a los espacios de aterrizaje y despegue del aeropuerto de Barajas.

2. La escultura

En el conjunto de ese espacio diseñado por los arquitectos José Luis Esteban y Emilio Esteras se programaron inicialmente -en 1992- once proyectos escultóricos, con la iniciativa y mecenazgo del Ayuntamiento de Madrid y del entonces Alcalde Agustín Rodríguez Sahagún, que fue el promotor político del conjunto escultórico inicial, al que aquí nos vamos a referir. Los escultores vivieron directamente la génesis del proyecto urbanístico y arquitectónico, conviviendo con las ideas e iniciativas de los arquitectos y siguiendo los mismos, de tal manera que sus propuestas se insertaron en ideas comunes, a las que cada escultor puso su espíritu y personalidad. El comisario del proyecto -dentro de los actos para la celebración de “Madrid Capital Europea de la Cultura”, con el programa “Encuentros en Madrid. Simposium Internacional de Escultura al aire libre”- fue G. Xurriqueria.

Los once proyectos escultóricos iniciales inaugurados en 1992 fueron los siguientes: *Pasaje azul* del rumano Alexandru C. Arghira; *Manolona* del madrileño Miguel Berrocal; *Fisicromía para Madrid* del venezolano Carlos Cruz Díez; *Viga* del francés-mejicano Jorge Du Bon; *Homenaje a Galileo Galilei* de Amadeo Gabino; *Homenaje A Agustín Rodríguez Sahún* del japonés Toshimitsu Imai; *My Sky Hole* de Bukichi Inoue; *Sin Título* de Dani Karavan; *Los Cantos de la encrucijada* de Leopoldo Maler; *Eolos* de Paul Van Hoeydonck y *Journey Inland* del irlandés Michael Warren. A ellos se añadirían más tarde otras esculturas posteriores al proyecto inicial.



2. G. Dubond: *Viga*.



Dentro de aquel conjunto vamos a aislar en este estudio aquellas en que las interacciones entre arquitectura y escultura son más obvias, haciendo un análisis de las de Jorge Dubond, A. C. Arghira, Carlos Cruz Díez, Dani Karavan, L. Maler y Michael Warren.

3. La *Viga* de George Du Bond

Vamos a comenzar el paseo en torno a la escultura entrando por el acceso al parque contiguo al Recinto Ferial, hoy plaza de Juan Carlos I, por el lado más elevado del territorio en declive, comenzando por la intervención que George Du Bon hizo del único cerro natural conservado del antiguo paisaje [2].

En lo alto de este único cerro respetado, y en el acceso más señalado al parque, se sitúa su escultura, una de las que se convertiría en señalización del mismo por su sobreelevación sobre el paisaje circundante. El perfil aporado del cerro, así como la esencia geométrica del mismo y de los otros artificiales del parque, divisados desde lo alto de este, determinaron la sintética y precisa obra de este artista, que entiende la escultura desde propuestas de perfil claramente arquitectónico. Su pensamiento y formación como arquitecto se han ido adaptando a los transvases entre arquitectura y escultura, que presiden mucho de los proyectos escultóricos de las últimas décadas.

Las vigas de 14 mts. de longitud, asentadas sobre bases de hormigón de 9 mts., tienen como afán principal precisar las estructuras del paisaje como arquitectura natural: para ello subraya y delimita el terreno con las bases de hormigón; sobre ella hace emerger los triángulos de ese mismo material, repetidos hasta tres, a lo largo del eje de un plano diagonal; finalmente sobre ellos hace tres secuencias de ligero volumen con vigas de acero corten, proyectadas con dos leves variaciones en sus extremos, entre los que unas finísimas láminas, suavemente incurvadas por la mera presión de los mismos, dinamizan los largos paralelepípedos rectangulares, imprimiendo al conjunto un sutil efecto de vibración y oscilación en el seno de una horizontalidad originariamente estática.

La esencia piramidal del ancestral cerro, vigía del paisaje del antiguo olivar, y aún del paisaje anterior a este y más remoto, fue transmutado en este trabajo en una esencialización natural del mismo erigida sobre su perfil natural, en una sobreelevación que desprende el monumento del suelo, insinuando su vuelo por medio de las vigas aladas, que penetran el espacio con afilada precisión, elevándose sobre la base de tierras antiguas.

Dubond ha logrado perfilar el paisaje dando continuidad y actualidad al arquetipo remoto de este escenario, de este territorio plagado de cerros, que hace casi un siglo la geología española bautizó como “testigos” de las transformaciones y convulsiones erosivas del terreno a lo largo del tiempo prehistórico, a lo largo del cual se habría de gestar la personalidad de este paisaje. Paisaje presente con fuerza en la primera vanguardia española².

Consciente el artista del proyecto general de urbanización integral que trató de aglutinar proyectos plurales dentro de un marco territorial físico e histórico, él acabó por realizar dentro del mismo un monumento al paisaje. Descargado, eso sí, de cualquier retórica anecdótica, con rigor estructural y tecnológico, poetizado en una sabia conjunción metafórica de paisaje natural y paisaje industrial.

Albergando ambivalencias y hallazgos varios, mantiene la apariencia elemental, la ingenuidad estructural: reiteraciones de los dos elementos base -vigas y triángulos- producen un contradictorio estatismo, sutilmente dinamizado por los planos curvos; situados a lo largo de un plano diagonal, marcados por fisuras centrales en su simetría en cada uno de los soportes, nos impulsa a movilizarnos, a rodear el monumento en busca de esa única perspectiva que coordina los ejes simétricos; girando nosotros, la instalación sugiere una rotación sobre sí misma, a la vez que oscilan imperceptiblemente las vigas y los planos alabeados de esas láminas inscritas en sus centros.

Ese círculo final en el que culmina la visión total de esta escultura es el marco de la misma: esta abstracción del cerro alude al paisaje contextual y a sus humanos habitantes, conecta el ambiente agreste con el tecnológico y viajero del cercano aeropuerto: hombre con extendidos brazos, pájaro de afiladas alas, avión que despega

2 PENA, C.: “Escuela de Vallecas, 1927-36”, *Revista de Occidente*, n.º. 103, diciembre, 1989.



sobre el terreno; Du Bond ha vivido la *evidencia fenomenológica* de este paisaje visual y míticamente³.

Siendo esta *Viga* diferente a todas sus obras, un hilo conductor nos transporta de esta a aquellas: siempre unas formas precisas se integran en el medio ambiental; cuando el medio era urbano las armonizaba con la arquitectura; ahora, en este parque concebido como parte de este paisaje, armoniza sus personales y nítidas estructuras con el mismo⁴.

4. Dani Karavan: puerta, escalera, cruz, olivo

Adentrándonos en el círculo aparece la instalación de Dani Karavan, partiendo de una puerta situada en el eje de un puente. Su objetivo básico fue el de encuadrar el olivar próximo situando una puerta ante el mismo. Cumplido el mismo, enlazó el primer pórtico con otros dos más, aplicando un código de distancias matemáticas que armonizan los ritmos de la escultura con el ritmo y trama del olivar, formando un conjunto con el mismo que es metáfora del ritmo del planeta, del universo. Así la instalación adquiere un sentido cósmico, en una danza controlada de elementos que se disponen a distancias premeditadas.

Puerta, escalera, olivo y cruz como símbolos sagrados y universales se organizan en torno a dos ejes -norte-sur, este-oeste- dirigidos hacia los puntos cardinales y dibujando una cruz con el travesaño diagonal, plano que dinamiza toda la instalación de este calendario solar, conectado a otro nivel con el recorrido zodiacal: enfatiza el conjunto de elementos y su disposición el sentido cíclico antes comentado del conjunto del parque, insistiendo en las marcas de las cuatro estaciones con las orientaciones de luz y color [3].

Ensamblados los elementos naturales y las estructuras artificiales en ritmos armónicos provocan evocaciones de diferente nivel en la memoria personal y colectiva, activada por la integración de los elementos atmosféricos como el viento o la luz. En cuanto a esta última, proyecta sus sombras variadas según la incidencia del sol, enmarcando a unos y desplazando a otros de entre los actores de esta representación. Cuando la sombra de la puerta se proyecte sobre el olivo, lo enmarque y nos enmarque a nosotros, será el día del olivo y se dedicará a la paz, mientras los halos radiantes envuelvan los marcos del blanco hormigón como anuncio del milagro. Y desde la escalera, en lo alto, dominaremos el olivar y el parque, tras ascender sus altos peldaños de sesenta centímetros, proporcionales a los siete elementos que dibujan la cruz, a los siete metros de altura de los planos verticales y a los tres metros y medio de anchura de las puertas.

3 BEARDSLEY, J.: *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Nueva York, Ed. Nancy Grubb, 1989.

4 DU BON, G.: *George Du Bon. Sculptures*, cat. Exp. Centre Culturel du Mexique, 28, boulevard Raspail- 75007 Paris, 28 de Abril-26 Mai, 1987.- CONDE, T. del: *Propios y extraños*. Cat. exp. "Maco Oaxaca: exposición debate", Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, México, 2001.



3. D. Karavan: *Puerta, escalera, cruz, olivo.*

Alternando los múltiplos y submúltiplos de siete con las escalas del ocho o del nueve -que son las marcadas por las distancias entre las primeras hileras de las tramas del olivar contiguo- y al añadir dos olivos fuera de la limitación cruciforme (uno a la derecha y otro ante la escalera), los ritmos se alternan, dando variedad y animación al ensamblaje entre la obra artística y el paisaje.

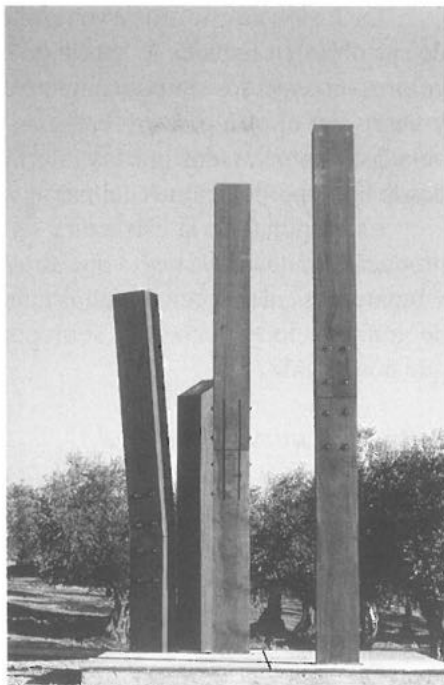
La descontextualización de unidades arquitectónicas y paisajísticas produce la llamada en cadena de mundos lejanos del marco concreto de este ámbito: los olivos enmarcados por las arquitecturas nos transportan a otros olivares, a los parajes más diversos del universo mediterráneo en toda su extensión, y de él regresamos al nuestro y al del israelí Dani Karavan, sumando a la simultaneidad de todos, una imagen cosmopolita y universal de nuestras referencias antropológicas; las puertas exentas nos trasladan de estos exteriores al interior de nuestra conciencia. Así cada signo representa al universo y a nosotros mismos en su seno, en un diálogo encadenado y sugerente marcado por el diapasón del artista, que desde sus codificaciones impulsa a volar más allá. Hacia un universo infinito.

Karavan se erigió en uno de los precursores directos del *Land Art* tras Isamu Noguchi y Herbert Bayer, partiendo ya de estructuras arquitectónicas como la que aquí vemos, frecuentemente insertadas en replanteamientos urbanísticos⁵.

5 RIEDL, PETER. A.: *Natur und Mab. Zu den Arbeiten von Dani Karavan*, "Dani Karavan. Modelle und Projekte", 23. September bis 13. November, Heilderberg Kunstverein, 1983. RESTANY, P.: "Dani Karavan. 'L'axe majeur, Cergy Pontoise'", *Domus*, nº 716, mayo, 1992.



4. C. Cruz Díez: *Fisicromía para Madrid*.



5. *Fisicromía para Madrid*: Carlos Cruz Díez

La *fisicromía* de Carlos Cruz Díez se sitúa en un lugar de paso, en un punto de cruce de senderos. Su anclaje diagonal sobre los dos pilares de hormigón la moviliza, proyectándola hacia el paisaje del fondo, hacia los planos del paisaje natural situados ya fuera del parque, ondeando sobre esa perspectiva como una bandera: el inmenso muro ondulante de cuarenta por dos metros se expande más allá de sí mismo, a causa de los efectos dinámicos del color, del ritmo de los planos y de los volúmenes [4].

Cruz Díez -que viene de la pintura de paisaje en sus comienzos- regresó aquí a ambientaciones paisajísticas, interpretadas desde la confluencia de la pintura, la escultura y la arquitectura, presentes en este volumen dinámico⁶. La geometría lineal del rectángulo se combina con una organicidad sinuosa que acompaña a la de la morfología natural del terreno, con sus subidas, bajadas y ondulantes vaguadas.

Incontables y delicados registros de color inundan el espacio que circunda al muro flotante modelándolo, subrayando tanto el carácter espacial del mismo, como la definición del espacio inestable a través del color. Ese discurso del color en continua transformación aborda simultáneamente la transformación del volumen y del espacio, modelado y expandido en mágicas tramas coloreadas.

6 SALVADOR, J. M^a.: *Antología crítica de Carlos Cruz Díez*. Caracas, Centro Cultural Consolidado, 1991.



La ilusión de este artista venezolano internacional por realizar en esta ocasión una de sus obras en España, le habría de llevar a una actitud afectiva en la utilización de colores reconocidos simbólicamente como hispanos: rojo y negro por un lado; blanco y negro por el otro. Esas referencias tópicas se transfiguran en sutiles evocaciones, veladas y entreveradas por las interferencias de muchos otros colores que emergen desde las superposiciones del naranja, del verde, del violeta y del azul.

La diagonal de la estructura se refuerza con la de la interferencia de colores, produciendo una línea negra que atraviesa la extensa superficie. Entorno a ella bailan vibrantes los colores con destellos intensos, potenciados por las cualidades del soporte de aluminio termolaqueado, sobreponiendo sobre la imagen real un clima mágico que nos inunda.

6. *Pasaje azul*: A. C. Arghira

El rumano Alexandru C. Arghira ha elegido un lugar plano, una superficie estática para conmoverla levemente con una construcción ondulante⁷. Cortan el paisaje tres planos murales contruidos en ladrillo. Tres planos que delimitan tres caminos paralelos de distintas anchuras y ondas, de distintos ritmos: más rápidos, más lentos, más anchurosos o más angostos, más leves y más profundos. Las tres vías paralelas están atravesadas por una cuarta transversal -*el pasaje azul*- en forma de escalera. Desde ella dominamos las demás, reunimos a todas, para las cuales es esta tanto punto de encuentro como intersección: como un alto de todos los caminos; una plataforma de descanso y reposo, evocado por esa posición dominante [5].

Los planos exteriores e interiores, elevados sobre la llanura circundante o socavados en la misma, son juegos duales de volúmenes positivos y negativos que nos sumergen o impulsan haciéndonos levitar sobre el terreno.

La escultura, imagen arquitectónica de una ruina arqueológica, se recorre a lo largo de esos senderos paralelos, o se atraviesa por el *pasaje*, suscitando caminos de orografía natural los primeros, mientras que el paso transversal nos conecta con el artificio de la arquitectura por medio de la escalera.

Arghira afrontó su escultura como un constructor de la postmodernidad, dando la espalda a las nuevas técnicas industriales y actuando como un arquitecto tradicional con materiales y técnicas artesanales.

7. *Journey Inland* de Michael Warren

Vayamos ahora al otro lado de la ría, adentrémonos en la otra trama del olivar para comenzar a descubrir las esculturas e instalaciones allí enclavadas. A la altura de una escultura de Gabino, pero atravesando uno de los puentes hacia el este del parque,

⁷ GROZDEA, M.: *Sculpteurs Roumains Contemporains*. París, Meridiane, 1984.



5. A.C. Arghira: *Pasaje azul*.



podemos encontrarnos la recóndita sorpresa del *Viaje interior* del irlandés Michael Warren: intencionadamente pequeña en sus dimensiones, busca ocultarse en el paisaje para sorprendernos con su presencia, invitándonos a ese íntimo viaje.

Los proyectos iniciales del artista establecían nexos entre los diferentes elementos verticales: aunque los arcos que los unían hayan desaparecido, quedando frustrados por los rotundos cortes en sus extremos, lo que con ellos se insinuaba subsiste en el proyecto final: el arco -imagen del límite espacial y técnico humano a lo largo de siglos de historia de la construcción- truncado en su culminación, evoca la lucha por alcanzar el límite, presentado en este caso como inalcanzable en su interrupción.

Warren se identifica en su sencillez estructural elemental con cierto minimalismo, pero reniega radicalmente de aquel afán de literalidad estricta de buena parte del mismo. Usa las estructuras calculadas y el orden de tal manera que consientan y potencien la referencia a un más allá⁸.

Su escultura consta finalmente de cuatro elementos verticales en madera, anclados en una base de corten. La base se compone de módulos cuadrados que en conjunto forman un rectángulo; en ella se marca una cesura, una pausa - una división-

8 HUTCHINSON, J.: *The Sculpture of Michael Warren*. Dublin, The Douglas Hyde Gallery, 1989. XURRIGUERA, G.: *Pacified Silence-The sculpture of Michael Warren*.- "Michael Warren. Places". Dublin, Gandon Books, 1993.



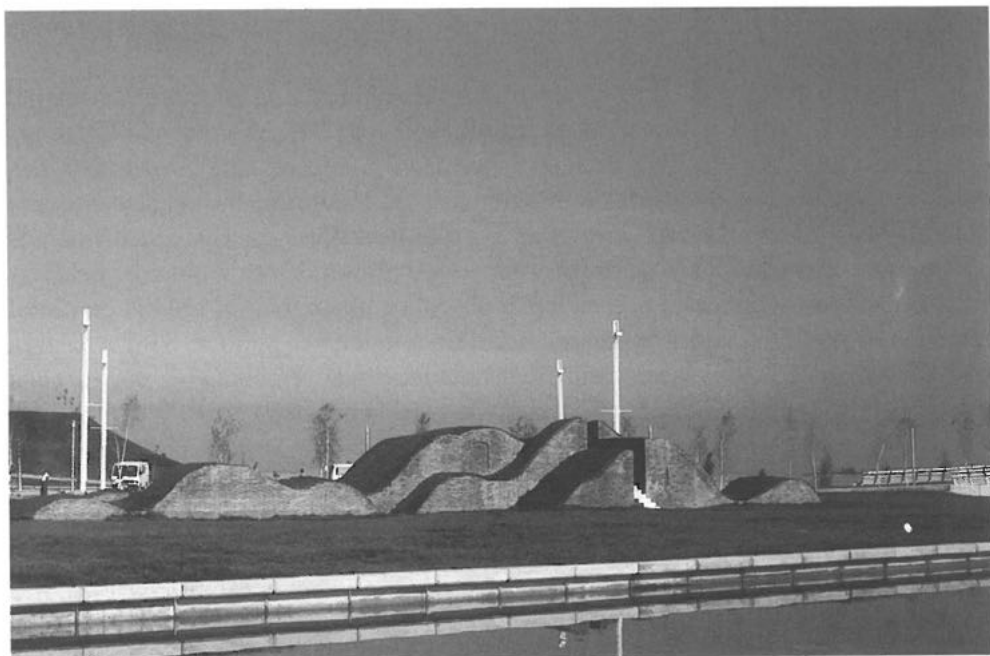
6. M. Warren: *Journey Inland*.

mediante una ranura, subrayando con ella la simetría para crear una armonía basada en la articulación regular [6].

Con respecto a este orden básico las tensiones se hacen constantes: la reiteración de módulos cuadrados en la base, así como la insistencia en la utilización de idénticas unidades verticales, huyen en un momento dado de la monotonía y del cálculo demasiado estricto para dejar destilar tensiones y emociones; reunidos tres elementos en un extremo frente al otro solitario y aislado, situado al otro lado de un plano oblicuo, crea un enfrentamiento dinámico y espacial; el eje diagonal que atraviesa el espacio vacío hasta llegar a los olivos del entorno, conmueve toda la quietud inicial del conjunto, animado ahora por un nuevo ritmo emocional.

La técnica y el cálculo dejan paso a la emoción que se produce al conectar la escultura con el paisaje. La conciencia de interacción entre la escultura y el olivar actuó en el artista: la ruptura del ritmo de verticales y horizontales por medio de la introducción de planos oblicuos abre la escultura al espacio de los olivos, al tiempo que la impulsa vertiginosamente al espacio celeste. El ángulo que rompe con los 90 grados transforma el haz de elementos en abanico, que se abre y gira como el olivo con sus varios troncos.

La síntesis geométrica y arquitectónica de su escultura deja respiraderos a un profundo sentimiento. Con la hierática verticalidad y el rigor de las desnudas aristas



7. L. Maler: *Los cantos de la encrucijada*.

convive un ritmo de danza, sugerido con leve suavidad: en los extremos del eje diagonal se sitúan los danzantes, retándose en el plano de tensión y movimiento, uno hierático, los otros uniéndose y girando sobre sí para desplegarse.

8. *Los cantos de la encrucijada*

Más arriba podemos entrar al monumento de artista conceptual argentino Leopoldo Maler⁹. Sumergiéndonos en el pasadizo, va pesando sobre nosotros la densidad del montículo piramidal, a la vez que la evocación de un abstracto y remoto tiempo histórico. Se ha tratado de recuperar la ritualidad perdida, en torno a la silueta de esta arquitectura ceremonial ancestral, entrando en los registros arquitectónicos que se han ido perdiendo a lo largo de la modernidad Maler trató de usar el aspecto no funcional que tenían los antiguos monumentos rituales, reproducir nuestros ritos en ellos. La sensación de silencio inunda el interior centrado en ese gran trono -“el trono de España”- abandonado de cualquier presencia humana. Sobre él aparecen como abandonados los objetos por alguien que no aparece, como esa maleta, símbolo

9 GLUSBERG, J.: *Maler*. Nueva York, New York University, 1988. KLEIN, E. Lee: “The Magic of Leopoldo Maler”. *Arts Magazin*, Nueva York, October, 1983.



del bagaje de civilizaciones asentadas en el suelo hispano, que han ido dejando un inequívoco sustrato, clave de su compleja identidad.

El objetivo ritual de la escultura busca esencialmente la situación emocional producida a lo largo del desfile procesional al que nos obligan los estrechos corredores. Director escénico de nuestra actuación física y mental el artista nos conduce -como integrantes de la civilización hispana- hacia una búsqueda de nuestra identidad histórica embozada en sustratos culturales diversos. Cuando lleguemos a la cámara, el monumento se transforma en jeroglífico: letras y objetos, palabras y cosas descontextualizadas nos incitan a descubrir el enigma: el "NOS" en plural mayestático nos introduce al lenguaje ritual de la religión y la política. Será la palabra con que arranquen todas las constituciones democráticas; en cualquier caso sacada de su contexto logra un tono ritual cargado de sentido críptico [7].

El tiempo encerrado simbólicamente en el monumento, importa tanto o más que el espacio que ocupa. Ha cambiado el proceso creativo al que acostumbra el artista. Se han aceptado aquí ciertos procesos del arte objetual, el rechazo hacia la tradición artística se ha suavizado y el monumento es un medio para entrar en la situación ritual, objetivo central de esta vivencia, de la que el testigo principal es el paisaje, gran cofre -inmensa maleta- que encierra las claves para reencontrarnos con nuestra identidad.



EL PENSAMIENTO DE IGNASI DE SOLÁ-MORALES I RUBIÓ; SU CONTRIBUCIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE LA UNIÓN DE LAS ARTES

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
Universidad de Sevilla

Cumplido el primer aniversario de la muerte de Ignasi de Solá-Morales, formado como filósofo y como arquitecto, y miembro del CEHA, esta comunicación trata de operar como un modesto homenaje a una de las figuras más importantes de la crítica de la arquitectura contemporánea.

La solidez de sus fundamentos, su perspicacia y cercanía a los foros de mayor intensidad del panorama internacional de la arquitectura, se tradujeron en una obra crítica de extraordinaria variedad, instalada en los problemas actuales y coherente con una concepción integral de la creación artística, en cuyas coordenadas siempre consideró inscrita a la arquitectura.

Fracasado el maridaje entre la crítica y el proyecto moderno, tras la Segunda Guerra Mundial surgió y se hizo fuerte una crítica radical, que tuvo una de sus manifestaciones más rigurosas en la denominada crítica de la ideología resultando una construcción intelectual muy incisiva con la práctica, especialmente la arquitectónica, de cuya dialéctica imposible resultó un divorcio que en las últimas décadas trató de superarse sobre más modestos principios, en razón a la limitación de los propósitos y las propuestas. Agudo observador y protagonista de este proceso, Solá-Morales estableció que más que *cuerpos teóricos lo que encontramos son situaciones, propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares de cada acontecimiento*. Así pues, cada obra parece surgir de enunciados fragmentarios. Y la crítica es también una construcción, producida deliberadamente para iluminar aquella situación.

En la brevedad de una comunicación como ésta, sólo resulta pertinente esbozar algún campo de su actividad crítica, reivindicando el lugar destacado que le corresponde

en justicia entre nosotros, y entre cuantos se ocupan de la creación contemporánea, especialmente la arquitectónica. En Ignasi de Solà-Morales i Rubió sus facetas cívica, académica y profesional configuraron una personalidad poliédrica de extraordinaria entidad. En especial, sus elaboraciones teóricas, críticas e historiográficas, se orientaron a muy diversos planos de interés con una amplitud e intensidad que le convirtieron en uno de los protagonistas relevantes del panorama cultural español del último tercio del siglo XX.

Catedrático de Composición Arquitectónica de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, su ámbito de influencia quedaba trascendido con sus textos e intervenciones públicas numerosísimas, de manera que su magisterio se diseminó por multitud de centros académicos e instituciones culturales y profesionales de todo el planeta, mientras que sus escritos alcanzaban a extender la difusión de su pensamiento, sus análisis teóricos, históricos y críticos, ya fueran pedagógicos o de profundización en el conocimiento científico y en el progreso intelectual. No es cuestión baladí recordar que tal cosa tenía un fundamento poderoso basado en sus estudios superiores ya que a los de Arquitecto (1966, doctor en 1975) unió los de la licenciatura en Filosofía y Letras (1968).

Sus trabajos cubrieron diversos frentes fundamentales de la condición contemporánea, estudió la arquitectura en amplitud y registros muy variados, siempre desde su carácter estructural de índole histórica, estética y operativa, con aportaciones en distintos ámbitos geográficos, por más que la arquitectura española, y catalana en particular, nunca dejaran de estar presentes.

Ante todo, debe establecerse que para Solà-Morales no existían compartimentos estancos en el tratamiento de los múltiples facetas de la cultura arquitectónica a las que atendía, pues todas servían, entrelazadas, para reescribir la historia y para establecer un sistema intelectual de aproximación a la realidad contemporánea. Por tanto, no consideraba ajenos a la arquitectura los materiales del pasado ni los del presente; en ese marco hay que entender su interés y reflexiones sobre la ciudad heredada y el patrimonio arquitectónico, cuestión que alcanzaría especial predicamento en los años ochenta cuando, desde las nuevas administraciones democráticas, se intensifican y abren la teoría y la práctica patrimonialistas.

Sus iniciales campos de interés estuvieron cimentados en una preocupación integral, abierta y renovada del estudio de la contemporaneidad. Había comenzado I. de Solà-Morales sus publicaciones con traducciones de Walter Benjamin y Peter Collins, respectivamente *Angelus Novus* y *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, editados ambos en 1970 con prólogos suyos.

En 1975 publica su tesis doctoral que había estado dedicada a *Joan Rubió y Bellver y la fortuna del gaudinismo*, pero ya antes había establecido sus primeras visiones de conjunto o específicas acerca de la arquitectura en Cataluña. En 1972 participa en el volumen de Enric Jardí sobre *L'Art Català Contemporani*, con el capítulo dedicado a la arquitectura entre 1939 y 1970, luego prepara y realiza una de las introducciones a la reedición de la revista *AC* del GATEPAC, y seguidamente vendrán muchos otros



asuntos como la arquitectura española de los años de la Autarquía, el Centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, la arquitectura noucentista, la Exposición Internacional de 1929,... y en 1980 un libro de especial impacto en los estudios sobre la arquitectura del siglo XX en España, *Eclecticismo y vanguardia. El Caso de la Arquitectura Moderna en Cataluña*.

Hacer operativa la contemporaneidad catalana implicaba dominar todo el trayecto desde la Reinaxença y el Modernisme, incluido el mito de Gaudí, al que dedica en 1983 un volumen (a Jujol lo hará en 1990). Y ello, tanto en cuanto le habilitaba para afrontar la arquitectura en acción en esos años cruciales del nuevo fin de siglo. Lo explican perfectamente sus reflexiones críticas tanto de un modo genérico acerca de las experiencias en curso en los espacios públicos barceloneses como de un modo particular sobre la vertiente de mayor impacto y que bajo el epígrafe de arquitectura minimalista en Barcelona edita en *Quaderni di Lotus* (1986). Ese es un momento importante en la proyección internacional de Solà-Morales, que tendrá una fuerte amplificación en la fortuna barcelonesa en su designación y éxito olímpicos.

Su vínculo con la revista milanese se había iniciado ya, y uno de sus textos de mayor difusión internacional en *Lotus* (1985), corresponderá a sus ideas sobre el crucial tema de la intervención arquitectónica en el patrimonio y la ciudad histórica, mediante su memorable artículo “Dal contrasto all’analogia. Transformazioni nella concezione dell’intervento architettonico”. Este texto procedía de su participación en las actividades de 1984 del veterano Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la diputación Provincial de Barcelona, dirigido por Antoni González Moreno-Navarro.

Pero no fue esa su primera aproximación a las cuestiones patrimonialistas. En octubre de 1979, en la sede colegial barcelonesa, había dictado una conferencia acerca de las “Teories de la intervenció arquitectònica”, que se publicaría más tarde en la revista del Colegio de Arquitectos de Cataluña, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme* (1982), también en versión castellana, convirtiéndose en referente propedéutico, de lectura obligada, en aquellos años cruciales.

Cuando las nuevas administraciones democráticas habían iniciado su andadura, las intervenciones en la arquitectura heredada constituía uno de esos aspectos doctrinales esenciales de la nueva y vibrante actividad. El desarrollo de una idea extensiva del patrimonio y de su soporte urbano y territorial, había encontrado una potente alianza entre la doctrina desarrollada en Italia años antes y la oportunidad práctica que España supo aprovechar especialmente en la década de los ochenta, verdadera finta dada por la cultura arquitectónica española a la marejada del posmodernismo.

En “Teorías...” Solà-Morales partía de la idea de que *todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente*, de manera que toda forma de intervención implica una forma distinta de interpretación. La reflexión sobre lo existente, comporta una conciencia de la historia que solo se establece conscientemente en el Renacimiento, pero la alteración disciplinar se presenta cuando *la intervención se convierte en restauración*. Pero su

doctrina se bifurca entre el planteamiento de Viollet le Duc acerca del objetivo de la restauración del edificio, *acabarlo de hacer tal como debería haber sido*, y el de John Ruskin que reclama que la obra debe permanecer como nos llega, como *una supervivencia de un gran naufragio que debe preservarse de la mejor manera posible*. Solá-Morales concluye que *es preciso pasar de una actitud en el fondo evasiva y cada vez más distante, propia de la protección-conservación, a una actitud de intervención proyectual*, que responda a lo que los edificios nos dicen.

Es más, el frontispicio *del contraste a la analogía* no hacia sino sintetizar el deslizamiento producido, desde la categoría radical del contraste, el modo como las vanguardias entendían la forma de intervenir en la ciudad heredada, a la nueva moderada actitud de la analogía, como manera de adecuación derivada de un conocimiento estructural y no formalista de la herencia arquitectónica y su estimación.

Una aplicación práctica a resaltar de su discurso sobre la investigación histórica en el proceso de intervención en el patrimonio es la que lleva a cabo con X. Fabré, J. M. Birulés y A. Barbat, con quienes publica *Arquitectura Balnearia a Catalunya* (1986); una catalogación monográfica de gran interés sobre ese segmento de la arquitectura catalana promovido por la Generalitat de Cataluña. Solá-Morales redacta la introducción y otros dos textos dedicados a la “Organizació de la vida col·lectiva” y “Els balnearis de Catalunya com a patrimoni arquitectònic”. En este último, hace gala de su modulación crítica, haciendo una estimación matizada, reconociendo la modestia del panorama catalán de este tipo de edificios respecto a las estaciones balnearias de otros países de Europa, *o també algunes de la resta d'Espanya*. Reconoce que muchos de ellos son el resultado de superposiciones *sense gaires criteris de qualitat arquitectònica*. Pero ello no es óbice para que aprecien sus valores irrepetibles, únicos, en la veintena de edificios estudiados. Así, en una vocación revalorizadora, se extraen sus valores, de lugar y paisajísticos o su espacialidad relajante, que conducen a evitar su destrucción y habilitar un futuro que reconozca sus atributos culturales, los recualifique y potencie su reutilización dentro de una planificación de conjunto para la que este estudio fue, sin duda, un primer paso.

En la década de los ochenta sus campos de interés se desarrollan con numerosas publicaciones de muy diversa naturaleza: el “arte cívico” de Hegemann, el espacio público en Le Corbusier, la reconstrucción de un “monumento de la tradición moderna” como el pabellón alemán de 1929 de Mies, o el “construir sobre lo construido” en el caso de la nueva política urbanística de Barcelona. En revistas españolas (*Quaderns*) o internacionales (*Casabella* o *Lotus*), se ejercita en brillantes diagnósticos sobre el estado de la crítica: de especial relevancia es la trasposición de la idea del “pensamiento débil” a la arquitectura. Sus planteamientos serán expuestos en sesiones en los centros más relevantes del debate internacional. Destacar su contribución esencial a las sesiones de *Any*, en cuyos encuentros ofrecerá algunos de sus textos de mayor fortuna (“From Autonomy to Untimeliness” o “Place: Permanence or Production”). En 1995 reunirá una selección excelente de sus mejores ideas en el volumen en castellano *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*, y póstumamente, en italiano en *Decifrare l'architettura. “Inscripciones” del XX secolo*.

En el ensayo que da título al primero de los volúmenes citados nos habla del viento nihilista que recorre la arquitectura actual; en determinadas obras representativas pareciera que *el tiempo se ha suspendido y las pasiones parecen acallarse. Ni siquiera hay un sujeto que grite y gesticule*. Es por ello que si la crítica trata de levantar la *topografía de la arquitectura contemporánea*, ésta ofrece *paisajes desolados, naturalezas muertas en las que el vacío es sólo una intensidad que se resuelve en la imaginación y en la memoria*. Pero de ello no desprendía una actitud de abandono; antes al contrario, insistía que para someter a juicio a la arquitectura, como a las artes en general, es preciso publicar su cartografía. A ello dedicó sus esfuerzos.

Los derroteros fructíferos de sus análisis históricos, teóricos y críticos avanzan sobre coordenadas complejas en las que, no obstante, las reflexiones anteriores forman parte del substrato integral de sus ideas que nos avisan acerca de ese paradójico esfuerzo de conocer, de desvelar. Al hilo de la faceta patrimonial, concluir recordando un texto muy expresivo del aviso que nos presentaba en sus reflexiones. A finales de los noventa publica “Patrimonio arquitectónico o parque temático”; un texto que se inscribe en la acuciante tendencia que se está operando con la intensificación turística. Solà-Morales advierte sobre la percepción y el consumo contemporáneo de los grandes enclaves patrimoniales, a la manera de los parques temáticos, a partir de su museificación, que devendría en disolución de la realidad en sus imágenes, cuando *el modo de ver los monumentos y los lugares tiende también a disolverse en un imaginario que ya no es controlable, ni desde la autoridad de la ciencia y el conocimiento especializado ni desde el poder regulador de la institución museo. Lo que podemos llamar efecto Parque Temático sobre la recepción del patrimonio arquitectónico es precisamente la más inmediata consecuencia de esta nueva situación cultural*. Entre la apuesta arriesgada y la confianza nacida de la intimidad, se sitúa la acción posible basada en la astucia y la deriva. Inteligencia y sensibilidad como coordenadas esenciales para una interpretación integral de la arquitectura en las artes, en la cultura.

Selección de escritos de Ignasi de Solà-Morales:

- “Prólogo”, y traducción, BENJAMIN, W.: *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1970, págs. 11-23.
- “Prólogo a la edición española”, y traducción, COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970, págs. 1-6.
- “L’arquitectura a Catalunya: 1939-1970”, en JARDÍ, E. (ed.): *L’Art Català Contemporani*, Barcelona, Aymà, 1972.
- “Las aventuras de la semiótica arquitectónica”, *Arquitecturas bis* nº 2, Barcelona, julio-agosto 1974, págs. 14-15.
- (Con ROCA, F.), editor de *AC/G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, G. Gili, Barcelona, 1975.
- Introducción: “G.A.T.E.P.A.C.: Vanguardia arquitectónica y cambio político”, págs. 19-28.



- Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo*, Barcelona, Colegio de Arquitectos/ La Goya Ciencia, 1975.
- (Con MONEO, R.), *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, Barcelona, ETSAB, 1976.
- “Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencios” en BOZAL, V. y LLORENS, T. (eds.): *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- “La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)”, *Arquitectura* n° 199, Madrid, marzo-abril 1976, págs. 19-30.
- La arquitectura del expresionismo*, Barcelona, ETSAB, 1976.
- “Sobre Noucentisme y arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Catalunya (1909-1917)”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n° 113, Barcelona, marzo 1976.
- Exposició conmemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona: 1875-1876/1975-1976*, catálogo, Barcelona, ETSAB, 1977.
- “El problema de las artes aplicadas y la teorización del eclecticismo en España”, *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978.
- “A propósito de la arquitectura del franquismo”, *Arquitecturas bis* n° 27, Barcelona, mayo-agosto 1979, págs. 27-28.
- “Arquitecturas contaminadas. (Para una nueva lectura de la exposición universal de Barcelona de 1928)”, *CAU* n° 57, Barcelona, 1979.
- Eclecticismo y vanguardia. El Caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- “Critical discipline”, *Oppositions* n° 23, Nueva York, 1981.
- “Classicisme en l'arquitectura moderna”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* n° 151, Barcelona, 1982.
- “Teoría de la forma de l'arquitectura en el moviment moderne”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* n° 152, Barcelona, mayo-junio 1982, págs. 84-91.
- (Con LÓPEZ DE GUEREÑA, A.), *La plaça Reial de Barcelona. De la Utilidad y Ornato Público a la Reforma Urbana*, Barcelona, ETSAB, 1982.
- “R. Giralt Casadesús, reformista il-lustrat”, en R. Giralt Casadesús, Girona, COAAC, 1982.
- “Rigorismo crítico. Giorgio Grassi: La arquitectura como oficio”, *Arquitectura* n° 234, Madrid, enero-febrero 1982.
- “Support, Surface. Il progetto di Rafael Moneo per il Museo Archeologico di Mérida”, *Lotus International* n° 35, Milán, 1982, págs. 87-92.
- “Teories de la intervenció arquitectònica”, *Quaderns* n° 155, Barcelona, 1982, págs. 30-37.
- Gaudí*, Barcelona, Polígrafa, 1983.
- “Neo-Rationalism and Figuration”, en “Building and rational architecture”, *Architectural Design* n° 54-55, Londres, 1984. Versión castellana, “Neorracionalismo y



- figuración”, en TOCA, A. (edit.): *Más allá del Postmoderno. Crítica a la arquitectura reciente*, México, Gustavo Gili, 1986.
- “Origens del modern eclecticisme”, *Quaderns* nº 161, Barcelona, abril-junio 1984, págs. 66-79.
- “Del contrast a l’analogia. Transformacions en la concepció de la intervenció arquitectònica”, *Memoria 1984. Servei de Catalogació y Conservació de Monuments. Diputació de Barcelona*, Barcelona, Diputació, 1986, págs. 48-51.
- La Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura i ciutat*, Barcelona, Fira de Barcelona, 1985.
- “Modernist Architecture”, *Homage to Barcelona. The city and his art*, Thames & Hudson, Londres, 1985-86, págs. 115-132.
- Architettura minimale a Barcellona*, Milán, Electa, 1986.
- (Con FABRÉ, X., BIRULÉS, J. M. y BARBAT, A.), *Arquitectura Balnearia a Catalunya*, Barcelona, Direcció General d’Arquitectura y Habitatge/Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1986.
- (Con CAPITEL, A.), *Contemporary Spanish Architecture, an eclectic panorama*, Rizzoli, Nueva York, 1986.
- Werner Hegemann y el Civic Art*, Madrid, Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid, 1986; y en W. HEGEMANN, W. y PEETS, E.: *El Vitruvio Americano: Manual de Arte Civil para el Arquitecto*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1992, págs. i-v.
- “Arquitectura débil”, *Quaderns* nº 175, Barcelona, octubre-diciembre 1987, págs. 72-85.
- “Espace publique. Nouveaux espaces dans la ville moderne”, en *Le Corbusier, un encyclopedie*, París, Centre Georges Pompidou, 1987, págs. 136-139.
- “Qüestions d’Estil”, en *Barcelona, espais i escultures (1982-1986)*, Barcelona, Ayuntamiento, 1987, págs. 13-18.
- “Reconstruir el Pavelló de Barcelona”, en *El Pavelló alemany de Barcelona de Mies van der Rohe 1929-1986*, Barcelona, Emporium, 1987.
- “Sobre el Noucentisme i Arquitectura. Notes per a una Historia de l’Arquitectura moderna a Catalunya 1909-1917”, en *El Noucentisme*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1987.
- “Barcelona: construir sobre lo ya construido. Experiencias en los espacios públicos”, en POL, F. (coordinador): *Arquitectura y urbanismo en las ciudades históricas*, Madrid, UIMP/MOPU, 1986, págs. 82-91.
- “L’intervento architettonico: i limiti della imitazione”, en *Architettura Lingua Morta. Giorgio Grassi*, Milán, Electa, 1988.
- “Sadomasochismo, ovvero, la critica e la pratica architettonica”, *Casabella*, 545, Milán, abril 1988, págs. 40-41.
- “Il Parco Güell” y “Il giardino e il parco Beaux Arts: gli esempi europei e americani”, en *L’architettura dei giardini d’occidente*, Milán, Electa, 1989.
- “The 1929 International Expo”, *Rassegna* nº 37, Milán, marzo 1989, págs. 16-21.



- "Sigfried Giedion: La construcción de la historia de la arquitectura", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 181-182, Barcelona, abril-septiembre 1989, págs. 193-205.
- Jujol*, Barcelona, Polígrafa, 1990.
- "Architettura e esistenzialismo: una crisi dell'architettura moderna", *Casabella* nº 583, Milán, octubre 1991, págs. 38-40.
- "From Autonomy to Untimeliness", en *Anyone*, Nueva York, Rizzoli, diciembre 1991, págs. 172-185.
- "High tech: Functionalism or Rhetoric", *Functionalism - Utopia or the way forward*, The 5th International Alvar Aalto Symposium, Jyväskylä, agosto 1991, págs. 126-135.
- "Memorias editoriales. Venturi y Rossi en español", *Arquitectura Viva* nº 18, Madrid, mayo-junio 1991, págs. 8-9.
- Arquitectura modernista: fin de siglo en Barcelona*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- "Differenza e Limite. Individualismo nell'Architettura Contemporanea", *Domus* nº 736, Milán, marzo 1992, págs. 17-24.
- "Place: Permanence or Production", en *Anywhere*, Nueva York, Rizzoli, 1992, págs. 112-115.
- "Un approccio benjaminiano al progetto architettonico", *Lotus International* nº 71, Milán, 1992, págs. 129-131.
- "Arquitectura catalana 1990", *Quaderns* nº 187, Barcelona, 1993, págs. 41-48.
- "Les ciutats-capitals de Walter Benjamin", en *Walter Benjamin i l'Esperit de la Modernitat*, Barcelona, Institut d'Humanitats/Barcanova, 1993, págs. 307-324.
- "Mies van der Rohe and Minimalism", MERTINS, D. (edit.): *The Presence of Mies*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1994, págs. 149-155.
- "Noucentisme i arquitectura", *Noucentisme i Ciutat*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània/Electa, 1994, págs. 79-88.
- Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- (Con DOLLENS, D. L.), *Bach-Mora, arquitectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
- (Con DILMÉ, L. y FABRÉ, X.), *El gran teatre del Liceu: reconstrucció y ampliació*, Barcelona, Actar, 1996.
- (Con CIRICI, C. y RAMOS, F.), *Mies van der Rohe: Pabellón de Barcelona*, G. Gili, Barcelona, 1996.
- Carlos Ferrater*, Barcelona, Actar, 1997.
- Guía de arquitectura, España 1920-2000*, Sevilla/Madrid, Tanais/Ministerio de Fomento, 1998. Texto introductorio, "Arquitectura española del siglo XX. Tres ideas para una interpretación", págs. 26-36.
- "Patrimonio arquitectónico o parque temático", *DC* nº 1, Barcelona, septiembre 1998, págs. 5-13; y *Loggia: Arquitectura & Restauración* nº 5, Valencia, 1998, págs. 30-35.



“Pratiche teoriche, pratiche storiche, pratiche architettoniche”, *Zodiac* nº 21, diciembre 1999.

(Con LLORENTE, M., MONTANER, J. M., RAMÓN, A. y OLIVERAS, J.),
Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales, Barcelona, UPC, 2000.

(Con DAVIDSON, C.), editores, *Being Manfredo Tafuri*, *Any* nº 25-26, febrero 2000.

Decifrare l'architettura. “Inscricciones” del XX secolo, Umberto Allemandi, Turín-Londres-Venecia, 2001. Edición de BONINO, M. e introducción de OLMO, C.



LOS MODERNOS CONCEPTOS ESCENOGRÁFICOS Y LA RENOVACIÓN DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS EN LA EUROPA DE LAS VANGUARDIAS. UNA APROXIMACIÓN

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN
Universidad de Granada

1. Escenografía *versus* Escenotecnia

Durante el siglo XX asistimos a la invención de una gran proliferación de movimientos y tendencias que proporcionaron al mundo de las artes en general, y al teatro en particular, una gran variedad. Nunca como hasta ahora, la escena se había visto tan cambiada, con tanta rapidez y prodigalidad. Desde fines del siglo XIX a los años cincuenta del siglo pasado, el teatro ha pasado de sus más rotundos resultados naturalistas al nihilismo más exagerado. Se modificaron estilos, se buscaron nuevas posibilidades de las técnicas innovadoras, se cuestionó todo lo anterior, etc. De repente, lo que durante siglos había permanecido estancado, cambió, pero no en única dirección, sino en diversas. Podemos considerar varias las causas en la configuración de este prolífico y complejo mundo poético:

- La culminación de todos los procesos industriales y técnicos que llegaron al teatro en forma de escenarios móviles y luminotecnias reguladas.
- La popularización del cinematógrafo, que si bien en un primer momento se ve influida por el teatro, termina influyendo en él y su estética.
- La importancia que va adquiriendo cada vez más el director de escena, que por primera vez en la historia del teatro, separa sus funciones de las del actor o empresario.
- La agilidad de la información periódica y filmada que hace que las innovaciones lleguen más rápidamente que antes.

Desde la revolución del impresionismo pictórico y su ruptura definitiva con el espacio perspectivístico renacentista, hasta la instauración definitiva de la libertad artística por la irrupción de las denominadas vanguardias históricas; confluirán sin duda en la concreción de las modernas concepciones escenográficas. Así, los nuevos caminos del teatro fluctuarán entre las concepciones wagnerianas de finales del siglo XIX y las teorías destructivas del teatro de Antonin Artaud, pasando por Adolphe Appia, Gordon Craig, el futurismo, el dadaísmo, el teatro constructivista o experimental ruso, Meyerhold, Stanislavski, las acciones más oscuras de la Bauhaus, el arte y la acción, Reinhardt, Piscator, sin olvidar los otros movimientos literarios y poéticos que harían una lista interminable¹.

La historia del teatro moderno va indisolublemente unida a lo que podríamos llamar una investigación escenográfica, atenta a la expresión de las imágenes y los espacios. Este cambio en la escenografía y decoración teatral irá indiscutiblemente unida al cambio también de la arquitectura teatral, que ha ido siempre muy bien complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que se remonta del siglo XVI a la Revolución Francesa. Aunque debemos tener en cuenta que la “sala a la italiana” que era la predominante, entraría en crisis a finales del XIX, que es cuando el teatro empieza a buscar nuevos caminos, orientándose hacia nuevas estéticas y aplicando al espectáculo los descubrimientos de las técnicas. De este modo, van a surgir problemas completamente nuevos que ocuparían a la gente del teatro; y uno de los fundamentales será la incongruencia de que por delante de un paisaje o un interior pintados, se pasee un actor: ser tridimensional. Y este inconveniente había sido ignorado por los maestros de la perspectiva por medio de la *trompe l'oeil*, o sea el engaño visual basado en ciertos efectos ópticos, y que repercutía sobre todo en los espectadores. De modo que contra el fracaso de la perspectiva fueron ensayadas soluciones, que iban desde la naturalista, que propugnaba la autenticidad de cada uno de los objetos sacados a escena, hasta la autonomía absoluta de la decoración, que convertía a la acción teatral en una obra de arte por sí misma, confiriéndole un valor autónomo; y será esta segunda vía por la que se conseguirían los mayores logros escenográficos en la primera mitad del siglo XX, desde las experiencias primigenias de los *ballets russes* de Diaghilev hasta el triunfo del surrealismo².

Una vez planteadas las soluciones, vendrían las nuevas ideas aportadas por los grandes renovadores de la escena europea; como el caso relevante de Gordon Craig que sustituirá el concepto de decoración por el del espacio escénico, llegando a una concreción de elementos del espectáculo en el que ninguno puede asumir un predominio sobre los otros, buscando para el teatro un arte de síntesis y que la escenografía constituya una armonía de volúmenes y colores, alejada de la engañosa referencia del naturalismo, sumergiéndonos de lleno en el simbolismo. Craig también

1 POLIERI, Jacques: “L’image à 360° et l’espace scénique nouveau”, en *Le lieu théâtral dans la société moderne*. París, Editions du C.N.R.S., 1988, pág. 134.

2 BABLET, Denis: *La décor de théâtre de 1870 à 1914*. París, Editions de C.N.R.S., 1983, págs. 139-236.



fue uno de los primeros en utilizar la luz eléctrica. La aplicación de este concepto nuevo de espacio escénico tuvo una serie de consecuencias trascendentales, que fue seguida en mayor o menor grado por otros como Appia o Copeau en Suiza y Francia, respectivamente; y sobre todo, los grandes revolucionarios teatrales del siglo XX: Meyerhold, Piscator, Brecht o Artaud.

Cada concepto teatral teórico iba a tener su plasmación práctica, a través de la escenografía y para ello es imprescindible tener en cuenta, tanto las innovaciones escenotécnicas como las transformaciones que tuvieron lugar en la arquitectura teatral, en lo referente principalmente a dos aspectos: el local o el edificio y el que atañe directamente al decorado. La arquitectura teatral del momento histórico actual resolverá de un modo eficaz una serie de problemas, en el que por ejemplo la luz jugará un papel importante, a la que hay que añadir toda una serie de elementos que actuarían en perfecta armonía; o por el contrario ensayará nuevas propuestas arquitectónicas adecuadas a las nuevas necesidades teóricas del teatro, ejemplos capitales fueron: el “teatro de multitudes” de Meyerhold, el “Totaltheater” de Gropius o el “teatro de masas” de Piscator, por señalar los más significativos³.

Algunos de los elementos más destacados de la revolución escenográfica en la primera mitad del siglo XX, fueron los siguientes:

- El uso de escenarios giratorios.
- El empleo del “ciclorama”, que daba un fondo de gran variedad y belleza al decorado.
- La utilización de “carras”, que facilitará el uso de varios decorados movibles en una sola obra.
- La introducción de la arquitectura en la escenografía.
- El empleo de los decorados corpóreos.
- La división de escenarios en diversos planos: superior e inferior; y en zonas: escenarios simultáneos que permiten acciones paralelas.
- Y la utilización de escenarios abstractos de gran calidad⁴.

Todas estas innovaciones y alguna más configuran la moderna escenografía contemporánea, destacando la especial correspondencia artística que tuvieron la pintura y el teatro en estos años de poéticas tan convulsas; todo ello formará parte de la nueva escenotecnia, junto a las tareas renovadoras de los grandes nombres de la escena citados anteriormente o a los intentos de figuras como el italiano Anton G. Bragaglia cuya actitud fue única y exclusivamente encaminada a la creación de nuevos lenguajes escenográficos. La escenotecnia será pues, una forma original de entender

3 ALSINA, José: “Hacia una distinta arquitectura teatral”, *Blanco y negro*, Madrid, 17-V-1934. Ver *Arquitectura teatral en España*, Catálogo exposición, Madrid, M.O.P.U., 1985.

4 MORAGAS, S.: *L'escenari teatral. Historia técnica*. Barcelona, Actual Barcino, 1975.



la escenografía, donde intervendrían toda una serie de nuevos elementos, que iban desde la aplicación de la electricidad al “cinema” triunfante⁵.

El escenario será el elemento y segmento modular del teatro, en donde se desarrolla la acción teatral, que puede ser simple o compleja, literaria o musical, o una mezcla de ambas, imaginadas por el autor y contempladas por el espectador. La moderna tramoya teatral irá encaminada a través de una nueva metodología hacia el progreso técnico, a pesar de que siguieran existiendo las trazas clásicas de los primitivos artífices italianos y franceses; debemos decir que convivieron las nuevas tendencias renovadoras con las viejas tramoyas del pasado. Pero a nosotros nos interesan las innovaciones técnicas y la aparición de esas complicadas “máquinas para el teatro”. Todo esto será llevado a cabo principalmente en el escenario, como un espacio limitado físicamente pero sin límites para la creación artística. A pesar de que hay elementos que perduran de la tradición como el “movimiento” y el sentido de la decoración que suele ser en sentido vertical, que los movimientos laterales sólo podrían conseguirse disponiendo a ambos lados del escenario de un espacio igual, aunque esto dependía evidentemente de las limitaciones arquitectónicas del edificio⁶.

Ahora, en cierto modo, se podrá mover el “escenario completo”, incluyendo decorados, atrezzo, intérpretes, etc. Fue el caso de la revolucionaria invención del “escenario giratorio”, utilizado principalmente por Reinhardt, muy influenciado de los medios y los ambientes cinematográficos, logrando curiosos y eficaces efectos; y para la continuidad vertiginosa de la acción según un ritmo cinematográfico, llegando a proclamar Manuel Celis en la *Revue Nouvelle* que la utilización de dicho escenario giratorio para el montaje que realizó el director alemán Reinhardt de la *Phoea* de Fritz von Uruch, fue el mejor recurso de la maquinaria teatral moderna⁷.

El arte escénico estaba obligado a seguir el ritmo de la renovación de la época, pero manteniendo viva al mismo tiempo, que se persigue la teatralidad anhelada, la atención del espectador, liberándole tanto del tedio impuesto por la lentitud de las escenas como del originado por los paréntesis prolongados de una laboriosa transformación del escenario. De ahí, también que surja la necesidad del “escenario múltiple”, que fue tenido en cuenta por muchos locales de la época en Europa, como el famoso *Pigalle* de París, o también los que realizó el propio Reinhardt en el *Josephtaadter Theater* de Viena, con un modelo propio de plataformas circulares movibles, produciendo riquísimos efectos, que venía a ser lo mismo que los “escenarios giratorios”, que se extendieron por casi todo el territorio europeo⁸.

5 MARQUINA, Rafael: “La escenotécnica”, *Blanco y negro*, Madrid, 9-II-1936. Ver BONT, D.: *Escenotecnica en teatro*. Barcelona, Leda, 1981. ARTÍS-GENER, A.: *La escenografía en el teatro y en el cine*. México, Centauro, 1974.

6 PARÍS, Luis: “Escenarios modernos”, *Revistas de las Españas*, 73-74, Madrid, 1932.

7 R.M.: “El teatro extranjero: Georges de Porte Riche. El escenario giratorio. El teatro turco y su popularidad americana. Maurice Chevalier”, *Cosmópolis*, octubre, Madrid, 1930.

8 ALSINA, José: “El escenario múltiple y su importancia”, *Blanco y negro*, Madrid, 29-X-1933.

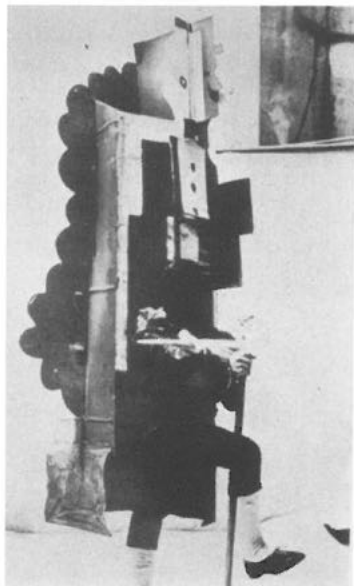


1. M. LARIONOV: Boceto de figurín para *Historias naturales* de M. RAVEL. Montaje de los Ballets Rusos de Diaghilev, 1916.



No podemos negar que la invención de la luz eléctrica, tarde o temprano, había de ofrecer posibilidades insospechadas para el teatro, sobre todo en estos tiempos de renovación. De esta manera la escena dio un paso de gigante hacia el logro absoluto de la dicción, lo que supone la representación escénica. Y no sólo se utilizarán los haces blancos de luz herederos de las candilejas de gas, sino que el verdadero triunfo alcanzado por los dispositivos eléctricos reside en el lanzamiento del color sobre la escena, con lo que ya no había que ceñirse únicamente a los colores de los telones pintados. Esto abrirá nuevas experiencias y múltiples perspectivas. Uno de los que más utilizaron este método de iluminación escénica fue precisamente el citado Bragaglia, que sostenía que *el sitio no será fijado por medio de la decoración, sino por el ambiente local obtenido con las luces coloreadas, transformando la fisonomía de los hechos y de los lugares*. Pero la iluminación también sería aprovechada por los grandes renovadores de la escena, así Reinhardt nuevamente, intentará emular efectos de creación atmosférica al estilo de los pintores holandeses barrocos, en especial Rembrandt. De este modo, la parte lírica esencial de un lugar escénico, no iba a estar contenida en la pintura escenográfica o en la arquitectura, sino en la propia iluminación, considerándola en la mayoría de los casos mucho más importante. Esta nueva técnica escenográfica acabará por liberar al teatro de una vez por todas, y tendrá una incidencia especial hasta nuestros días como parte fundamental de la puesta en escena⁹.

9 ALSINA, José: "El color sobre la escena", *Blanco y negro*, Madrid, 26-XI-1933. Ver CABDLESS, S.: "La iluminación en el teatro", *Revista de estética de teatro*, Madrid, nº 3, 1960.



2. P. PICASSO: *El manager*. Figurín para *Parade*. Montaje de los Ballets Rusos de Diaghilev, con música de E. Satie y libreto de J. Cocteau, 1917.

Todos estos nuevos conceptos escenográficos, no sólo serán aplicados puntalmente por los grandes renovadores de la escena, sino que se extenderán por toda Europa apropiándose de ellos algunos teatros europeos de prestigio, ejemplos clave fueron: el *Teatro Wagner* de Bayreuth, el *Opernhaus* de Berlín, el *Príncipe Regente* de Munich, la *Scala* de Milán, el *Teatro Nuevo* de Turín, *Pigalle* y *Champs Elysées* de París o el *Teatro para el pueblo* de Moscú. También en España fueron importados los nuevos métodos, así en Madrid teatros como el *Príncipe*, la *Cruz*, el *Circo*, la *Zarzuela* o *Novedades*, se hicieron partícipes de todas las novedades escenográficas¹⁰.

Hablando teóricamente, es imprescindible conocer con exactitud la función que debe de cumplir la escenografía en el teatro. Ésta tiene que resolver en el espacio escénico de lo que tratan todos los problemas contenidos en texto dramático (espaciales, visuales, plásticos, psicológicos...). No se trata, por tanto, de reproducir un mundo, sino de crearlo: bosques, cielos, mares, viviendas, espacios abiertos y espacios cerrados, espacios interiores y espacios exteriores. Si el autor dramático crea sus criaturas teatrales, el escenógrafo creará su mundo correspondiente, y obtener esta armonía entre ambos será la función de la escenografía teatral. Cuando nos referimos al espacio escénico, no sólo hablamos de lo físico del escenario, como puede ser la anchura o la altura del mismo, sino que asistimos a una parte integrante de la cuarta dimensión: el espacio-tiempo¹¹. Y será el escenógrafo el que deberá poner

10 FÁBREGAS, Xavier: "Arquitectura teatral e investigación escenográfica", *Bellas Artes*, nº 26, Madrid, 1973.

11 BREYER, Gaston: *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires, América Latina, 1968.



esa cuarta dimensión, aunque sea creada por el actor, según propuesta del director de escena. La cuarta dimensión será la suma de todos los desplazamientos, numerosos y diversos que la escenografía permita al actor (movimientos de derecha a izquierda, o viceversa, profundidad, diagonales, rectas, subidas o bajadas). Y la misión esencial de la escenografía será crear “espacios”, que puedan alcanzar la cuarta dimensión sin abandonar su verdad planimétrica. Cada obra tendrá unos ritmos escenográficos, que a veces coincidirán con las vivencias de los personajes o no, aunque normalmente deberán de coincidir por simple sintonía estética, a cargas emocionales o violentas deben corresponder ritmos enérgicos y directos de la escenografía. También hay que tener en cuenta la disposición de los elementos escenográficos, guardando su arbitrariedad; aunque este normalmente depende de la colaboración del escenógrafo y el director, como también depende la dinámica escenográfica. Una vez solucionados todos los problemas espacio-temporales, hay que tener en cuenta lo estético o poético, y esto depende esencialmente de las épocas, movimiento o tendencia, que deben ser conocidas a la hora de elaborar un mundo plástico¹².

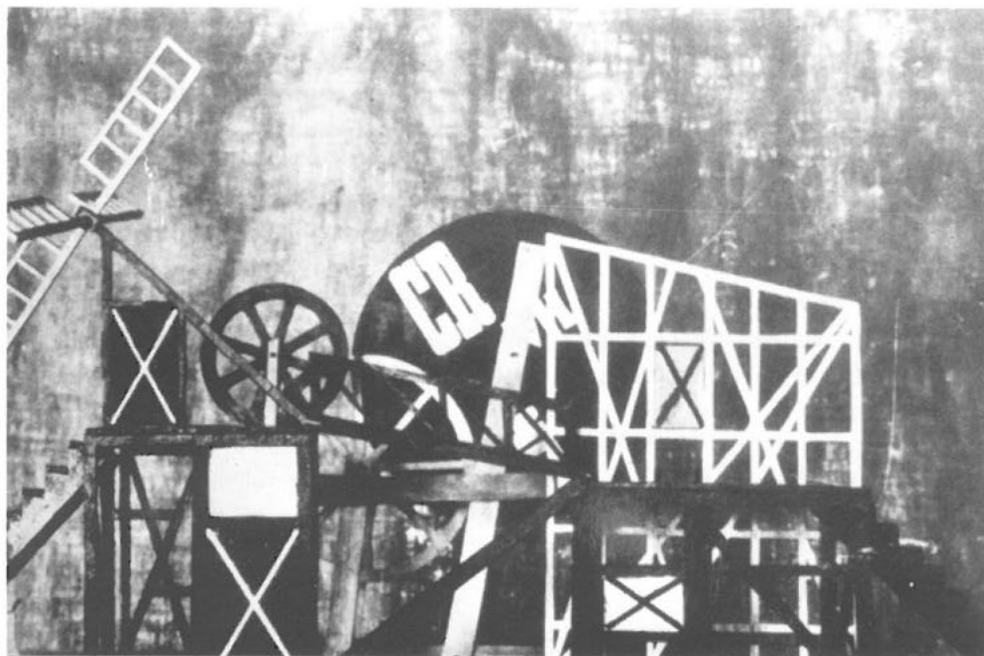
2. Pintura y teatro

Y en los decorados para el teatro del siglo XX, la escenografía cumplirá una gran función ilusionista, como sucedió con la mayoría de los espectáculos de Reinhardt, Craig o Bragaglia; o seguirá la diversidad poética de los grandes hallazgos de las vanguardias artísticas, con la incorporación de los pintores al mundo de la escenografía, en un capítulo irreplicable de correspondencia artística en la historia del arte contemporáneo¹³. No fue esta una colaboración inventada en el siglo XX, sino que por el contrario fue una constante desde los albores de la modernidad, así desde el renacimiento y su decisiva invención del espacio pictórico moderno, pintores, escultores y sobre todo arquitectos (Serlio, Palladio, Juvara o Íñigo Jones), tuvieron una profunda implicación con el diseño de decorados para el teatro y en general con el mundo de la escenografía. Pero será con la eclosión de la vanguardias artísticas, desde las primeras concepciones wagnerianas hasta las acciones más radicales de la Bauhaus, cuando los pintores se van a subir al escenario con más asiduidad, haciéndose “escenógrafos”; y realizando una colaboración fundamental, sin la cual sería difícil comprender la renovación de las artes escénicas en el mundo contemporáneo. Algunos de los artífices más sobresalientes fueron: Munch, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Barlach, Moholy-Nagy, de Chirico, Schlemmer, Gontcharova, Picasso, Matisse, Braque, Miró, Léger, Derain, Chagall, Cocteau, Dufy, Laironov [1], Dalí, Masson, Modigliani, Sonia Delaunay, etc.¹⁴.

12 PREDEIRA, Luis Diego y otros: *La escenografía*. Buenos Aires, América Latina, 1977, págs. 1-4. Ver SONREL, Pierre: *Traité de scénographie*. París, Librairie théâtrale, 1944.

13 *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Catálogo exposición, Madrid, Ministerio de Educación, cultura y deporte/MNCARS, 2000.

14 GÁLLEGO, Julián: “Pintura y teatro”, *Boletín informativo de la fundación Juan March*, Madrid, nº 255, 1992. Ver BONOME. R.: *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires, América Latina, 1968.



3. L. POPOVA: Escenario constructivista para *El cornudo magnánimo* de Crommenluck. Montaje de Meyerhold para el Teatro del pueblo de Moscú, 1920.

Esta loable “incursión” hará que cambie el concepto de escenario, así como si fuera un “cuadro completo” influirá definitivamente en los nuevos decorados que los propios dramaturgos proponían para presentar sus obras. De esta manera, el escenario y los actores formaron parte de una especie de composición pictórica; y a esto habría que añadir la nueva concepción visual del figurinismo tan decisiva en la creación de modelos fundamentales en poéticas tan influyentes como el constructivismo ruso [3], el cubismo o la Bauhaus. Todo esto es la culminación de un proceso que se había iniciado en el renacimiento con ciclos de determinadas experiencias, basado en el discreto manejo de las perspectivas aunque sin el rigor frontal de la escena “cuatrocenista”, o más propiamente del XVI; acentuándose sobre todo en el barroco, con un nuevo vitalismo monumental donde predominarían los escorzos oblicuos y las curvaturas infinitas, en un ambiente etéreo cuyo máximo representante fue Calderón de la Barca, al menos en España¹⁵. Y que seguiría sin interrupción hasta finales del XIX, ya que este siglo apenas aporta nada en este sentido, en cuanto a que había que buscar su personalidad en el sentimiento con que se concebía el cuadro o la escena,

15 BONET CORREA, Antonio: “Il teatro spagnolo nel contesto del teatro barocco europeo”, *Bolletino del centro Internazionale di studi di Architettura. Andrea Palladio*, Vicenza, n° 17, 1975, págs. 9-45.

en la riqueza o variedad del color, y en el aliento exigido tanto por los textos literarios o musicales, como por el público. Convirtiéndose de esta manera el teatro en un auténtico “arte visual”, a decir de Pierre Francastel, en un auténtico sentido plástico, como si realmente de un cuadro se tratara. De esto modo los pintores tendrían que plantearse el espacio escénico como un espacio pictórico, continuando así en cierto modo el error de planteamiento que de base tiene la escenografía tradicional italiana, aunque evidentemente hubo notables excepciones en los años de la vanguardia. El teatro del siglo XX se convierte, por tanto, en un cruce de caminos que por un lado mantiene la tradición a la “italiana” y por otro sigue los derroteros estéticos de las artes plásticas en estos movidos años, ya que *en la época de la pintura abstracta es imposible el espacio cúbico de tres dimensiones como expresión normal de la sociedad contemporánea, en este sentido el espacio teatral tradicional ha muerto, y fundamentalmente se convierte en un arte visual*¹⁶.

Este concepto estético adquirirá una mayor vigencia en el entramado poético de las llamadas vanguardias históricas, y que se adecuará perfectamente a los elementos de la correspondencia de las artes y los nuevos elementos de avance técnico, como la electricidad. Esta concordancia plástica se consolidará en estos años, manteniendo hasta nuestros días. Así todo lo aprendido y experimentado en la multitud de puestas en escena que se llevaron a cabo entre 1900 y 1950 por artistas tan dispares como Mondrian o Kandinsky por un lado y Miró, Dalí o Picasso [2], por otro; se mantendrán, aún si cabe, con más fuerza después de la II guerra mundial, contando no sólo con los dramaturgos más destacados como Ionesco o Beckett, sino que la revisión que la posmodernidad realizaría de la vanguardias, daría lugar a colaboraciones donde el texto dramático o la propuesta escénica estaba intrínsecamente ligada a la realización escenográfica, formando hitos escénicos que han pasado a formar parte de la todavía no escrita historia de la puesta escena contemporánea; recordemos como ejemplo singular las lecturas escénicas que Fernando Arrabal realizó de alguna de las obras más significativas de Picasso, su inolvidable *Guernica*¹⁷.

Si observáramos detenidamente cada una de las experiencias llevadas a cabo en estos años, conseguiríamos entender la intensidad de esta correspondencia artística. Los pintores iban a prestar al teatro una dedicación más allá de lo nuevamente oportunista o simplemente coyuntural, hablando en ese ámbito ideal donde subvertir las leyes y alcanzar auténtica plenitud de las formas artísticas. Así como en la vanguardia literaria y poética, estos artistas se iban a revelar contra el papel de meros ilustradores de la escena que el mercantilismo y la escena comercial le habían asignado, reclamando de esta manera un lugar activo y un “siglo” para sugerir auténticas transformaciones radicales. Desde los primeros años del expresionismo alemán y de la revolución rusa, hasta la culminación de la Bauhaus de Weimar, se llevarían a cabo experiencias únicas

16 FRANCASTEL, Pierre: “Le théâtre est-il un art visuel?”, en *Le lieu théâtral dans...*, págs. 77-83.

17 LE MARINEL, Jacques: “Le nouveau théâtre et la peinture: essai de correspondance”, *Revue d' Histoire du théâtre*, n° 3, París, 1979.



e irrepetibles, (por ese carácter efímero que el teatro tiene en sí); cubismo, futurismo, surrealismo o incluso las misma función de repulsa que tuvo Dadá, hicieron que los cánones establecidos durante siglos se llegaran a tambalear, cuando no, fueron totalmente “destruidos”¹⁸.

No existen por tanto, entre el teatro y las artes plásticas motivos de disociación. Es más, el teatro va a demostrar en este siglo que puede ser muchas más cosas, tener más caras de las que han prefijado los cánones. Teatro y artes plásticas serán como “vasos comunicantes” con un fluido incesante. Acaso el teatro sea sólo un cuadro en movimiento y la pintura un escenario determinado en el tiempo. La aportación del pintor va a ser fundamental trascendiendo los límites del decorado, ya que por primera vez bajará del mundo mercantil de las galerías de arte y los marchantes, para atribuir a un arte más compartido, a unas creaciones que en algunos casos serán admiradas por cientos de personas a la vez, produciendo en multitud de ocasiones auténtico desconcierto; tal vez la experiencia ejemplificadora de todo esto y más cercana a nosotros en esta interrelación artística entre el teatro y la pintura sea el proyecto cultural, hecho realidad, del grupo teatral universitario *La Barraca* de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte durante los utópicos años de la II República española¹⁹ [6].

Esta colaboración de los pintores y el teatro no será una cuestión de azar. Sino que se puede situar en un momento dado, dentro de un contexto social y estético preciso, en el seno de una crisis evidente de civilización, la de un final de siglo que recorre las múltiples corrientes de una verdadera revolución cultural. Este fin de siglo corresponderá al del XIX, que representará de una ilusión comenzada allá por 1400. La consecuencia es que el espectáculo teatral poco a poco va perdiendo su realidad dramática, la imagen plástica ahogaba la obra y condenaba al espectador a la pasividad. El realismo académico entra en decadencia, y esto conduciría al naturalismo escénico y literario. Después del romanticismo, el XIX aparece como un siglo de una generación a la medida de los gustos y de los poderes de la burguesía, de los refinamientos eclécticos de la Francia de Napoleón III. Pero esto algún día tiene que ser superado, por eso los rebeldes estarán condenados a ser malditos.

Es preciso tener en cuenta el momento en que los artistas declaran la autonomía de su arte (y ello es verdad en poesía, música y arquitectura), experimentando la necesidad de eliminar barreras que existen entre sus respectivas artes, instaurando benéficas colaboraciones entre ellas. Y todo se volverá hacia el teatro, donde solicitarán su presencia. Nunca los artistas escribirán tanto sobre teatro y sobre las relaciones con las otras artes (Lugné-Poe o Maurice Denis) apoyándose en la escritura como segundo modo de expresión. Es el sueño de un arte “total” donde pudiesen alcanzar su plena

18 BABLET, Denis: *Les révolutions scéniques du Xxe siècle*. París, Société internationale D'arte Xxe siècle, 1975.

19 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*. Granada, Comares, 2001. Para completar la visión global del teatro lorquiano y su relación con las artes plásticas ver, del mismo autor: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.



4. F. LÉGER: Telón para *La creación del mundo* de D. Milhaud. Montaje de los Ballets Rusos de Diaghilev, 1923.

expresión. Que comenzará con el “drama”, como obra común suprema de Wagner, donde estarían contenidas todas las artes, en la perfección más absoluta, teniendo en cuenta que la pintura como arte autónomo, al unirse con las otras artes, es la que debe proporcionar la expresión plástica de la que éstas carecen. A Wagner le seguirán los postimpresionistas, los simbolistas, los grandes renovadores de la escena, los “ballets russes” de Diaghilev, los vanguardistas y los dramaturgos; en todos ellos la pintura cumplirá un deseo grandioso, y se escapará del marco restringido del cuadro para cumplir una función más socializante²⁰.

Desde luego no existía una regla común para cada uno de ellos, sino que van pasando de uno a otro sin problemas, aunque dejando tras de sí importantes logros estéticos y poéticos independientes o autónomos como movimiento artístico o simplemente como único creador; de este modo hubo creaciones para todos los gustos, desde los diseños más excéntricos a las teorías más utópicas de imposible realización. De todos modos, brillaron como auténticas creaciones individuales: *El ballet triádico* de Schlemmer para la Bauhaus, el *Teatro sin fin* de Kiesler, la *Síntesis*

20 BABLET, Denis: “La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle”, en *Le lieu théâtral dans...*, págs. 13-16.



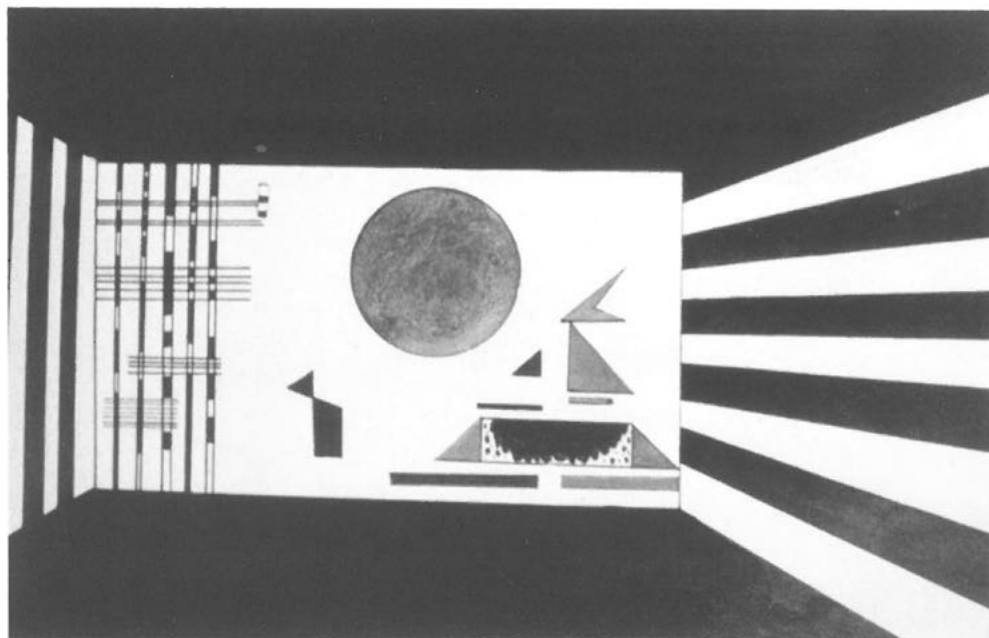
escénica abstracta de Kandinsky [5], *El objeto-espectáculo* de Fernand Léger [4], la *Geometría dramática neoplasticista* de Mondrian (que pretendía actores invisibles), el *Circo surrealista* de Alexander Calder, el *Teatro de color* de filiación Dadá de Sonia Delaunay, las deshumanizadas *Marionetas* de Tamber y Hans Arp, el *Teatro-circo-varieté futurista* de Moholy-Nagy o el magno *Totaltheater* de Gropius y Piscator, por citar los más innovadores y representativos²¹.

Hubo experiencias aglutinadoras donde participaron alguno de los más destacados pintores del momento, este fue el caso de los *Ballets Russes* de Diaghilev, que tuvieron el privilegio de pasear por toda Europa alguno de los escenarios más innovadores y vanguardistas en las tres primeras décadas del siglo XX. Así cuando en 1909 presentan en París su primera temporada, se produjo una auténtica revelación en cuanto a lo plástico: invención, riqueza, color y exotismo, sin olvidar toda la tradición del concepto de esplendor simbolista. El espectáculo fue total, ya que los pintores triunfarían al unísono de los bailarines. En un primer momento, trabajarían los llamados “impresionistas rusos” del mundo del arte, como Bakst, Benois o Govoline. Colaborando todos ellos en el comité artístico que preparaba las representaciones. El decorado sería concebido como un cuadro, donde los seres en movimiento eran como “transparencias y espíritus” que se desplazan. Esta experiencia renovadora plástica supondría también una aventura social, que intentará seducir y cautivar, evitando estancamientos y uniéndose a los artistas más innovadores, combinando las distintas corrientes de la moda y de la experimentación; por ello Diaghilev, que en un principio recurriría casi exclusivamente a los más destacados pintores de la vanguardia rusa, como Gontcharova o Larionov, iría progresivamente extendiéndose al resto de las poéticas de vanguardia, y con ello a sus artistas más representativos que irían desde el futurismo italiano a los grandes maestros de la Escuela de París²². Diaghilev pasearía hasta el día de su muerte (1929), de la mano de Massine o Nijinsky y de sus colaboradores escénicos, los más ricos y esplendorosos espectáculos del arte escénico en los años convulsos de la vanguardia; pudiéndose admirar aunque fuese efímeramente los decorados de Gontcharova para *El pájaro de fuego* de Stravinsky o los de Picasso para *Le Tricorne* de Manuel de Falla. Alguno de ellos causaron tanta sensación y admiración, que muchos montajes de ballets en décadas posteriores, casi en plena crisis y descrédito de la modernidad, fueron vueltos a montar tal y como fueron concebidos por sus creadores (veáanse los diseños escenográficos de Gontcharova, Picasso o de De Chirico), en un alarde de auténtico “revival”²³. De todos estos movimientos estéticos se hicieron partícipes también los *Ballets Suecos*, similares a los de Diaghilev; llegando a confluír en colaboraciones poéticas similares, como fue el caso del cubismo y su aportación decisiva en *Parade*, uno de los montajes más rompedores de los *ballets russes*, donde colaboraron al unísono Picasso en la escenografía con

21 GARCÍA PINTADO, Ángel: “El rapto”, *Cuadernos El público*, nº 28, Madrid, 1987, pág. 9.

22 BABLET, Denis: “El pintor en el escenario”, *Cuadernos El Público*, nº 28, Madrid, 1987, págs. 11-20.

23 RAVA, Carlo Enrico: “Orientamenti della scenografia”, *Antichità viva*, nº 5, Firenze, 1969.

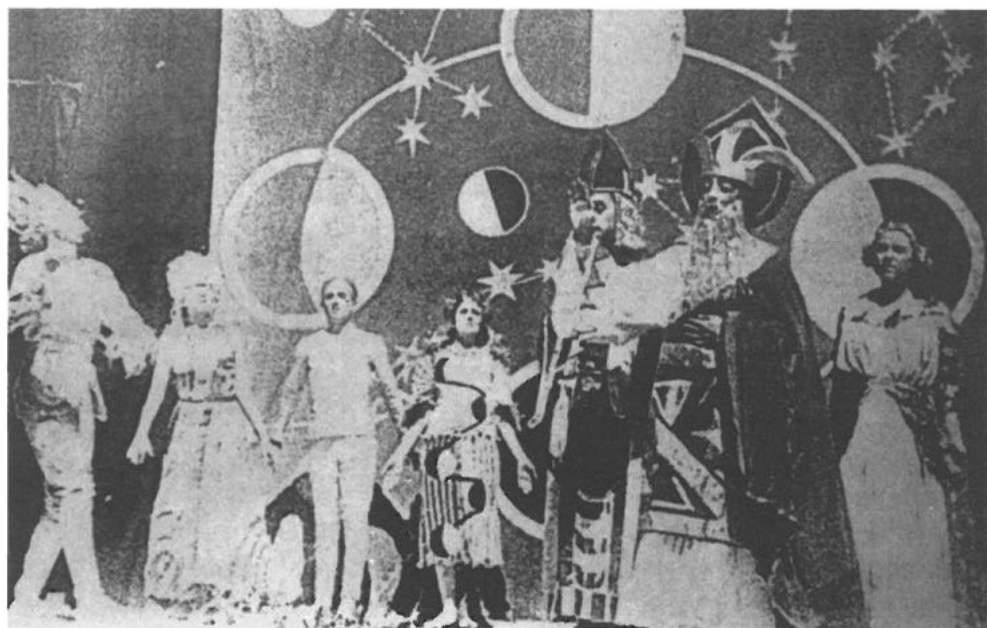


5. W. KANDINSKY: Telón para el ballet *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Síntesis escénica abstracta, 1928.

unos decorados en la línea de Archipenko y Laurens, Satie en la música y Cocteau en el libreto. También hubo intervenciones audaces y radicales como fue la puesta en escena de los *Fuegos artificiales* de Stravinsky, cuyos decorados ideados por el italiano Giacomo Balla, se convirtieron en un alarde de formas abstractas, sonidos, colores y electricidad; se trataba de elaborar un cuadro cinético cuya abstracción se abandonaba a la libre interpretación del público, y todo ello arropado por las atrevidas maquetas de Valmier²⁴.

Los años que tradicionalmente se han denominado como vanguardia “clásica”, están llenos de numerosos ejemplos que relatarlos excedería del trabajo que venimos planteando. Hemos señalado algunas de las aportaciones más destacadas y también de sus autores más significativos. A manera de balance, podemos decir que nombres como Reinhardt, Stanislavski, Craig, Meyerhold, unidos a pintores-escenógrafos como El Lissitzky, Moholy-Nagy, Léger, Gontcharova, Malevitch o Schlemmer, no

24 MARCEILLAC, Laurence: “Cubisme et théâtre. Le réalisations de Valmier pour Art et Action”, *Revue d' Histoire du théâtre*, n° 3, Paris, 1983.



6. Representación del auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, por el grupo de teatro ambulante *La Barraca* dirigido por García Lorca y Eduardo Ugarte. Figurines y decorado de Benjamín Palencia, 1932.

sólo resolvieron con ayuda de arquitectos como Gropius, los problemas técnicos que encorsetaban la creación teatral de aquellos años, sino que darían un nuevo sentido a la escena rompiendo el “teatro a la italiana”, y entendiendo como única opción la modificación de las relaciones básicas: espectador/autor/actor, en el espacio escénico, y abrirían nuevas maneras de interpretación en función con su integración en la plástica del espectáculo²⁵.

Este camino iniciado a principios del siglo XX, será el destino de las relaciones entre pintura y teatro hasta nuestros días. Esta colaboración en la creación escénica, ha podido ser benéfica en muchos aspectos: la libertad de las técnicas tradicionales, rechazo de la decoración tradicional, aportación del color expresivo, de las formas inventadas y de una gran corriente de imaginación. De esta manera, resultan muy significativas y nos sirven de colofón las palabras del pintor Antonio Saura, que durante distintas etapas de su vida y obra, realizó incursiones muy satisfactorias en el mundo del teatro, como aquella memorable puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca en 1964:

25 GARCÍA TEMPLADO, José: *El teatro anterior a 1939*. Madrid, Cincel, 1980, págs. 13-14. Ver también KAPLÁN, Donald M. y otros: *La cavidad teatral*. Barcelona, Anagrama, 1973.



*...teatro y pintura tiene sus condicionantes específicos, sus códigos emotivos y su distante lenguaje [...], por lo que logran contradecirse mutuamente [...], por lo que la única solución en esta colaboración de teatro y pintura consistiría en leerse bien la obra y tratar de lograr su correspondencia con las obsesiones permanentes dentro y fuera de la pintura, tras borrar el borrón de la pintura y percatarse de que es preciso olvidarse definitivamente de ella*²⁶.

Aunque es cierto que esta colaboración se produce; existe un vaivén permanente, entre las artes plásticas y el teatro, y en este movimiento entre ambas se produce una dinámica de intercambios, que tuvo su colaboración más intensa durante el período de las vanguardias históricas, que durarían hasta prácticamente el comienzo de la II guerra mundial, para reiniciarse con fuerza en la crisis de la modernidad; cuando se produce el intercambio de capitalidad cultural de Europa a Norteamérica (París-Nueva York). Surgirían así, nuevos núcleos de creación teatral que se extenderían desde aquellos años hasta la actualidad; herederos de todo ello fueron los fundamentales: *The Living Theatre*, *The Open Theatre*, *Bread and Puppet*, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Strehler, Ronconi..., o los más recientes Enrique Buenaventura, Els Joglars o la mismísima Fura dels Baus, pero esto pertenece a otro capítulo que excede de nuestro objetivo planteado; pero que no llega a comprenderse si no hemos tenido en cuenta la revolución cultural que supusieron las propuestas poéticas de las denominadas vanguardias históricas²⁷.

26 SAURA, Antonio: "Un espacio mágico", *Cuadernos El Público*, nº 28, Madrid, 1970, pág. 70.

27 MANCINI, Franco: *L'illusione alternativa: lo spazio scenico del dopo guerra ad oggi*. Turín, Einaudi, 1980. Ver ALLARDYCE, Nicoll: *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Roma, Bulzoni Editore, 1971.



EL CINE COMO ARTE: **UNA REVISIÓN DE LA TEORÍA ARNHEIMIANA**

PEDRO POYATO SÁNCHEZ
Universidad de Córdoba

Hasta la irrupción de las corrientes semióticas, en los años sesenta, el cine, como hecho estético, había sido abordado a partir de dos concepciones teóricas diferentes: la primera de ellas, inscribiéndose en una tradición formalista, insistía en la diferenciación de la imagen cinematográfica con respecto a la realidad que fue su origen; la otra, en sintonía con la tradición realista de las artes, se interesaba por emparentar realidad e imagen allí donde ésta es, no tanto copia, cuanto revelación de aquélla.

Nació así, mediada la década de los cuarenta, un apasionante debate formativo-realista en torno al cine que tuvo en R. Arnheim y A. Bazin, respectivamente, sus principales defensores. Posteriormente, la aparición y el auge cobrado por las teorías semióticas, interesadas sólo por la génesis de la significación y del sentido en los textos filmicos, conllevaría un cierto eclipsamiento de ese debate hasta que estudios relativamente recientes de acercamiento al cine, como los del americano D. Bordwell, han venido a reivindicar de nuevo las teorías formalistas. Ello unido a la cada vez mayor importancia que el cine está cobrando en los estudios de Historia del Arte de nuestras universidades, ha vuelto a poner de actualidad los trabajos de Arnheim, uno de los pocos teóricos del arte que, junto a una pequeña aportación de E. Panofsky, tomó en consideración el cine para reflexionar sobre él.

Por su aparente carácter de reproductor mecánico de la realidad exterior, el cine se presentaba a los ojos de Arnheim como un medio idóneo para verificar las tesis de la teoría de la Gestalt. Polarizada por ese objetivo fundamental, la teoría arnheimiana demostrará que el cinematógrafo aprehende la realidad exterior no para convertirse en su mero reproductor, sino para generar, a partir de ella, formas en movimiento.

La presente comunicación pretende entrar en este trabajo de Arnheim, recogido bajo el título *El cine como arte*, para, además de dar cuenta de sus logros y limitaciones, proponer, a partir de los mismos presupuestos arnheimianos convenientemente modificados, una manera de abordar el texto cinematográfico basada en los distintos registros vinculados a la materia misma de sus imágenes.

1. Imagen perceptiva e imagen cinematográfica

Tras sentar la base que diferencia imagen perceptiva e imagen cinematográfica de una misma realidad exterior -la tridimensionalidad de aquélla frente a la planaridad de ésta, por mucho que en ella pueda haber pistas de profundidad-, Arnheim, como buen gestaltista, establecerá pormenorizadamente todos y cada uno de los rasgos que separan ambas imágenes, a partir del estudio comparativo de ambas. He aquí sus resultados.

En la imagen cinematográfica, al igual que pasa en la imagen proyectada a la retina del ojo por la realidad exterior, no hay constancia de forma ni de tamaño. Ello se traduce, señala Arnheim, en que, como bien sabemos, si un hombre está a una distancia doble que otro en relación al objetivo de la cámara cinematográfica, el que está al frente aparece, en la correspondiente imagen, mucho más fuerte y corpulento. Análogamente, una mesa rectangular frontalmente ubicada con respecto a la cámara, por ejemplo, adquiere en la correspondiente imagen cinematográfica una forma trapezoidal. Es decir, a diferencia de lo que sucede en la imagen perceptiva, nuestra mente no puede compensar en las imágenes cinematográficas tales distorsiones, precisamente por tratarse de imágenes en dos dimensiones.

Puede decirse, por ello, que la imagen cinematográfica, aun cuando sea verdadera con respecto a lo matemáticamente real, valga la expresión, es falsa con respecto a lo perceptivamente real, o si se prefiere, a lo psicológicamente real. Falsedad en la que, como se verá, radica, para Arnheim, la posibilidad del cine como arte.

Se refiere también Arnheim a cómo, debido a la ausencia de color, en la imagen cinematográfica aparece una realidad transmutada en blanco y negro, transmutación a la que contribuye decisivamente la iluminación en el sentido de que el modo de iluminar un objeto puede determinar que su imagen cinematográfica aparezca más o menos diferenciada con respecto a él.

E igualmente aludirá Arnheim, en este inventario de parámetros que perceptivamente separan a la imagen cinematográfica de la realidad visual, a la delimitación de la primera: así, si en el alcance real de la visión humana, la limitación no existe, en el caso de la fotografía o el cine, sí, al estar encerradas sus imágenes dentro de un encuadre.

En suma, la ausencia de profundidad tridimensional, con todo lo que ello conlleva de planitud visual, de no constancia del tamaño ni de la forma del objeto, así como la ausencia de color (unido a la posibilidad de la iluminación) y el estar categóricamente limitada por el encuadre, son algunas de las *imperfecciones* que perceptivamente diferencian a la imagen cinematográfica de la realidad exterior que fue su referente.



Unas imperfecciones, por lo demás, que, como bien señala Arnheim, trataron de ser corregidas en los comienzos del cine: así, se evitaba ubicar un objeto muy cerca de la cámara para que no pareciera desproporcionadamente grande, o se procuraba una iluminación homogénea para evitar sombras no deseadas, al igual que los márgenes del encuadre eran considerados sólo en sentido negativo por cercenar el campo de la visión, como también eran negativos la ausencia del color o del sonido.

Viene esto a demostrar que ese objetivo primero del cine que fue la reproducción fiel de la realidad, no pudo llevarse a efecto por limitaciones técnicas. Pues bien, en esas mismas limitaciones, como en todo lo que impedía a las imágenes cinematográficas ser una transcripción fidedigna de la realidad exterior, encontraría Arnheim, tal fue su apuesta, el fundamento del cine como arte. La radicalidad de esta apuesta llevará al teórico gestaltista a desconfiar de cualquier avance tecnológico -sea irrupción del color, o del sonido, o de la pantalla ancha...- al ver en ellos sólo una causa de acercamiento de la imagen cinematográfica a la realidad exterior, y como consecuencia, un alejamiento del cine como arte¹.

No se olvidará Arnheim de incluir, por último, en esta relación, la diferencia que el montaje traza entre realidad e imagen cinematográfica. Sin embargo, ello abre, en nuestra opinión, un capítulo nuevo del cual no podemos ocuparnos puesto que sobrepasaríamos, con mucho, los límites de esta comunicación.

Y bien, como decíamos, en cada una de las limitaciones antes señaladas que impiden a la imagen cinematográfica ser perceptivamente equiparable a la realidad, encuentra Arnheim otros tantos fundamentos del cine como arte, otras tantas llaves de lo artístico filmico. De cada uno de ellos pretendemos ahora ocuparnos, a partir del seguimiento de los correspondientes razonamientos arnheimianos.

2. Posibilidades artísticas de la imagen cinematográfica: punto de vista, ausencia de color e iluminación

En primer lugar, el punto de vista. He aquí un parámetro que, de acuerdo con la angulación, nivel, altura y distancia de la cámara, va a ser determinante en el moldeado del objeto sobre la superficie plana de la pantalla. Para Arnheim, los puntos de vista elegidos en un film deben contribuir al desarrollo de la acción.

Mas, en nuestra opinión, el punto de vista debe contribuir al desarrollo de la acción únicamente en los filmes cuyo modelo sea el cine narrativo de Hollywood. Por eso, Arnheim se equivoca cuando, a propósito de *La pasión de Juana de Arco* de C.T. Dreyer, un film que se sitúa claramente en los márgenes del cine hollywoodiense, dice lo siguiente:

1 He aquí una máxima que será causa de importantes limitaciones, como se verá, de la teoría arnheimiana.

En “La pasión de Juana de Arco” tienen lugar discusiones entre los sacerdotes y la doncella. Se trata de un tema estéril para la cámara. El verdadero interés de dichas escenas reside en la palabra hablada. (...) [Dreyer] trató de animar estos episodios, que no inspiraban nada desde el punto de vista cinematográfico, mediante la variedad de formas. La cámara fue muy activa. Tomó la cabeza de la doncella oblicuamente desde arriba; luego la apuntó en diagonal a través de su mentón. Miró hacia arriba, hacia las narices del juez eclesiástico, corrió rápidamente hacia su ceño, lo tomó de frente mientras formulaba una pregunta, desde el costado mientras hacía la siguiente. En resumen, se trataba de un desconcertante desfile de suntuosas imágenes que carecía, sin embargo, de todo sentido artístico. Este subterfugio no contribuye en absoluto a que el espectador se entere del interrogatorio de la doncella; por el contrario, se le entretiene con minucias para impedir que se aburra...²

Pero no estamos ante un cine de la acción, como tampoco de la palabra hablada. Precisamente por ello, las imágenes, como bien señala Arnheim, no se encaminan básicamente a que el espectador se entere de los interrogatorios. Ahora bien, preocupado sólo por la forma artística y su contribución al desarrollo de la acción, Arnheim fue incapaz de ver en este film lo que sí adivinaría Bazin, cuando éste apuntaba que las imágenes de Dreyer tratan de pervertir el concepto de encuadre con el fin de realizar una auténtica *endoscopia* del rostro; un rostro que, visto tan de cerca, se convierte en abstracción al deshacerse la máscara del actor: así, las verrugas, las pecas y las arrugas de los inquisidores [1 y 2] son consustanciales a sus almas, significan más que su gesticulación³.

Dreyer penetra así el alma del sujeto, no al modo expresionista, es decir, mediante la interpretación del actor, sino a través del trabajo más puramente fotográfico -aspecto éste que, en cuanto teórico formalista, escaparía a Arnheim-. Tal es el paso que va de lo matérico-carnal a lo abstracto.

Por eso, en el film dreyeriano no se trata tanto, como creía Arnheim, de mostrar las confrontaciones entre unos oradores que exponen sus argumentos, cuanto de dar cuenta, mediante el trabajo específicamente fotográfico del cineasta -injusto sería no citar aquí al responsable material de ello, el operador R. Maté-, de la evolución espiritual del alma de los protagonistas.

Luego del modelado de la imagen cinematográfica a partir del punto de vista, se refiere Arnheim a las posibilidades artísticas del blanco y negro y de la iluminación cinematográficos. A este respecto, describe como sigue la imagen del rostro de una mujer:

Considérese el rostro de una mujer rubia en una toma cinematográfica: el color del cabello y la tez se aproximan entre sí como un curioso blanco

2 ARNHEIM, R.: *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1990, pág. 39.

3 BAZIN, A.: *El cine de la crueldad*. Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 31.



1. *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1927).



2. *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1927).

pálido; incluso los ojos azules parecen blancuzcos; el aterciopelado arco negro de la boca y las agudas líneas de lápiz negro de las cejas están en acentuado contraste. Qué extraña parece una cara así, cuánto más intensa es la expresión, cuánta más atención atrae hacia sí misma y hacia su expresión. Con cuánta mayor prontitud se observa si es bella y adecuada la línea con que una densa trenza enmarca un rostro blanco. Todo aquel que haya observado lo irreal que resultan la mayor parte de los rostros en los filmes, qué poco terrenales, qué bellos y cómo, a menudo, dan la impresión de no ser tanto un fenómeno natural como una creación artística. Todo aquel que acostumbra a ir a los estrenos sabe hasta qué punto los rostros de los actores de cine son penosamente sonrosados en la vida real; sus rostros en la pantalla no corresponden a seres de carne y hueso; son material visual, la materia con que se hace el arte⁴.

Nada que objetar a esta descripción de Arnheim, bellísima, por lo demás. Pero la ocasión se presenta idónea para retornar a los rostros de los monjes dreyerianos de *La pasión de Juana de Arco* [1 y 2] con el fin de establecer, a partir del análisis

4 ARNHEIM, R.: *op. cit.*, págs. 55-56.

comparativo de éstos y el de la mujer descrita anteriormente -o la que aparece en los fotogramas de las ilustraciones 3 y 4, tanto da⁵- el doble registro que en la imagen cinematográfica puede distinguirse atendiendo a la materia que la constituye y su relación con la materia referencial.

Si en el caso de los monjes, el film se interesaba por visualizar la materia del rostro real de cada uno de ellos transmutada en materia cinematográfica allí donde ambas resultan patentemente emparentadas, en el caso de la mujer, el trabajo fotográfico se encamina en dirección opuesta al tallar un rostro cinematográfico de la actriz que, aun cuando arrancado de su rostro real, poco o nada tiene que ver con él. O dicho de otra manera: si en el primer caso, el trabajo fotográfico se interesa por *arrancar* la materia del rostro real para *arrastrarla*, a través de su huella, a la imagen cinematográfica, en el segundo caso, tiende a su evacuación para convertirla en *pura imagen*, esto es, en *pura forma* cinematográfica.

Tal es el doble registro que, más acá de las estructuras significantes que puedan conformar un texto cinematográfico, caben distinguirse en las imágenes que lo componen: *apegado* a la materia real que fue su origen, uno (el llamado registro realista-fotográfico o materialista), tiende el otro (llamado registro formalista) a su *disolución* en aras de la cristalización de la pura forma cinematográfica.

González Requena ha puesto en relación este doble registro de la imagen cinematográfica con el psicoanálisis lacaniano. Así, a partir de la confrontación de la teoría de la Gestalt con la fase del espejo de Lacan, ha introducido el llamado *registro de lo imaginario* para referirse a lo que *sólo está en las imágenes, eso que a pesar de todas las ilusiones, no existe en ningún otro lugar: los espejismos del deseo*⁶.

Lo imaginario requeniano vendría a ser así una categoría a considerar en el interior del registro formalista vinculada *al poder fascinante, seductor, de una imagen como gestalt en la que el deseo puede reconocerse*⁷. Una categoría ciertamente interesante, por lo demás, cuya irrupción, González Requena lo ha señalado⁸, marca al menos dos momentos puntuales en la historiografía de lo audiovisual: en primer lugar, Hollywood, allí donde todas las operaciones de puesta en escena -maquillaje, iluminación, técnicas interpretativas-, como también las propiamente fotográficas -elección de objetivos e incluso manipulación del celuloide- se encaminaban a la creación de unas imágenes estelares, visualmente deseables, el llamado *star-system*, de las que nadie podía esperar su existencia real. El segundo momento de expansión de lo imaginario aparece vinculado a la televisión, básicamente a través de los spots publicitarios que inundan su programación.

5 Bien que aquí, al tratarse de una mujer morena, el juego de similitudes y contrastes trazado por los blancos y negros no es, obviamente, el mismo: así, el color negro del cabello ondulado de la mujer se aproxima al de los ojos, contrastando ambos con el curioso blanco pálido de la tez...

6 GONZÁLEZ REQUENA, J.: "Las nuevas imágenes, entre lo real y el delirio", *Archivos de la Filmoteca* nº 6, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990, pág. 126.

7 *Ibidem*, pág. 126.

8 *Ibid.*, pág. 127.



3. *Casablanca* (Curtiz, 1943).



4. *Casablanca* (Curtiz, 1943).

Análogamente, González Requena introduce, a partir del cruce del registro materialista de la imagen cinematográfica con la teoría lacaniana, la categoría de *lo real* para vincularla a lo que él llama *lo radical fotográfico* de la imagen⁹. Sin embargo, estas categorías nada nuevo aportan, en nuestra opinión, al registro materialista antes considerado, además de mover a ciertas confusiones, como sucede por lo demás en la misma teoría de Lacan.

3. Posibilidades artísticas del encuadre

Se refiere después Arnheim a las posibilidades formales que, por oposición a la imagen perceptiva de la realidad exterior, presenta la delimitación de la imagen cinematográfica, esto es, a las posibilidades artísticas del encuadre. Luego de apuntar su importancia esencial en la concepción del cine como arte -sólo se puede hablar de organización, de composición, si la imagen tiene límites-, insiste Arnheim en cómo el encuadre permite seccionar una escena en diferentes partes, pudiendo cada de ellas representar el todo. Sin embargo, paradójicamente, el teórico gestaltista encuentra en ello un inconveniente:

9 *Ibid.*, págs. 126-128.

...el primer plano tiene un inconveniente grave. Fácilmente deja al espectador en las tinieblas por lo que hace al entorno del objeto o aparte del objeto. Esto es particularmente válido en un film que contiene demasiados planos-cercanos, como "La pasión de Juana de Arco" o diversos filmes soviéticos (...) la excesiva abundancia de primeros planos lleva muy fácilmente a los espectadores a una fatigosa sensación de incertidumbre y dislocación. Por eso el artista del cine se sentirá obligado a no usar exclusivamente los primeros planos, sino en conjunción con planos largos que aportarán la información necesaria en relación a la situación general¹⁰.

De nuevo, creemos, Arnheim se equivoca, ahora al ignorar las potencialidades cinematográficas de eso que él llama *entorno de tinieblas*, ya que es justo ahí donde se centra Dreyer en el film citado, o Eisenstein, por hablar de otro caso significativo, en *Iván el Terrible*, para imponer una concepción *diferente* del espacio cinematográfico. Pues, como Burch ha señalado¹¹, ambos cineastas crean un espacio que sólo existe en función de la suma de los sucesivos recortes o planos. Y es que, a diferencia de lo que sucede en el cine narrativo de Hollywood -de nuevo habría que recordarle a Arnheim que no es el único posible-, no se trata de un escenario previo que va progresivamente segmentándose, sino de un espacio que, construido mentalmente por cada espectador a partir de los correspondientes planos-cercanos, extrae su cohesión de la armonía plástica de los cambios de encuadre.

Diríase que para Arnheim todo lo que no está realizado al modo clásico es incorrecto, sin pararse a pensar en las posibilidades estéticas de otros modos de representación cinematográficos alternativos, tales como los filmes por él mismo citados -aspecto éste en el que vendrá a redundar la concepción arnheimiana del montaje, un apartado en el que, como ya señalábamos, no podemos entrar en esta ocasión.

4. Posibilidades artísticas de la ausencia de sonido

Por último, vamos a fijarnos en las posibilidades artísticas que, por oposición al cine sonoro, presenta la ausencia de sonido en el cine, según Arnheim:

El diálogo en el cine mudo no es simplemente la parte visible de un diálogo real (...) En el cine mudo los labios dejan de ser órganos físicos formadores de palabras y se transforman en un medio de expresión visual: la deformación de una boca excitada o el veloz movimiento de los labios no son meros subproductos del habla, son comunicaciones por derecho propio. La risa en silencio resulta, con frecuencia, más eficaz que cuando el sonido se siente

¹⁰ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, págs. 64-65.

¹¹ BURCH, N.: *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1985, pág. 48.



*en realidad. El orificio de la boca abierta da una interpretación vívida y sumamente artística del fenómeno "risa". No obstante, si también se oye el sonido, la abertura de la boca resulta obvia y pierde casi totalmente su valor como medio de expresión*¹².

Sin duda, esto es cierto. Mas no por ello hay que desechar el cine sonoro -según razonaba un Arnheim que, demasiado condicionado por sus presupuestos gestálticos de partida, tendía a ver, ya lo apuntábamos, en todo aquello que acercara la imagen a la realidad un freno para sus posibilidades artísticas-, pues como bien demostró Eisenstein, la introducción del sonido, como la del color, después, abriría otras posibilidades artísticas para el cinematógrafo.

Sin embargo, Arnheim no tendría más remedio que acabar reconociendo, muy a su pesar, estas posibilidades: *La introducción del cine sonoro debe ser conceptuada como la imposición de una novedad técnica que no estaba en el camino que seguían los mejores artistas del cine. Estos estaban consagrados a elaborar un estilo explícito y puro de cine mudo, utilizando sus restricciones para transformar en arte un juego de sombras (...) Por pura buena suerte, el cine sonoro no es sólo destructivo y ofrece también sus propias posibilidades artísticas...*¹³. Palabras tras las que apostillará: [En cualquier caso] *el desarrollo del cine mudo fue detenido [por el sonoro], quizá para siempre, cuando empezaba a dar buenos resultados*¹⁴.

Estos buenos resultados nombran para Arnheim el punto álgido de la historia del cine, esto es, donde el cine como arte encontraría su forma más pura de expresión¹⁵; forma que sería liquidada, y aquí sí que Arnheim está en lo cierto, con la llegada del sonido, al no dejar éste ya opción alguna, por razones comerciales sobre todo, a un cine mudo definitivamente abocado a su desaparición.

A partir de aquí, Arnheim sólo verá en el cinematógrafo una evolución técnica que irá progresivamente devorando las posibilidades artísticas del cine, sus imágenes cada vez más cercanas perceptivamente a la realidad:

*Con la evolución técnica -la imagen tridimensional hará inviable el corte-, el cine retrocederá hasta antes de sus primeros pasos, pues fue con una cámara fija y una cinta sin cortes como empezó el cine (...) Esta curiosa evolución significa, hasta cierto punto, la culminación de ese esforzarse por ser fieles a la naturaleza que hasta ahora ha impregnado toda la historia de las artes visuales*¹⁶.

12 ARNHEIM, R.: *op. cit.*, pág. 83.

13 *Ibid.*, págs. 112-113.

14 *Ibid.*, pág. 113.

15 Y ello porque para Arnheim el cine sonoro en general fallaría como arte al venerar sólo una de sus partes (el diálogo) a expensas no sólo de otras partes rebajadas, sino a expensas del conjunto orgánico. ANDREW, D.: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1993, pág. 64.

16 ARNHEIM, R.: *op. cit.*, pág. 114.



Este trabajo quiere terminar aquí. En las líneas anteriores hemos podido comprobar la importancia de la teoría arnheimiana, sus grandes aciertos, pero también sus limitaciones. Limitaciones que, por demás, nos han permitido concretar aspectos de especial interés inherentes al texto cinematográfico, así los dos registros fundamentales -formalista (con su vertiente de lo imaginario) y materialista- de las imágenes que lo integran.



EL CELO DE ANTONI SOLÀ EN LOS ASUNTOS DE LA ACADEMIA DE SAN LUCA DE ROMA: IDEARIO ESTÉTICO DE UN ESCULTOR CATALÁN

ANNA RIERA I MORA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

A diferencia de muchos artistas contemporáneos, Antoni Solà no escribió ningún tratado de ideas estéticas, ni nos ha legado escritos epistolares¹ o un diario que reflejen sus pensamientos y gustos estéticos, como sí hicieron el famoso Antonio Canova² o, para citar unos ejemplos más cercanos a nosotros, su antecesor Josep Antoni Folch³ y su discípulo Manuel Vilar⁴.

¿Cuál es el valor de un tratado, un manual o un compendio? ¿Cómo valoramos la mayor o menor importancia de un tratadista? ¿Por qué no podemos escribir la historia del arte neoclásico sin recurrir a los escritos de entendidos como Winckelmann, Mengs, Milizia y Arteaga, o Quatremère de Quincy y Leopoldo Cicognara, por citar sólo algunos pocos nombres?

- 1 Las cartas de Solà conservadas en los diferentes archivos (Archivo de la Junta de Comercio, Archivo histórico de la Embajada Española ante la Santa Sede, Archivo de la Academia de San Fernando) en su inmensa mayoría hacen referencia sólo a asuntos prácticos: peticiones de prórrogas, quejas por el retraso con que se perciben los sueldos, notificación de los envíos de obras, etc.
- 2 Véase CANOVA, Antonio: *Pensieri sulle arti*. (Introducción de Manlio Brusatin), Montebelluna, Amadeus, 1989; y CANOVA, Antonio: *I quaderni di viaggio (1779-1780)*. (Edición y comentarios a cura de Elena Bassi. Venecia), Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1959.
- 3 Josep Antoni Folch era el encargado de la sección de Artes de la revista madrileña *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, en la que publicó los siguientes artículos: "La caza del avestruz, pintada por Mr Boucher y gravada por D. Blas Ametller" (tomo I, núm. I, págs. 63-64); "De la utilidad del dibujo en las artes mecánicas y de los medios de aprenderle" (tomo I, núm. III, págs. 159-167); "Discurso de Josue Reinolds, Profesor de pintura, Presidente de la Academia Real de Londres" (tomo I, núm. IV, págs. 343-364); "De la necesidad que tienen de estudiar anatomía los que siguen las bellas artes" (tomo II, núm. IX, págs. 156-173); "Paseo de un artista por Madrid" (tomo III, págs. 176-190; tomo IV, núm. XXI, págs. 181-190); "Sigue el juicio de los quadros que hay en el Carmen Descalzo de esta Corte" (tomo IV, núm. XXII, págs. 235-243).
- 4 Véase la correspondencia recogida en MORENO, Salvador: *El escultor Manuel Vilar*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969 y MORENO, Salvador: *Manuel Vilar. Copiador de cartas (1846-1860) y diario particular (1854-1860)*. México, Universidad Autónoma de México, 1979.

Sin extendernos, la respuesta a estas cuestiones puede resumirse en dos términos: innovación y/o difusión de una tendencia. Así pues, nos interesan especialmente las ideas de un tratadista por la influencia que han tenido sobre artistas y mecenas coetáneos o sucesores.

Desde este punto de vista, a pesar de no haber escrito ningún compendio, es sumamente interesante la personalidad de Antoni Solà quien, cumpliendo con sus obligaciones de “consejero”, “censor”, profesor y presidente de la Academia de San Luca, y a la vez como director de los pensionados españoles, ejerció de maestro de gran número de artistas italianos, españoles y catalanes, difundiendo entre estos sus ideas neoclásicas.

Habría que matizar, aunque la brevedad de esta comunicación no nos permitirá extendernos, en qué momento su autoridad empezó a ser discutida por la nueva generación de artistas catalanes y españoles, encabezada por los escultores Manuel Vilar, Sabino Medina y Ponciano Ponzano. Las dificultades que encontró Solà en las últimas décadas de su existencia, incluyendo un cierto rechazo oficial y una falta de reconocimiento de su dedicación, tienen fácil explicación. A pesar de todo lo que se ha escrito sobre dos de sus obras expuestas en vías públicas de Madrid, el *Cervantes* y el grupo de *Daoiz y Velarde*, unánimemente consideradas obras románticas, Antoni Solà fue básicamente toda su vida un defensor del neoclasicismo más puro, motivo por el cual los artistas que se hallaban estudiando en Roma hacia 1830-40⁵, imbuidos de los nuevos ideales románticos, no podían sino chocar con sus enseñanzas, preceptos y métodos.

Para analizar cuáles fueron las aportaciones de Solà al debate teórico-artístico de su época, en un momento de “colisión”, y a la vez “fusión”, de las ideas neoclásicas y las nuevas concepciones románticas, nos hemos basado en tres grupos de documentación: las propuestas de obras a copiar y consejos dados a los pensionados catalanes y españoles; su opinión en las decisiones tomadas en las juntas de la Academia de San Luca; y dos cortos discursos que leyó a los alumnos de la Scuola del Nudo en ocasión de la distribución de premios los años 1835 y 1837.

1. Director de pensionados

Antoni Solà fue nombrado director de los pensionados españoles en Roma en 1830, y asumió también el encargo de proteger y “dirigir” a los artistas que le recomendaba la Junta de Comercio de Barcelona. Se ocupó de todos ellos, ayudándoles

5 En 1832 llegan a Roma Manuel de Mesa, Sabino Medina, Ponciano Ponzano y Aníbal Álvarez. Se les unieron poco después Benito Sáez, Carlos Luis de Ribera y César Gariot. Desde Barcelona llegan en 1834 Pelegrín Clavé, Manuel Vilar y Francisco Cerdá. Por estos años (1830-40) estaban también en Roma: Francisco de Rosales, Matías Laviña, Miquel Cabanyes, Agapito López San Román, Agustín Ximeno, Luis López, Lluís Vermell, Pau Milà, Manuel Arbós, Lluís Ferrant y su hermano Ferran, Joaquim Espalter, Narcís Anglada, Josep Galofre, Ignasi Palmerola, José Zanetti, Lozano, José Alcaide, Claudi Lorenzale, José Vilches.

a encontrar alojamiento, allanando sus relaciones con Madrid o Barcelona, haciéndolos admitir en las escuelas romanas y consiguiendo en todas las ocasiones los permisos necesarios para medir, dibujar y realizar calcos de los monumentos antiguos.

En el intercambio de correspondencia entre Solà y la Junta de Comercio o los profesores de la Escuela de Nobles Artes, se trata a menudo del tema del estudio de la anatomía. Nuestro escultor hace referencia continua al hecho de que los artistas cuando llegan a Roma tienen pocos conocimientos de anatomía artística, una materia a la que él daba muchísima importancia y para estudiar la cual había construido en sus años de pensionado modelos anatómicos de cera. Con palabras suyas, *la anatomía del cuerpo humano es la llave principal para comprender las bellezas y los defectos de la construcción física de los modelos y de las obras de los grandes maestros, objeto principal de los estudios de un artista*, idea que, como veremos más adelante, desarrolla en sus discursos⁶.

Interés para entender el ideario artístico de Solà tiene también una carta en la que comenta las obras enviadas por los pensionados. Loa a Pelegrí Clavé por su *Buen Samaritano*, por el acierto que ha puesto en la composición y expresión, y puntualiza que en la copia del *Amor divino, amor profano* se ha esmerado en el estudio del colorido. Francesc Cerdà, en cambio, ha copiado la *Deposición* de Rafael, *maestro de la Pintura, en todas sus partes, y principalmente en la Corrección del Dibujo y de la expresión*⁷. Nos parece estar aquí reproduciendo las afirmaciones de Mengs en sus *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura: Rafael escogió la expresión, y la halló en la composición y el diseño... y Ticiano finalmente abrazó la apariencia de verdad que se halla en los colores*.

El estado español cuenta con la experiencia y los contactos de Antonio Solà para asuntos delicados en los que se necesita combinar arte y diplomacia. Así, en 1833, visto el estado ruinoso de la iglesia de San Giacomo degli Spagnuoli donde se encontraba el conocido ciclo de pinturas de Carracci, se pide a nuestro escultor que se ocupe de su conservación. Aquí debemos hacer un inciso para recordar el interés que demostró Solà durante toda su vida por los temas relativos a restauración y conservación no sólo de obras escultóricas, sino también arquitectónicas.

Antoni Solà se dirigió a un experto artista, Pelegrino Succi, para que arrancara dichas pinturas murales, quien a su vez solicitó y obtuvo el permiso de la “Comisión de las Bellas Artes” para llevar a cabo este trabajo⁸. El método de arrancamiento de frescos y traspaso sobre tela utilizado por Succi, que trabajaba con su hermano

6 Solà debió sentirse orgulloso cuando en el artículo dedicado a su Meleagro en el *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti* pudo leer: *...el artifice ha demostrado su valor singularmente en la ciencia de la anatomía, dándonos a conocer hasta que punto la osteología concorre a fundamento de la escultura* (tomo IV, oct-nov-dic 1819, págs. 97-98).

7 Carta firmada en Roma el 22 de enero de 1839. Archivo de la Junta de Comercio, legado CVIII, 3, 218-219.

8 Documentos conservados en el Archivo di Stato di Roma, Camerlengato, parte II, Titolo IV “Antichità e Belle Arti”, busta 224, fasc. 1961; busta 224, fasc. 1967.

Domenico, era apreciado y recomendado por las grandes figuras artísticas de la época⁹. Posteriormente Solà, una vez los frescos estuvieron en su estudio limpió con cuidado y “*sin exagerar*” los más dañados. El coste de la operación de arrancar las pinturas, limpiarlas y conservarlas ascendía en 1844 a sesenta mil reales.

La citada “Comisión de Bellas Artes” a la que se dirigieron Solà y Succi, se ocupaba de vigilar todos los aspectos relativos a inventario, valoración, compra y exportación de objetos artísticos. De acuerdo con el artículo 12 del Edicto Pacca de 1820,

Cualquier artículo u objeto de Bellas Artes, que quiera sacarse de las Provincias del Estado [Pontificio] al extranjero, o de la Ciudad de Roma hacia las Provincias o el Extranjero, será expuesto a las más rigurosas inspecciones, reservada solamente a Nosotros la facultad de permitir la relativa exportación, y anulando consecuentemente por expreso deseo de Su Santidad, toda orden, abuso y tradición en contrario.

Se apuntaba también que se prohibiría la exportación de los bienes antiguos considerados *necesarios o de sumo interés para el Gobierno*, en particular *las esculturas clásicas y los cuadros, retablos, telas y mosaicos de escuelas clásicas que ilustren la decadencia, el renacimiento y la historia del arte*¹⁰. La eficacia de este Edicto fue en la práctica limitada, pero su valor reside en constituir una primera piedra a favor de la tutela y en contra del libre comercio de obras de arte.

Solà conservó en su taller los frescos arrancados, hasta que en 1842 no pudiendo ya pagar los alquileres del estudio por *los atrasos que sufro de mi sueldo y la falta de obras*, pidió se le concediera el uso de algunas habitaciones del Palacio de la Embajada Española. El Gobierno accedió a su solicitud y se interesó por el destino último de las pinturas, encargando al embajador que iniciase los pasos necesarios para lograr el permiso de exportación. Sin embargo, el legado, Julián de Villalba, contestó argumentando que era mejor esperar pues en ese momento -1843- las relaciones entre España y la Santa Sede no eran amigables y la respuesta sería sin duda negativa. Además, seguía vigente la ley que prohibía exportar obras de “la escuela clásica” y para empeorar la situación, algunas personas influyentes habían decidido que la

9 Entre los primeros a experimentar un método para arrancar pinturas murales y pasarlas a tela (hasta el momento se cortaba el muro) hay que citar a Antonio Contri quien, hacia 1720-30 trabajó en Cremona y alrededores. Perfeccionador de su técnica, usando un secreto más fácil y seguro, fue Giacomo Succi, quien se inició trabajando en Imola hasta que, precedido por su fama, fue llamado a Roma donde se le otorgó el título de “Estraista delle pitture del Sacro Palazzo Apostolico”. A su muerte le sucedió su hijo Pellegrino quien mejoró el método paterno que en muchas ocasiones demuestra aún deficiencias. Conti en su *Historia del Restauro* afirma que mientras el método del transporte del muro a la tela operado por Giacomo Succi justifica el recelo de inicios del s. XIX hacia la actividad de arrancamiento de frescos, muchos de los realizados por sus hijos Pellegrino y Domenico son preferibles a muchas de las operaciones que se realizan actualmente.

10 Citado en EMILIANI, A.: *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*. Bologna, Alfa, 1978.



fábrica de la iglesia de Santiago no estaba en tan malas condiciones como se creía y, por tanto, pensaban en restaurarla e instalar allí de nuevo los frescos.

No fue hasta 1850 cuando el embajador español, considerando que las relaciones con el papado habían mejorado, inició los pasos y los contactos secretos para conseguir la exportación de las pinturas. De nuevo fue Solà quien se ocupó de embalarlas y acomodarlas en tres cajas que partieron hacia Civitavecchia con destinación final Barcelona.

2. Censor, profesor y presidente de la Academia de San Luca

Antoni Solà participó activamente en la vida académica de la institución que llegó a dirigir durante tres años. Fue nombrado académico de mérito de la misma en 1816, “censor” y profesor de escultura en numerosas ocasiones entre 1825 y 1842, y “consejero” en 1823. Elegido presidente en diciembre de 1837, en sustitución de Minardi, fue confirmado como tal hasta diciembre de 1840, cuando fue sustituido por Folchi.

Es posible reconstruir sus aportaciones a través de la abundante documentación conservada en el archivo histórico de la academia. Como miembro de la misma, Solà participó en algunos acuerdos anecdóticos, como por ejemplo, la creación de un uniforme para los académicos de mérito, pero también aportó su contribución en asuntos importantes como la restauración de la basílica de San Paolo después del incendio de 1826 o el informe sobre la restauración de la capilla Sixtina. Lógicamente, sus opiniones en estos debates reflejan su ideario estético.

En primer lugar, debemos mencionar los asuntos relacionados con sus cargos de censor y profesor de las escuelas. Según el *Statuto della Pontificia Accademia Romana di Belle Arti detta di San Luca in data 15 dicembre 1817*, artículo 13,

...el Consejo académico elegirá de entre sus miembros seis censores, dos por cada clase, que se ocuparán por un período de tres años de la perfecta observancia de los presentes estatutos, relativamente a todos los individuos que ocupan cargos, ninguno exceptuado; y específicamente sobre el buen orden, exactitud y provecho necesarios en la pública instrucción, principal objetivo de la Academia.

En el capítulo III establece lo siguiente referente a las clases y a los profesores:

[habrá] dos profesores de escultura. El primero enseña las teorías del Arte, la composición y las formas. El otro se ocupa de los principios elementares hasta la ejecución en mármol de las obras de figura y ornato;

[...] Los profesores de pintura y escultura presidirán cada semana alternativamente la escuela del dibujo, del desnudo y de los pliegues. Todos los maestros además darán una lección de dos horas una vez a la semana...;
[...] Será deber de todos los profesores Académicos de las respectivas tres clases el vigilar la conservación de los públicos y preciosos monumentos de pintura, escultura y arquitectura existentes en Roma y en el estado Pontificio.

Cumpliendo con estos deberes, son numerosísimos los informes de Solà a lo largo de todos estos años sobre las condiciones del material de las escuelas, el comportamiento de los alumnos, las mejoras posibles a hacerse en los reglamentos, la valoración de las obras presentadas a los concursos, etc.

En 1823 Minardi escribió un reglamento sobre el método de la enseñanza y disciplina para las escuelas de la academia romana. Se pidió la opinión sobre el mismo a los censores y Antoni Solà y Álvarez firmaron conjuntamente un informe en el que introducían ligeras variantes. Consideran importante estimular el estudio de la anatomía con clases prácticas impartidas en el hospital y estudiar la proporción del cuerpo humano, pero creen que el resto de proporciones y simetrías hay que aprender a descifrarlas de la naturaleza. En 1830 se le encarga que realice un nuevo inventario de todos los objetos custodiados en la academia, ocasión que aprovecha para desechar algunos dibujos considerándolos *no buenos ni idoneos para enseñar a los jóvenes*. Fue él a ocuparse en 1848 del traslado de los yesos de los Colosos del Quirinal, desde el palacio Lateranense hasta las aulas de la academia donde se colocaron para servir como modelo a los alumnos.

En segundo lugar nos detendremos en los asuntos deliberados en las juntas de la academia -en las que Solà participó activamente durante décadas-, que se realizaban una vez al mes y en las que se trataba de *todo aquello que puede contribuir al adelanto de las artes y a la elección de nuevos académicos de mérito, de catedráticos y ministros, propuestos todos ellos por el Consejo*. Como hemos mencionado anteriormente, en muchas de sus opiniones e informes Solà demuestra conocer bien las teorías de la época sobre restauración y conservación.

Sobre la restauración del *Juicio Final* de Miguel Ángel

A finales del siglo XVIII e inicios del XIX se reaviva el debate sobre la necesidad y el mayor o menor beneficio obtenido con la restauración de obras de arte. Los artistas se muestran preocupados por el daño que el tiempo puede causar a pinturas y esculturas, pero también por el daño que puede ocasionar una restauración mal hecha o excesiva. Incesantes son las críticas de grandes pintores como David, Goya, Fusli y Canova, o de críticos como Milizia, quien afirma que *meter mano en las obras de otros insignes artistas alteradas por el tiempo, es deformarlas, lo que es peor que destruirlas*. Sin duda alguna aquí entra en juego el valor que la época atribuye a la “pátina” como sinónimo de “antiguo” y opuesto de “brillantez”, sinónimo a su vez de “moderno”. Este discurso



es válido tanto para la pintura como para la escultura, dando origen a un debate sobre si es oportuno o no integrar las esculturas como había venido haciendo Cavaccepi.

La química se pone al servicio del arte y se empieza a expresar la necesidad de conservar bien, justamente para evitar el llegar a una restauración demasiado selectiva. Se alza entre otras la voz de Vincenzo Camuccini, quien con el poder que le otorga su cargo de “Inspector de las antigüedades y obras de arte de la ciudad de Roma”, protesta en 1819 contra la abusiva restauración de las pinturas de las iglesias¹¹, defendiendo la idea de que era mejor limpiar sin grandes intervenciones.

Esta breve introducción a la opinión generalizada en contra de las excesivas restauraciones, explica porqué la Academia de San Luca el 23 de noviembre de 1825 se expresa contraria a la restauración que Pietro Camuccini quiere iniciar en el Juicio Universal de la capilla Sixtina. El veredicto de los académicos confirma la tendencia de *conservar y no intervenir* propia de inicios del siglo XIX. Antoni Solà explica que el fresco ha sido ya restaurado muchas veces y que cada una de las intervenciones ha procurado más daño que beneficio. Si ahora se limpia de nuevo saldrán a la luz estos daños, que por el momento están oscurecidos por el humo, y entonces será necesario restaurarlos, algo que es mejor evitar. Por tanto, mejor no proceder a la limpieza que no sólo no aportará ninguna ventaja, sino que conducirá irremediablemente a la restauración. La conclusión del informe era *no debe tocarse en ningún modo, ni en ningún momento*. Sin embargo, Pietro Camuccini, descontento del veredicto, limpió una pequeña parte del fresco e invitó a los artistas a visitarlo, convenciendo a todos, excepto a Wicar, de la perfección de su arte.

Otros informes y actuaciones de Solà

Elisabeth Hervey, hija del conde de Bristol y viuda del duque de Devonshire, establecida en Roma, fue la promotora de la erección de un cenotafio que recordara al difunto Canova, gran amigo suyo. Desconocemos el nombre del autor del proyecto, que no llegó a realizarse nunca y que conocemos sólo a través de un grabado de Bartolomeo Pinelli, pero sabemos que las esculturas debían ser ejecutadas por Thorvaldsen, Tenerani y Benzone, y los bajorrelieves por Álvarez. Como obligatorio en la época, del asunto se ocupó la Academia de San Luca en su junta del 11 de junio de 1823, nombrando una comisión para examinar la propuesta, compuesta por Thorvaldsen, Wicar, Pozzi, Laboureur, Silvagni, Camporese, Belli y Solà. Una vez argumentadas diversas modificaciones, entre ellas algunas expuestas por Solà preocupado en dar *mayor armonía al conjunto*, el proyecto fue aprobado y se decidió colocarlo en el crucero derecho de la iglesia de Santa Maria degli Angeli¹².

11 Documento conservado en el Archivo di Stato di Roma, Camerlengato, parte I, Titolo IV “Antichità e Belle Arti”, 1816-1823, busta 40, fasc. 118.

12 Véase PIETRANGELI, Carlo: “Storia di un monumento sfortunato”, *Strenna dei romanisti*, vol. XXIII, Roma, 1962, págs. 271-278.

También en otras ocasiones Solà formó parte de comisiones encargadas de dar la opinión sobre diversos monumentos que debían erigirse en Roma. En 1829, junto con Wicar, Agricola, d'Este, Scaccia y Martinetti, eligió el proyecto para el monumento Torlonia de la iglesia de san Pantaleo; en 1842, con Tadolini, Thorwaldsen, Tenerani y Lemoyne, estudia y corrige el proyecto del monumento a Metastasio, obra de Benaglia para la ciudad de Viena.

A menudo se requirió su opinión en asuntos relacionados con la arquitectura. Varias fueron sus aportaciones a lo largo de los años en relación con la iglesia de San Paolo, que debió reedificarse a partir de 1826 a causa de un incendio que la devastó. Presentó este mismo año dos proyectos para su reconstrucción y manifestó su opinión sobre la calidad de los materiales que debían utilizarse. En 1834 valora la estatua de san Pablo de Tadolini coincidiendo con otros dictámenes en el hecho de que *parece que se ha equivocado en esculpir la rodilla*. Ya en 1847 examina y aprueba, formando parte de una comisión con Minardi, Agricola, Navone, Salvagni, Folchi, Tenerani y Sarti, los planos presentados por Poletti para la nueva fachada de la iglesia, y se pronuncia sobre la colocación de las monumentales estatuas de san Pedro y san Pablo. Se ocupó igualmente del proyecto de colocar las efigies de todos los Papas a lo largo de la nave central de la basílica.

En 1840 evaluó los proyectos presentados al concurso para la nueva catedral de Forlì.

3. Discursos de Solà en las distribuciones de premios de 1835 y 1837

La Academia de San Luca convocaba anualmente un concurso en las escuelas de pintura, escultura y arquitectura. Los premios, dos para cada clase, los distribuía el presidente en ocasión de la última junta general próxima a las vacaciones de octubre. Por dos veces Antoni Solà leyó el discurso de las premiaciones: en 1835 con el título de *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de' modelli vivi per le loro belle opere di arte*; y en 1837 cuando disertó sobre *Sull'espressione nelle opere di belle arti*¹³.

En el primer escrito defiende la idea de que las bellas artes deben su nombre a tener como finalidad copiar sólo lo que de bello hay en la naturaleza, especialmente el cuerpo humano. Los griegos nos han legado los mejores ejemplos de pinturas y esculturas bellas en todas sus partes gracias a su método de trabajo: como dijo Sócrates *en el querer representar la perfecta belleza, siendo tan difícil encontrar hombres cuyas formas sean exentas de defectos, debereis reunir las bellezas de muchos modelos para lograr un todo perfecto*. Cuando la belleza no se encuentre en la naturaleza, entonces se puede completar una obra copiando a los grandes maestros.

13 Publicados en el Giornale Arcadico, respectivamente tomo LXV, 1835, y tomo LXXIV, 1837.



La Naturaleza y la Antigüedad son las grandes verdades y puntos de referencia de los maestros neoclásicos. Canova aconsejaba a los discípulos escuchar los juicios de las personas, afirmando sin embargo que los verdaderos jueces debían ser la naturaleza y las obras clásicas.

Según Solà, unos pocos afortunados pueden disponer de una natural predisposición para copiar la naturaleza, pero para exceler hay que conocer y estudiar bien la *física construcción del cuerpo humano, la geometría, la óptica y otras ciencias auxiliares*. Cuando se vea algún defecto en el modelo, habrá que usar el “ingenio”, el estudio de la anatomía o servirse de modelos mejores, para conseguir la perfección de las partes físicas del cuerpo. Esta idea no es válida para los retratos puesto que en estos casos, siendo la finalidad el legar a la posteridad una imagen, tienen que ser lo más fidedignos posible. Es el fin, pues, lo que diferencia las “estatuas icónicas” de las “estatuas de estilo”.

Esta idea la expresa también Canova en sus *Pensieri*, afirmando que el arte consiste en representar las cosas no como son, sino como deberían ser, perfeccionándolas dándoles el mayor grado de nobleza, gracia y excelencia de que se sea capaz.

Para conseguir la perfección, en primer lugar hay que decidir si el modelo tiene un conjunto bello. Para esto hay que definir el “tipo ideal”, es decir, por ejemplo, como deben ser el torso, las manos y las piernas de un joven, de manera que si alguna de las partes no se encuentra en el modelo habrá que copiar en modelos diferentes los fragmentos que más se acerquen al “tipo supremo” y si es necesario poner de propia cosecha lo poco que puede faltar para que la obra sea acabadamente bella.

En definitiva, coincide con Canova, quien decía que había que elegir las partes bellas relativas a un sujeto y acumularlas, creando primero un tipo en nuestra idea con el fondo de la naturaleza, y segundo demostrarlo en la ejecución del arte. En palabras de Winckelmann, *la formación de la belleza es individual o bien consiste en la elección, entre muchas piezas aisladas, de lo más hermoso, para formar luego una unidad que llamaremos idealista*; mismo concepto expresado por Arteaga: *La belleza ideal... es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos*.

Las obras maestras de los griegos lo son porque reflejan *variedad de formas, simetría, belleza, gracia, grandiosidad, armonía, estilo, elegancia, gusto, carácter, proporciones*. Adjetivos usados hasta la extenuación por todos los tratadistas neoclásicos, de Winckelmann a Cicognara, pasando por Canova.

Este primer discurso es una alabanza continua a las obras de los griegos: ... *antigüedad venerada, sí, jóvenes, e inmortal en las cosas de arte: antigüedad que solo los necios desprecian, o porque no la conocen o porque no tienen alma para elevarse a tanta altura: antigüedad que es siempre la primera maestra en todas las obras del ingenio*. Una loa que no esconde la crítica a los nuevos métodos de enseñanza: ... *todos podemos ver las ventajas que ha aportado en las artes el método, que algunos quisieran introducir en las escuelas, diferente del de los griegos... observádlas: figuras mezquinas y triviales, ni a los nuevos aires que se respiraban, considerando arte de*

pobres maneras todo lo realizado después de los griegos, con directa mención a las creaciones de los siglos XIV y XV, del que nos salvaron Miguel Ángel, Leonardo y Rafael.

Estas ideas las completa y desarrolla introduciendo el concepto de “expresión” en su segunda disertación. Las obras más perfectas y notables son aquellas que ejercitan más fuerza sobre nuestras facultades mentales. Sólo éstas tienen la virtud de gustar siempre. Por esto, el máximo consejo que Solà da a los jóvenes es *percibir la justa expresion y la belleza de las formas*.

Las artistas griegos pusieron el alma fija en la belleza, a la que debían anhelar todos los miembros, tanto en la representación de las pasiones suaves y gentiles, como de aquéllas violentas y feroces. En ambos casos hay que obtener belleza y dignidad. Para conseguirlo hay que estudiar todas las alteraciones que en la vida orgánica producen las pasiones, pero no olvidar nunca las razones morales de las personas que se deben representar.

De la conjunción del físico y la moral derivan los dos cánones del arte que *forman la esencia y grandeza del arte griego*, la belleza y la verdad.

Obra maestra por su expresión es el *Laocoonte*¹⁴, en el que el dolor que sufre su cuerpo y la grandeza de su alma, están bien expresadas en todas las partes del grupo, de manera que el espectador no puede sino conmoverse por su desventura. Solà hace referencia de nuevo a conceptos artísticos ya citados:

Si consideramos esta obra en relación a los cánones del arte, constituidos por la invención, la composición, la expresión, la simetría, la belleza y la inteligencia anatómica, se verá que las dos primeras calidades, es decir, la invención y la composición, están tan bien conjugadas con la tercera, la expresión, que aunque han sido meditadas separadamente por el artifice, se muestran tan naturales y conformes a la representación del grupo, que parecen sacadas del vero...

las partes forman un encanto de armonía... la composición es artística y agradable... en medio de tanto afano y esfuerzo en todas las tres figuras se muestra abiertamente la dignidad que según la costumbre griega existía en el sufrimiento de sus héroes.

A continuación, demostrando su saber anatómico, describe cómo deben ser los músculos del cuerpo y de la cara que corresponden al momento de dolor y esfuerzo representado. El conocimiento de la obra de Winckelmann se hace patente de manera

14 La admiración por el *Laoconte* pervive en los siglos XVIII y XIX. Si antes se había considerado ejemplo único de *pathos* barroco, en época neoclásica el motivo de su apreciación cambia a causa de la influencia de los escritores clásicos alemanes, Winckelmann, Lessing y Goethe. Para profundizar sobre el tema, véase BIEBER, Margaret: *Laocont. The influence of the group since its rediscovery*. Detroit, Wayne State University Press, 1967.



particular en este apartado. Solà concluye que considera el Laoconte uno de los ejemplos más insignes de la sublimación del arte alcanzada por los griegos.

Sus ideas coinciden con las de otro crítico español, Félix José Reinoso, quien en 1827 escribía *El maravilloso Laoconte expresa una sola pasión... Arrebatado el artista por la impresión ideal del objeto que había creado en su imaginación, y empapado de las máximas de los griegos, que subordinaban la expresión a la belleza, evitó cuidadosamente la exageración, las contorsiones, la ejecución extremada*¹⁵. También Winckelmann veía en el Laoconte *un ejemplo de noble simplicidad majestuosa y calma grandeza*.

El último párrafo del discurso resume la concepción artística neoclásica de Antoni Solà:

El verdadero modo de aprender a dar una perfecta expresión a nuestras obras de arte es aquel de observar la naturaleza con la guía de los grandes maestros: estudiandola con alta filosofía en sus varias emociones, sea morales sea físicas, y sobretudo poniendo atención en las partes musculares que actúan sobre el cuerpo humano, y advirtiendo las varias formas que toman, y las diversas modificaciones que reciben de la piel, según el sexo y la edad. Convenceros pero que en vano se buscaría en un único modelo el verdadero tipo de una expresión perfecta: y que el copiarla de una obra, por bella que sea, sería un trabajar por reminiscencia, nunca por propio convencimiento.

Sus ideas estéticas ratifican nuestra opinión de que, a pesar de la incursión en el romanticismo con obras historicistas, nuestro escultor es neoclásico en sus profundas raíces, la Antigüedad es su paladín, el Laoconte su bandera. Son las suyas unas ideas que en una fecha tardía como 1837 perviven con plena vigencia en el ámbito académico.

15 PARDO CANALÍS, Enrique: "Selección de textos de José Félix Reinoso", *Revista de Ideas estéticas*, vol. XXII, núm. 85, págs. 65-83 (texto citado pág. 77).



LA IMAGEN DE MARCA EN LAS COLECCIONES EDITORIALES

SONIA RÍOS MOYANO
Universidad de Málaga

Con el nacimiento de la imprenta surgió una de las más importantes industrias de la historia de la humanidad; transmisora siempre de la cultura, de las investigaciones de su tiempo y de la literatura coetánea. Desde un principio, la imprenta, además de realizar físicamente “el libro”¹, se encargaba de coordinar a todos aquellos profesionales y artesanos que requería el oficio. Desde hace poco más de un siglo, la editorial se impone como empresa que se encarga de la edición en su totalidad, es decir, de la publicación y distribución en el mercado de los diferentes productos que realiza. Con el nacimiento de esta industria, los libros, revistas y otros materiales gráficos, quedaron subordinados a las leyes de oferta y demanda, así como a las pautas que rigen la puesta en circulación en el mercado. Lejos quedan las ediciones que presentan decorados frontispicios en sus portadas y cubiertas realizadas por artesanos, con el objetivo de enaltecer la calidad de la obra editada. La evolución propia de la técnica y del sector editorial ha ido marcando las pautas necesarias para la realización de unos exteriores adecuados, -de unas cubiertas² que protegen al libro a la vez que sirven

-
- 1 El libro, tal y como aparece definido en la primera de las acepciones del Diccionario de la Real Academia de Lengua Española, ya se había realizado con anterioridad al nacimiento de la imprenta. La gran innovación del invento de Gutenberg fue la introducción de los tipos móviles. Sostuvieron, entre otros, a las antiguas planchas xilográficas. En el DRAE se define como *reunión de muchas hojas de papel, vitela, etc., ordinariamente impresas, que se han cosido o encuadrado juntas con cubierta de papel, cartón, pergamino, piel, etc., y que forman un volumen*. CORTÉS, Luis: *Del papiro a la imprenta. Pequeña historia del libro*. Salamanca, Confederación española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1997, pág. 10.
 - 2 Aún se suele confundir la cubierta con la portada. La portada es la primera página impresa del libro, donde deben figurar los datos del autor, título del libro, editora, etc., sin embargo, la cubierta tiene una doble función; la de proteger -dando una mayor consistencia al volumen-, y la de presentar al público del contenido que encierra. La cubierta repite los mismos datos que aparecen en la portada.



para difundir su contenido-, y unas páginas interiormente proporcionadas, bellas, y ante todo legibles.

1. La imagen y la marca como expresión de identidad

Podemos hablar de la *imagen de marca* en las colecciones editoriales, de una entidad, o de una institución... En definitiva, lo que hacen estas diversas acepciones es dar una imagen global, compacta y directa de la empresa que representa. En términos generales, la *imagen de marca*, se trata de un término empleado en la publicidad, para referirnos sobre todo, a la imagen que una empresa debe proyectar basándose en el poder de persuasión de su marca. La publicidad y el marketing son los encargados de introducir esa imagen en los canales de difusión a través del uso de los diversos *mass-media*. Si analizamos este término compuesto, en su sentido más global podemos incluso hablar de la imagen de marca de un país³. Se trata pues, de poner en valor y en conocimiento de la sociedad consumista una serie de tácticas que se basan en el poder de la imagen; en el deseo de adquisición y pertenencia que provocan en el consumidor. El término se puede usar referido a objetos de uso cotidiano o a elementos identificadores del modo de vida de un país a partir de signos característicos de su cultura o de su patrimonio⁴.

Para la creación de una *imagen de marca* es necesaria la labor específica de una serie de profesionales del campo gráfico y comunicacional, tanto diseñadores gráficos, técnicos de marketing, publicistas..., ¿Se diferencia la *marca* de la *imagen de marca* o por el contrario, significan lo mismo? Si analizamos el primer término, tendríamos que remontarnos a la antigüedad, cuando el acto del marcaje personal en las sociedades tribales constituía un rango de identificación o una señal de posesión, -animales, esclavos u objetos artesanales, tales como piezas de alfarería eran marcados-, ya que toda marca constituye en sí misma un signo de identidad y de diferenciación⁵.

En la sociedad contemporánea, todo objeto es susceptible de ser marcado y permanecer ligado estrechamente al objeto de consumo hasta que éste quede obsoleto. Es más, podemos afirmar que todo objeto que nace ligado a una marca y que posea una cuidada imagen de marca se insertará mejor en los canales de comunicación. No podemos olvidar que la marca nació para introducir informaciones codificadas dentro de los diferentes media de la sociedad contemporánea⁶. Este hecho ha sido uno de los grandes avances del siglo XX en las Ciencias de la Comunicación, de la Información, y en profesiones tan afines como el Diseño Gráfico.

3 Véase VALLS, Joseph-Francesc: *Imagen de marca de los países*. Madrid, McGraw-Hill, 1992.

4 Aquí entrarían desde las campañas de promoción turística puestas en marcha por estamentos oficiales, hasta los objetos más triviales y *kitsch*, que en cierto modo, divulgan y desvirtúan el patrimonio cultural.

5 Véase COSTA, J.: *Imagen global. Evolución del diseño de identidad*. Col. Enciclopedia del Diseño, Barcelona, CEAC, 1994, JENKINS, Nicholas: *La identidad visual de la empresa*. Bilbao, Ediciones Deusto, 1993 y CHAVES, N.(1988): *La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional*. México, Gustavo Gili, 1994, entre otros.

6 Véase COSTA, Joan: *La imagen de empresa. Métodos de comunicación integral*. Madrid, Ibérico europea de Comunicaciones, 1977.



Son muchas las definiciones que actualmente se refieren a la marca, bien desde el punto de vista del creador, bien desde el punto de vista del comunicador. Una de ellas es la que dice lo siguiente: *La marca debe constituir, en todo momento y lugar, un signo de identidad que sea reproducido, de manera idéntica, en cuanto a color y forma, en cualquier tipo de impreso, producto o elemento que nazca de la empresa, adaptándolo a la más amplia diversidad de aplicaciones*⁷. La definición que aquí se recoge apunta otro de los términos que se refieren casi exclusivamente a la empresa: la *identidad o imagen corporativa*, acepción que tiene rasgos comunes con la *imagen de marca*. La marca sería el logotipo, -unión de símbolo o anagrama y texto- que identifica una empresa a la par que la define y la diferencia de la competencia. Por otro lado, la *identidad corporativa* se refiere a la aplicación de ese logotipo (sinónimo de marca), en todos aquellos objetos y material que la empresa utiliza en su día a día. En último lugar, la *imagen de empresa* es un término que se relaciona directamente con el espectador-consumidor.

Cada una de las empresas se dirige a unos u otros sectores de la población en función del material que comercializa, de ahí que la empresa tenga que adoptar los rasgos sociales aceptados para una determinada clase o sector si quiere que sus productos se vendan en ese círculo. La imagen de marca es por tanto, la imagen que la empresa da de sí misma fundamentándose en las modas, así como en los vaivenes de gusto y estilo que caracterizan a cada sector. También aprovecha la conciencia social que se tiene de los diversos lenguajes y códigos gráficos, ya sean formas, grafismos o colores entre otros. La imagen que da la empresa es una imagen mental, suma de un cúmulo de asociaciones provocadas por las diferentes percepciones que la entidad proporciona. *Esta imagen es la representación mental, en la memoria colectiva, de un estereotipo o conjunto significativo de atributos, capaces de influir en los comportamientos y modificarlos*⁸. La calidad de la imagen será la encargada de modificar actitudes y comportamientos. En este punto es donde entran en juego otros factores económicos, psicológicos, sociológicos, etc.

Podemos afirmar que la imagen de marca es un concepto global, en el que se incluye el concepto de marca. Ambos términos no son sinónimos pero se refieren a la empresa y a su capacidad de comunicación puesta de manifiesto a través de un plan de difusión. La marca se crea en función del consumidor. La pregnancia, la incidencia de su imagen en la mente del comprador, es una garantía de calidad, a la vez que ayuda al consumidor a reconocer los productos y servicios que la publicidad ha anunciado con anterioridad. Numerosos estudios afirman que un producto es más vendible si lleva emparejada una marca, ésta posicionará el producto en el mercado y utilizará su identidad para luchar constantemente con la competencia⁹.

7 AA.VV.: *El diseño gráfico*. Equipo Fénix, Granada, Paradox, 1997, pág. 85.

8 Véase COSTA, J.: *La imagen de empresa*, op. cit., pág. 19.

9 Véase AA.VV.: *Diseño Gráfico, Imagen y desarrollo de productos*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997, págs. 70-71.



Para crear una marca adecuada a una empresa, se deberá tener en cuenta una serie de rasgos además de elaborar un proyecto en el que los pasos previos se encuentran más o menos establecidos. Según apunta Jack Schrader en *Así se crea diseño gráfico*, las fases del proyecto son las siguientes:

- *Analizar las particularidades propias de la empresa.*
- *Conocer su filosofía comercial.*
- *Informarse sobre sus productos y quienes los consumen o utilizan.*
- *Buscar grafismos que puedan reflejar el tipo de negocio que la empresa realiza.*
- *Evitar todo parecido con otros logotipos o marcas ya existentes.*
- *Diseñar formas y colores lo más simples posibles, que permitan una cómoda reproducción, en cualquier técnica y en todo tipo de superficies y formatos.*
- *Asegurarse que su aplicación sea fácil, en cualquiera de los elementos de la empresa: impresos, vehículos, envases, etc.*
- *Someter a crítica comparativa el material original, para superar cualquier inconveniente, antes de su aprobación final*¹⁰.

Este proceso de análisis contribuye a la creación de una imagen concreta de la empresa, a buscar una serie de signos que lleven a una asociación inmediata en la mente del consumidor entre lo representado en el logotipo y la compañía. En términos generales, este es el modo de proceder tanto para lo global, -la empresa-, como para cada una de las series, líneas o colecciones en las que se agrupan los productos dentro de una determinada firma. Las tácticas del mercado son similares para todo aquel elemento que forme parte del sector, de ahí a que en numerosas ocasiones las líneas de cosméticos, las colecciones de ropa o las editoriales tengan una imagen homogénea y equilibrada porque de ello dependerán sus beneficios económicos.

2. La colección editorial

Cuando hablamos de colecciones editoriales tenemos que hacer alusión a los diferentes elementos que hacen posible su creación; desde el escritor hasta el impresor, pasando por el editor, los técnicos editoriales, correctores de estilo, correctores tipográficos, grafistas, compaginadores... cerrando la cadena con el lector, sin el cual dicho proceso sería innecesario. La edición de todo libro es una labor de equipo en la que cada uno pone especial atención en una parte del proceso del volumen¹¹. Las

¹⁰ SCHRADER, Jack: *Así se crea diseño gráfico*. Barcelona, Rosaljai, 1995, pág. 168.

¹¹ Hoy día se considera volumen al conjunto de hojas impresas, cosidas y encuadernadas bajo una cubierta. Volumen y libro se utilizan para denominar lo mismo. Sin embargo, antiguamente se entendía por volumen una larga tira de papiro o pergamino enrollada. FUENTES OTERO, José Luis y GONZÁLEZ HERNÁN, Mariano: *Diseño: enseñanzas y actividades técnico-profesionales*. Vols. I y II, Madrid, Disdascalía, 1978-1983, pág. 182.



necesidades de publicación de un escritor son diferentes a las de un editor. Mientras uno realiza una labor intelectual el otro anda más preocupado por la calidad de la edición, la imagen de la empresa editorial y los beneficios que reportará el trabajo.

El proceso de edición es largo y complejo, ya que toda empresa se rige por una política editorial¹². Las editoriales realizan previamente un programa donde se fijan las fechas aproximadas de publicación, además del tipo de obras que van a ser publicadas. Toda empresa se caracteriza por un tipo de publicaciones, unas se dedican a material bibliográfico, otras a la edición de periódicos y otras a fuentes hemerográficas. Por este motivo, la elección de las obras es la clave de la imagen de empresa que la editorial quiere dar, ya que el consumidor asociará el tipo de material publicado con la casa¹³, y cuando necesite un tipo de obra determinada acudirá a buscar una editorial concreta ayudado por la marca identificadora de ésta.

Un editor sabe que no todos los libros se hacen para todos los lectores, para cada libro hay un lector idóneo. Sin embargo, el editor tiene que procurar que cada uno de los libros que edita, sea atrayente para los sectores a los que se dedica. Sólo de esta manera, el libro suscitará por sí solo el deseo de posesión tanto por el contenido como por el continente¹⁴. La correcta organización dentro de las editoriales facilitará el cumplimiento de estos objetivos. Ya sea pequeña, mediana empresa grupo editorial¹⁵.

Se conoce por colecciones editoriales la manera de organizar y agrupar las distintas publicaciones. Para ello, se eligen primero las materias que van a dar nombre a las colecciones, posteriormente se agrupan según su contenido. No hay límite para la creación de las mismas, pero se evita una disgregación innecesaria en un número excesivo de colecciones. Algo común de estas agrupaciones, es la subdivisión posterior en series¹⁶. Antes de proceder a la apertura de una nueva colección, la editorial tendrá que establecer cuales van a ser las características técnicas y formales del conjunto. Sin olvidar algunas de las siguientes particularidades:

- *nombre de la colección*
- *sigla con que se abrevia el nombre de la colección*

12 En una editorial, la fijación del plan la hacen el director general, -es quien aprueba el plan de ediciones- y el director editorial o director literario, que es quien dirige el departamento de edición y fija y controla el desarrollo y cumplimiento del programa editorial. MARTÍNEZ DE SOUSA, José: *Manual de edición y autoedición*. Madrid, Pirámide, 1994, pág. 29.

13 Hay editoriales que se dedican a publicar temas concretos, otras a publicar facsímiles, diccionarios...

14 MARTÍNEZ DE SOUSA: *op. cit.*, pág. 37.

15 En España el grupo Editorial Planeta (www.planeta.es) el de más envergadura, ya que agrupa aproximadamente a cincuenta editoriales (Espasa-Calpe, Ariel, Seix Barral, Pala, Ulises, Planeta-Agostini, Fórum...). Otro importante es el Grupo Anaya, el cual comprende unas quince editoriales (Anaya Educación, Pirámide, Alianza, Cátedra, Anaya Multimedia, Anaya & Mario Muchnick, Prado, Tecnos, Bibliogra, Altaya, Barcanova, Xerais de Galicia,...). Otros grupos son Bertelsman (Círculo de Lectores), Santillana, etc. *Ibidem*.

16 Las series y las colecciones vienen a ser términos sinónimos en el ámbito editorial. Las colecciones son las que se encargan de agrupar las diferentes publicaciones dentro de una empresa editora. Las series son un subgrupo que tiene las mismas características técnicas dentro de la colección, pero diferenciadas entre sí por algún elemento gráfico o color. *Ibid.*, pág. 47.



- *materias que la compondrán*
- *colores de tales materias (en la encuadernación)*
- *series de la colección*
- *manera de distinguir las diversas series dentro de la colección*
- *conveniencia, o no, de numerar los volúmenes*
- *periodicidad de aparición de los volúmenes*
- *características bibliológicas y tipográficas (encuadernación, formato, caja de composición, tipo, ojo y cuerpo de letra, disposición de los capítulos, si llevará siempre índice alfabético, etc.)*¹⁷.

Estas son algunas de las decisiones que han de acordarse antes de comenzar a realizar cualquier colección editorial. El director editorial tiene la obligación de revisar el cumplimiento del programa editorial y de todos los rasgos formales que caracterizaran la colección. Por tanto, debe existir una estrecha relación entre el director y el diseñador gráfico editorial. ¿Existe un diseño gráfico editorial? ¿Cuáles son sus funciones?

3. Diseño gráfico editorial

Este es uno de los campos de acción del diseñador gráfico. Sin duda es uno de los más complejos, puesto que la elaboración de un libro es el resultado de una suma de procesos en los que intervienen diferentes profesionales. El diseñador tiene como misión establecer el orden, la proporción y la armonía en el espacio que ocupa la página. Ello es posible gracias a la preparación de un esquema previo, -la maqueta o retícula-, que haga viable la distribución de todos y cada uno de los elementos gráficos que se conjugar en el espacio dado. Toda maqueta que se diseña para un libro, una revista, o cualquier otro material editorial bidimensional debe subordinarse siempre al contenido. La información se adaptará a la maqueta y la unión entre ambos aspectos llevará al conocimiento de lo expuesto. Se percibirá el libro (en su forma física) y el contenido como un todo indisociable. Las editoriales deben estudiar con bastante detenimiento cuáles son las normas que rigen el material: *Estudio del público a quien irá destinada la edición del producto; Documentarse, lo más ampliamente posible, sobre las publicaciones similares que existan en el mercado nacional y extranjero; Analizar las maquetas y formatos de estas publicaciones y las posibilidades de adaptación de algunas de sus características; Romper, si es posible y resulta estéticamente aconsejable, los viejos clichés tipográficos, buscando conseguir fórmulas más dinámicas y actualizadas; Estudiar de forma muy detallada y concreta la aplicación del color en las diferentes partes de la publicación*¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Véanse AA.VV.: *El diseño gráfico*, op. cit., págs. 90-92. y SCHRADER, JACK: op. cit., págs. 179-184.



Aunque el objeto de nuestro estudio es el diseño editorial, la elaboración de un catálogo o revista necesita la misma dedicación y análisis. Es más, en numerosas ocasiones, el éxito de una publicación viene determinada *por la facilidad con que los lectores pueden hallar la información que buscan. Esto es más cierto si cabe en publicaciones largas*¹⁹.

Además del interior del libro, la elaboración del diseño gráfico editorial, lleva emparejado la realización de la parte más importante del volumen: *la cubierta*²⁰. El diseñador está acreditado para su realización, no obstante, en la ejecución de la misma intervienen otros factores, ya que la cubierta de cualquier publicación que sale al mercado tiene que venderse y luchar con la competencia. En su elaboración intervienen profesionales relacionados con *las ventas, el marketing, aspectos editoriales y de dirección de la casa publicitaria. En muchos casos la decisión final será un compromiso a partir de una combinación de opiniones que tienden a excluir los juicios intuitivos*²¹.

La denominada cubierta, es el *envoltorio de la publicación*²², el consumidor actual, suele juzgar los libros por sus cubiertas y la calidad del material empleado en la impresión completa de la obra. Inconscientemente solemos tratar con más respeto aquellas publicaciones que ofrecen calidad en sus cubiertas y en sus interiores²³. Es en esta parte de la edición es donde actúa principalmente la imagen de marca, tanto para las colecciones como para las series en las que se divide en ocasiones. La historia nos ha enseñado que para vender un producto en la sociedad actual hay que emplear las técnicas de consumo vigentes y los medios de comunicación aceptados por la mayoría.

La portada surgió por la necesidad de esclarecer el origen de la gran cantidad de manuscritos que se originaron en la etapa anterior a la imprenta. Hasta la Revolución Francesa no aparecen en los exteriores los datos interiores de la portada, de ahí que su reiteración haya llevado a la identificación para el gran público de la cubierta como portada²⁴. Con el paso de los siglos, la cubierta se ha ido convirtiendo en un soporte importante para los medios publicitarios, ya que una cubierta debe, entre otras cosas, servir para que el lector ubique mentalmente la publicación en términos de modernidad y tradición. Una cubierta debe ser siempre coherente con su contenido. Los medios gráficos son los que tienen que unirse de forma impactante y llamativa, de manera que, la ilustración, fotografía o dibujos empleados, -es decir, lo gráfico en cualquiera de

19 PARKER, Roger: *Quién te ha visto y quién te ve. 101 Soluciones de Diseño para Autoeditores*. Barcelona, Página Uno, 1992, pág. 187.

20 Hicimos una pequeña aclaración en la nota 2 de la distinción entre portada y cubierta.

21 CAMPBELL, Alastair: *Manual del diseñador gráfico*. Madrid, Tellus, 1989, pág. 45.

22 CHAVES, Norberto: *Zimmermann Asociados*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pág. 72.

23 PARKER, Roger: *op. cit.*, pág. 185.

24 En la portada aparecieron en principio, los datos del *lugar y fecha de producción, el nombre del librero, la marca de comercio*. BLANCHARD, Gérard et alii: *La Letra*. Barcelona, Enciclopedia del Diseño CEAC, 1990, pág. 162.

sus manifestaciones- y la descriptiva tipografía, lleguen a crear una imagen simbólica con el suficiente impacto visual para llamar la atención y expresar su contenido.

El maridaje de ambos elementos es tratado hoy día según las normas de la profesión gráfica. Sin embargo, la evolución del diseño de cubiertas presenta tantas variaciones como editores existen. En la actualidad la industria editorial estructura y divide el trabajo tal y como lo aprendió de las grandes editoriales de hace un siglo. A ellas, debemos la realización de imágenes de marca actuales y novedosas, a medio camino entre lo ya asumido por el consumidor en este sector y la cautelosa introducción de innovaciones técnicas y formales. Por otro lado, las imprentas siguen realizando, -además de la tirada-, la maquetación de volúmenes y colecciones que algunas medianas empresas les encargan directamente²⁵. Entre las publicaciones de una y otra empresa suele haber diferencias considerables. Las más llamativas se centran en el diseño de la tripa²⁶, de las sobrecubiertas y en la calidad del material utilizado para su tirada²⁷.

Hay cuatro reglas básicas en la elaboración de cualquier material gráfico. Si aplicamos esos cuatro elementos a la realización de una cubierta, el éxito estará asegurado y viceversa. Estos cuatro elementos, además de normas para la ejecución de una obra nueva, pueden servir también para analizar una obra ya efectuada; simplicidad, contraste, organización e imagen. La sencillez, *menos es más*, es una realidad corroborada en el campo gráfico y el publicitario. Lo excesivo distrae, mientras que lo escaso ayuda a potenciar el mensaje. El contraste se complementa con la sencillez, de manera que unos pocos elementos o signos son suficientes para que una información sea absorbida por el consumidor. La oposición, diferencia de tamaño o color sirven para jerarquizar los signos, ayudando con ello, a la lectura del material presentado. Organizar es diseñar, distribuir en un espacio los signos dados para que la lectura se haga de forma intencionada por parte del diseñador y la empresa. La imagen engloba todos aquellos signos gráficos que se convierten en icono para atraer la atención de un consumidor acostumbrado al poder persuasivo de este elemento. Por imagen entendemos una grafía, ilustración, foto, e incluso una tipografía que se diseña, de tal manera que sea ambigua tanto por su forma como por el contenido²⁸.

25 Las grandes empresas editoriales siguen creando y publicando los libros afines a la política editorial. Estas empresas suelen contratar al personal más especializado del momento, ya que de su mano depende en gran parte el éxito o el fracaso de una publicación. En cambio, los Servicios de Publicaciones y otras empresas editoras tienen que recurrir a profesionales *free-lance* y a los equipos de publicación que tienen las imprentas para la edición de sus libros. Podíamos denominar a estos servicios como medianas empresas que no siempre aciertan con las maquetas de sus colecciones, debido a diferentes factores (tiempo, costo, etc.).

26 Se denomina tripa el grueso del libro a excepción de las sobrecubiertas.

27 El libro es uno de los soportes gráficos susceptibles de ser creados por profesionales del mundo gráfico. Sin embargo, tanto antes como ahora, las intrusiones de personal no cualificado siguen dejando muestras de lo que no debe ser nunca un libro. Nos consta, de que con el paso de los años, la historia pone cada cosa en su lugar. En la historia del libro se conocen aquellas publicaciones que destacaron en su día por la calidad de sus ilustraciones, cubiertas, portadas e interiores. Mientras que las creaciones más triviales han quedado relegadas al olvido.

28 PARKER, Roger: *op. cit.*, págs. 261-264.

4. Evolución y revolución de la imagen de marca en las colecciones editoriales

La gran revolución en el diseño de cubiertas de libros en el país, nace principalmente con ese movimiento artístico internacional conocido en España como *modernismo*²⁹ [1] en el que insistiremos más adelante. Anterior a esta época los libros, realizados sobre todo por impresores tienen, -salvando las diferencias-, aspectos muy similares. Desde que se incluyeron en los libros las tapas y las sobrecubiertas, la ilustración perpetuó su importancia en el interior de los mismos, mientras que los exteriores tendían a un aspecto más homogéneo tanto en materiales como en técnicas. La encuadernación conocida como rústica, se caracterizaba por la presencia de una serie de elementos que se repiten, salvo algunas diferencias de color, tamaño o decoración. De los libros con tapas duras recubiertas en piel y estampaciones en pan de oro se ha pasado a cubiertas realizadas con papel de mayor gramaje y terminaciones con plastificados, barnices y troqueles. Los lomos decorados con nervios, florones y viñetas han dejado paso a otros lisos y sin tantos adornos. De encuadernaciones manuales y artesanales se ha pasado a otras más simples realizadas industrialmente, con cubiertas menos rígidas y de coste mucho menor que las anteriores³⁰. Porque el libro para llegar a su fin, -la venta-, debe adecuar el costo de la obra y al presupuesto del lector. De nada serviría realizar una tirada de novela policíaca y formato de bolsillo con una encuadernación rústica que triplicase su precio.

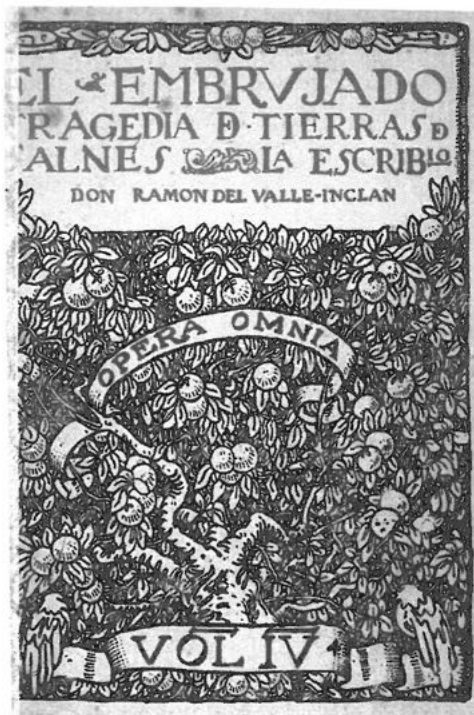
Tras este cambio realizado por el nacimiento de la nueva industria gráfica y la obtención de mayores beneficios, surge la industria editorial que poco a poco va creando volúmenes que se destinan a cubrir las necesidades de diferentes sectores de la población. Las colecciones editoriales y la imagen de marca que se ofrece hoy día, es la consecuencia de esa adaptación entre editor, impresor y lector, pasando todo ello por las manos del diseñador y las normas del *marketing*. Las editoriales respaldan sus colecciones editoriales con la marca, -anagrama, símbolo o logotipo identificador- además de un cuidado diseño resultado del previo estudio de la competencia. Todo ello, deudor de la actuación de las grandes empresas editoriales españolas a finales del siglo XIX. Por ejemplo, la editorial Montaner y Simón fundada en 1867 o la fundada por Joseph Espasa, en 1860, la cual se unió en 1926 a los libreros madrileños Calpe³¹, y más tarde con sus cuñados Manuel y Miguel Salvat³². Pero dentro de esa homogeneidad proyectual, hay tantas clases de libros como contenidos, y tantas colecciones como

29 Un ejemplo de colección editorial de clara influencia modernista es la titulada *Opera Omnia*, la cual posee cubiertas diseñadas por Rafael de Penagos. Véanse AA.VV.: *Signos del siglo*. [Catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 2000, pág. 268, y CARBONERO DOMINGO, Javier y MARTÍN CEBRIÁN, Modesto (coord.): *Libros de una Edad de Plata. (1900-1936) Fondo Bibliográfico Javier Carbonero Domingo*. [Catálogo de exposición], Valladolid, 2002.

30 Véase MARTÍNEZ DE SOUSA, J.: *op. cit.*, págs. 58-68.

31 Espasa-Calpe se convirtió en una de las más importantes editoriales europeas con proyección a Argentina y México. www.libroantiguo.org/edi/espasa.htm.

32 En el resto de los países importantes europeos hubo editores e impresores importantes como Pierre Larousse en Francia, Harold McMillan en Inglaterra, Giulio Einaudi en Italia o Alfred Knopf en Estados Unidos.



1. La colección *Opera Omnia* reproducía en su cubierta una ilustración de estilo modernista realizada por Penagos, 1913.

materias de interés público. Además de tantos ordenamientos como criterios viables de agrupación de las obras impresas o en proceso de impresión. Dentro de las múltiples clasificaciones³³ la más interesante para analizar la imagen de marca, son las que se agrupan en función del contenido o de su utilidad, -donde destacan el libro de bolsillo-. Otra categorización reseñable es la que los agrupa según la modalidad de publicación,

33 Los libros se pueden clasificar en función de su contenido (los cuales quedan pronto obsoletos por la investigación actual); clasificación según el tratamiento del contenido, extenso, breve, de una sola materia o resumido (tratado, monografía, esbozo, ensayo, monografía, tesis, miscelánea, obras completas, escogidas, síntesis, extracto, sinopsis...); clasificación según su contenido, ya sean libros de apuntes, de enseñanza, didácticos, de consulta, de referencia, de divulgación, de lectura (donde merecen especial atención los de bolsillo); clasificación según su producción y realización, el libro confeccionado a mano, impreso, para ciegos, el libro electrónico, microfilmado...); clasificación de libros en función de la modalidad de publicación, algunos se publican en serie, por entregas, obras originales, seudónimas, individuales, colectivas, en colaboración; clasificación según su difusión, distribución y venta, ya que pueden ser comerciales, libros de choque (best-seller y steady-seller), libros de quiosco, agotados, clandestinos, censurados, prohibidos, obras fracasadas... y desde el punto de vista del librero pueden ser de fondo, de surtido, de lance, agotado, antiguo, viejo, raro, de cordel, invendible o muerto, limitado... MARTÍNEZ DE SOUSA, J.: *op. cit.*, págs. 69-72.



-donde entrarían las series y las obras por entregas-, detrás de las cuales hay una gran campaña de marketing y promoción publicitaria para que el consumidor compre, semana tras semana, una parte del libro lo que conocemos por fascículo.

Volvamos de nuevo a finales del siglo XIX, cuando los industriales de las artes gráficas *deciden confiar los aspectos formales del libro a arquitectos, pintores y dibujantes*³⁴. La ilustración vuelve a la portada, y quién mejor para su realización que contar con la experiencia de estos profesionales, quienes sin saberlo estaban iniciando una de las facetas del diseño gráfico del siglo XX, *el diseño gráfico editorial*³⁵. Las tres primeras décadas del siglo XX se caracterizan por la existencia de una serie de cubiertas que se ilustran siguiendo las características estilísticas del momento. El influjo del modernismo continuó hasta bien entrada la segunda década del siglo XX. Por esa fecha, se realizaban ediciones -ya fueran libros, revistas o cabeceras de periódicos- en las que constaba la influencia ejercida por las vanguardias europeas, (el cubismo, futurismo y la Bauhaus alemana fueron algunas de las más importantes).³⁶ La fundación de nuevas editoriales en todo el país coincidió con una de las etapas más prolíficas de la cultura española en el campo de las letras, con la Edad de Plata (1900-1936), de las que se conservan importantes ejemplares de esas nuevas publicaciones³⁷. Las ilustraciones se iban sintetizando y adaptando a los rasgos de moda de esas primeras décadas. Las tintas planas, la silueta y la inclusión de las nuevas tipografías combinadas con la imagen quedan patentes en unas ediciones a medio camino entre el decorativismo anterior y el racionalismo foráneo. Las editoriales publicaban cubiertas y portadas más o menos seriadas, en cuanto a la combinación de elementos gráficos, pero con notables diferencias debido a la permanencia de la ilustración como reclamo y caracterizadas por ser siempre diferentes en cada uno de los volúmenes [2].

Las cubiertas y las portadas solían repetir las mismas tipografías, siguiendo estas últimas, la composición tradicional de siglos anteriores, -tipografías con *serif*, centradas en la página e introduciendo los datos característicos de la misma-, título, autor, editor, lugar de edición y año. No podemos hablar aún de la creación de una imagen de empresa a partir de este uso tradicional de la tipografía, pero comienzan a buscar algún elemento que las caracterice. Mientras que el nombre de la editorial es conocido únicamente por esta reiteración aparecen pequeñas imágenes que se asocian rápidamente al nombre de la editorial o publicación. Bien sean filigranas como las que aparecen en las tapas de libros de siglos anteriores, o imágenes de contenido simbólicos y alusivos a los nombres de las editoriales. Cítese algunos casos como el ciervo de

34 SATUÉ, E.: *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza, 1997, pág. 151.

35 Mención especial merece la magna colección de *Cuentos de Calleja*, más de 5.000 ejemplares en los que colaboraron distintos ilustradores del momento, tales como Rafael de Penagos y Salvador Bartolozzi. Véase SATUÉ, E.: *op. cit.*, págs. 152-153 y AA. VV.: *Signos del siglo*, *op. cit.*, pág. 272.

36 Véase AA.VV.: *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*. [Catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

37 Véase CARBONERO DOMINGO, Javier y MARTÍN CEBRIÁN, Modesto (coords.): *op. cit.*



2. Publicaciones de 1930. La influencia de las vanguardias es considerable en las cubiertas de las conocidas obras de estos dos escritores; Paul Morand y John Dos Passos.

Gredos, la cabeza clásica de la Residencia de Estudiantes, la figura mitológica del mismo nombre en la Editorial Minerva y en la editorial Apolo respectivamente, la imagen astrológica de la Colección Austral de Espasa-Calpe o el búho de la Revista de Occidente [3].

La década de los treinta coincide con la etapa bélica española. Las publicaciones gráficamente más vanguardistas son las de agitación política y las revistas emparejadas con el arte moderno. Todas ellas nacieron con una identidad visual definida desde los primeros números, se constituyeron siempre en una avanzadilla formal y gráfica, reflejo de las inquietudes de una sociedad culturalmente emergente que se vio frenada por la guerra de 1936³⁸. Solo la editorial Espasa-Calpe, -trasladada a Buenos Aires con motivo del conflicto-, inicia la *Colección Austral* de grandes temas, cuyo diseño sigue prácticamente inalterable después de sesenta y cinco años y más de sesenta millones de

38 Revistas como *Ddooss*, *Gaceta de Arte*, *Orto*, *Nueva Cultura*, *D'Ací i d'Allà*, *Índice*, *A.C.*, *Arquitectura i Urbanisme*, *Cinema Amateur*, *Octubre*, *Madrid a las 7*, *Jazz Magazine*, *Higia*, *Revista Coliseum*...



3. Diferentes símbolos identificadores de editoriales y colecciones (de izquierda a derecha): Gredos, Residencia de Estudiantes, Editorial Minerva, Editorial Apolo, Colección Austral y Revista de Occidente.

libros publicados y agrupados en series³⁹. Con ella se inició las colecciones de libros de bolsillo españoles. La cubierta de esta colección fue una de las más innovadoras de su época debido a la trama decorativa que sirve de fondo y enmarca la centrada mancheta de ambas partes de la cubierta, distribución gráfica que nos recuerda las cubiertas de la colección italiana *I libri della Medusa* de Arnoldo Mondadori de principios de la misma década⁴⁰. De autor anónimo ha sido rediseñada por Enric Satué⁴¹, quien ha introducido ligeras alteraciones tanto en la trama como en la tipografía. La trama ha perdido la personalidad que le confería a la colección de antaño. Del fondo monocromo por densidad de puntos, se ha pasado una superposición de las cuatro planchas de impresión, donde la roseta es más que evidente [4].

De las composiciones tipográficas clásicas, centradas en la página y decoradas con orlas y viñetas, se pasó a composiciones más atrevidas, en las que la influencia se remonta a la poesía visual, -a movimientos como el futurismo, constructivismo ruso o Bauhaus⁴² - y a la introducción de nuevos tipos de palo seco símil de modernidad como se venía empleando en las revistas italianas de la década de los años treinta tales como *Campo Gráfico* y *Casabella*⁴³. En esta época se inicia la sustitución de la ilustración por la fotografía en las cubiertas que presumían algún rasgo de modernidad. Los montajes fotográficos realizados por artistas europeos pronto influyen a los artistas más *snoobs* de España⁴⁴. Cataluña y Madrid son los principales focos desde

39 La imagen de la colección se hizo siguiendo la que Penguin había realizado dos años antes. Cada una de las ocho series de la colección se identifica con un color. Véase AA.VV.: *Signos del siglo*, op. cit., pág. 293.

40 FIORAVANTI, G., PASSARELLI, L. y SFLIGLIOTTI, S.: *La grafica en Italia*. Milán, Leonardo Arte, 1997, pág. 122.

41 Véase www.espasa.com/nuevaweb/austral.asp.

42 Véase FIEDLER, J. Y FEIERABEND, P.: *Bauhaus*. Könemann, Madrid, 2000, WHITFORD: *La Bauhaus*. Destino, Barcelona, 1991 y LISITSKIJ-KÜPPERS, Sophie (1967): *El Lisitskij. Pittore, Architetto, Tipografo, Fotografo*. Editori Riuniti, Roma, 1992, entre otros.

43 Véase FIORAVANTI, G., PASSARELLI, L. Y SFLIGLIOTTI, S.: op. cit.

44 Véase AA.VV.: *Arte moderno y revistas españolas*, op. cit., y AA.VV.: *Fotografía Pública, Photography in Print 1919-1939*. [Catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.



4. A) Primer diseño de la *Colección Austral*, Espasa-Calpe, 1937. B) La colección *I libri della Medusa*, Italia, Mondadori, 1930 guarda ciertos rasgos comunes con la diseñada posteriormente por Espasa. C y D) *Colección Austral* diseños de Enric Satué, 1985 y 1988. Él rediseñó los elementos más significativos de la cubierta; la trama del fondo, la tipografía y el conocido símbolo.

donde irradia esta nueva técnica aplicada al mundo editorial, primero en blanco y negro, y posteriormente a todo color⁴⁵. Desde inicios de la década de los treinta, la fotografía en blanco y negro se combina con cabeceras tipográficamente modernas, en las portadas de revistas, y una década más tarde en las de libros.

Además de la realización de cubiertas introduciendo la nueva técnica, la ilustración gozaba aún de autoridad en ciertas publicaciones. Dibujantes publicitarios como Manolo Prieto, realizaron las cubiertas de algunas publicaciones que se iniciaban por aquel entonces. *Novelas y Cuentos*, colección de folletines publicada desde 1929 es ejemplo de ello. Se había superado cierto clasicismo anterior en cuanto a la imagen gráfica [5]. Una imagen simbólica representaba plásticamente el título de la obra, característica más notable, sin embargo, la tipografía empleada dista mucho de las cuidadas ediciones gráficas de vertiente artística que se inician por esos años⁴⁶. La escasez de medios hizo que las publicaciones más económicas tuvieran un aspecto más primitivo y desordenado. Únicamente el material y el tamaño era el rasgo que

45 Es reseñable la labor italiana de diseñadores como Enrico Ciuti, Erberto Carboni, Bruno Munari, Albe Steiner en todos los campos del diseño gráfico editorial y publicitario; en revistas, anuncios, páginas publicitarias, carteles,... Sobre todo, por el tratamiento innovador de los nuevos signos gráficos como la fotografía.

46 AA.VV.: *Signos del Siglo*, op.cit., pág. 299.



5. Colección de folletines *Novelas y Cuentos*, iniciada en 1929. Cubiertas de Manolo Prieto.

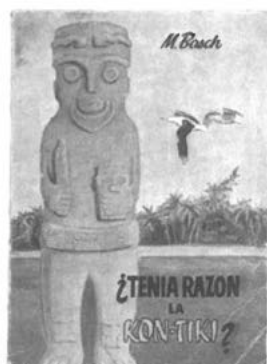
identificaba a estas ediciones. La colección *Enciclopedia Pulga* de finales de los cincuenta muestra unas cubiertas llamativas y heterogéneas sin unidad gráfica de estilo⁴⁷ [6].

La renovación gráfica editorial española más importante del siglo XX se inició a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta con el proceso de rediseño de las colecciones editoriales de Alianza Editorial en Madrid y Edicions 62⁴⁸ en Barcelona, gracias a la labor de Daniel Gil en la primera y de Jordi Fornas⁴⁹ en la ciudad condal. Podemos afirmar que a partir de estas fechas se inicia, en las editoriales, un verdadero programa editorial con una cuidada y diseñada imagen de marca en todas las colecciones que se publican. El diseño se convierte en parte indispensable del producto y éste es capaz de conceder al libro la diversidad y la unidad necesarias

47 *Ibid.*, pág. 315.

48 SATUÉ, E.: *op. cit.*, pág. 161.

49 AA.VV.: *Signos del Siglo*, *op. cit.*, págs. 319 y 321.



6. *Enciclopedia Pulga*, década de los cincuenta. Cada una de las cubiertas presenta un diseño diferente. La idea de colección editorial se disgrega en este tipo de publicaciones más económicas.

para que se tenga en cuenta la importancia de la labor del diseñador en la realización de las mismas. A partir de estas décadas y hasta la actualidad, el diseño de cubiertas estará marcado por la acertada combinación de tres elementos gráficos, la imagen, el color y la tipografía, además de la presencia continuada de las marcas que identifican a cada editorial, ya sean símbolos, logotipos o anagramas; Polígrafa, Espasa y Gustavo Gili nos sirven como ejemplo válido [7]. Lo que en la década de los setenta nos parecía novedoso se ha convertido en un lenguaje más de los que estamos acostumbrados. Las cubiertas de la colección *Visor de poesía* de Alberto Corazón presentan una unidad expresiva dentro de la diversidad del tratamiento gráfico y tipográfico palpable en cada uno de los volúmenes⁵⁰. Sólo la evolución técnica del sector es la que nos hace diferenciar las notas características de las cubiertas de una u otra década. La libertad de criterios juega un papel importante en la elección de ideas para la creación de una

50 *Ibid.*, pág. 465.



7. A) Colección *Visor de Poesía*, Diseño de Alberto Corazón. Años setenta. B) Distintos logotipos, imagen de marca de las editoriales en la época actual; anagrama-símbolo de Polígrafa, Logotipo de Espasa y anagrama de Gustavo Gili.

determinada imagen de colección. Parafraseando a Gillo Dorfles, las *oscilaciones del gusto*, de la moda y las estrategias de venta, han marcado y marcarán las pautas estéticas de las distintas colecciones. Lo gráficamente novedoso es introducido en todo aquello que es considerado objeto de consumo, incluido los libros, de ahí la dificultad hoy día para encontrar un diseño realmente original e innovador antes de ser versionado por la competencia.

5. Conclusiones

Desde principios de siglo, las colecciones editoriales mantenían unas características formales y tipográficas más o menos reiteradas en las distintas publicaciones. El exceso de ilustraciones o la carencia de ellas dispersaba el término de identidad aplicado a las mismas. Las primeras ediciones de la literatura de la Generación del 27 se caracterizan en su mayoría por ambas características tan opuestas. En cambio, las novelas por entregas de diversos géneros, policiales, aventuras, amor,... inician esa homogeneidad características de las colecciones editoriales de las décadas posteriores.

Durante todo el siglo, la creación editorial estuvo sujeta a dos aspectos coercitivos; por un lado el atraso técnico del sector, y por otro, las limitaciones políticas que hicieron, que la germinal España de las primeras décadas del siglo se replegase en un largo letargo hasta los inicios de la década de los ochenta⁵¹. En este punto, debe ser reseñable la influencia estética promovida por los distintos movimientos artísticos que se inician en la década de los sesenta, *-op art*, arte conceptual, hiperrealismo, *arte pop*, el *graffiti*, la estética *hippie*...- los cuales han influido en todas las parcelas sociales donde quedan terrenos para potenciar la creatividad. El arte gráfico y publicitario español es un fiel reflejo de los avances de Europa y Estados Unidos durante todo el siglo XX. Hacia la década de los sesenta, mientras España despertaba poco a poco, el diseño gráfico se imponía con fuerza en todo el panorama internacional⁵². Cada país se caracterizó por unos rasgos estéticos que capturan lo más genuino de su tradición anterior. Suiza se convierte en un importante foco de diseño europeo con la mirada puesta en el racionalismo de la Bauhaus. Italia une lo germánico, lo figurativo y lo tecnológico; país que más ha influenciado a España. La estética polaca se convierte en una de las referencias para la empresa cartelística. Los postulados de la Bauhaus alemana renacen con la Escuela de Ulm. Inglaterra y Estados Unidos pugnan por la estética más popular y *pop*⁵³.

Las primeras editoriales que se dejaron influenciar por lo extranjero fueron Alianza y Edicions 62 citado anteriormente. A partir de ese momento y hasta la actualidad, la nómina de editoriales que trabajan junto a diseñadores de reconocido prestigio sigue vigente. De este modo, las cubiertas editoriales se han convertido en un excelente campo de experimentación donde el continente y el contenido aparecen cada vez más imbricados. Lo meramente formal ha pasado a ser un soporte conceptual, expresión de lo publicado a partir de los tres elementos gráficos expuestos que se pueden combinar en la cubierta de un libro; imagen, tipografía y color.

51 Señalar la visión que se daba del diseño gráfico español en la década de los sesenta en las ediciones extranjeras. En el libro de AMSTUTZ, Walter: *Who's who in Graphic Art*. Réalisé par / Herausgegeben Von. Amstutz & Herder, Graphis Press, Zurich, 1962, págs. 417-425. Aparecen reseñados como los más importantes diseñadores del momento; Salvador Jacinto Felipe Dalí, Fermín Hernández Garbayo, Ricardo Giralto-Miracle, Abelardo Herrero, Joan Miró y Manolo Prieto. El autor de este capítulo es José Pérez Calín, Profesor de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, el cual se remonta a la Edad Media para explicar el diseño gráfico actual, sin olvidar a una larga lista de artistas pintores tales como Murillo, Velázquez, Goya, Madrazo, Sorolla...

52 Durante décadas la revista *Graphis* ha mostrado lo más innovador del diseño gráfico internacional, desde Japón a Estados Unidos. Esta revista es un punto de referencia para analizar los avances técnicos, y las premisas formales y estéticas que imperaron en cada país. La revolución y evolución gráfica se desarrolló casi pareja en Europa y Estados Unidos, pero hay diferencias considerables entre algunos países y otros. En las más de 100 revistas consultadas entre 1955 y 1970 son pocas las alusiones al diseño gráfico español. Cuando aparece algún artículo referido a nuestro diseño editorial, lo más novedoso son algunas composiciones atrevidas que recuerdan los fotomontajes de la década de los treinta. Además de ello, aparece publicada la imagen de marca que Pla-Narbona realiza para la editorial *Libros de Sinera*. Los ejemplos muestran un diseño muy figurativo y apegado a las técnicas gráficas tales como el dibujo y la pintura. La iconografía, composición y técnica gráfica recuerda a las que se hacían durante la década anterior en el resto de Europa. La nómina de diseñadores mencionados son además de Pla-Narbona, Enric Huguet, Garbayo, Ángel Granean, Pedro María Laperal, Amado Doménech y Juan Romeu Blanch. Véase ROTZLER, Willy: "Spanish Advertising and Editorial Art Today", *Graphis*, nº 127, 1966, págs. 376-405.

53 GIRALTO-MIRACLE, D.: "Un siglo de venturas y desventuras", en AA.VV.: *Signos del siglo*, op. cit., págs. 81-92.

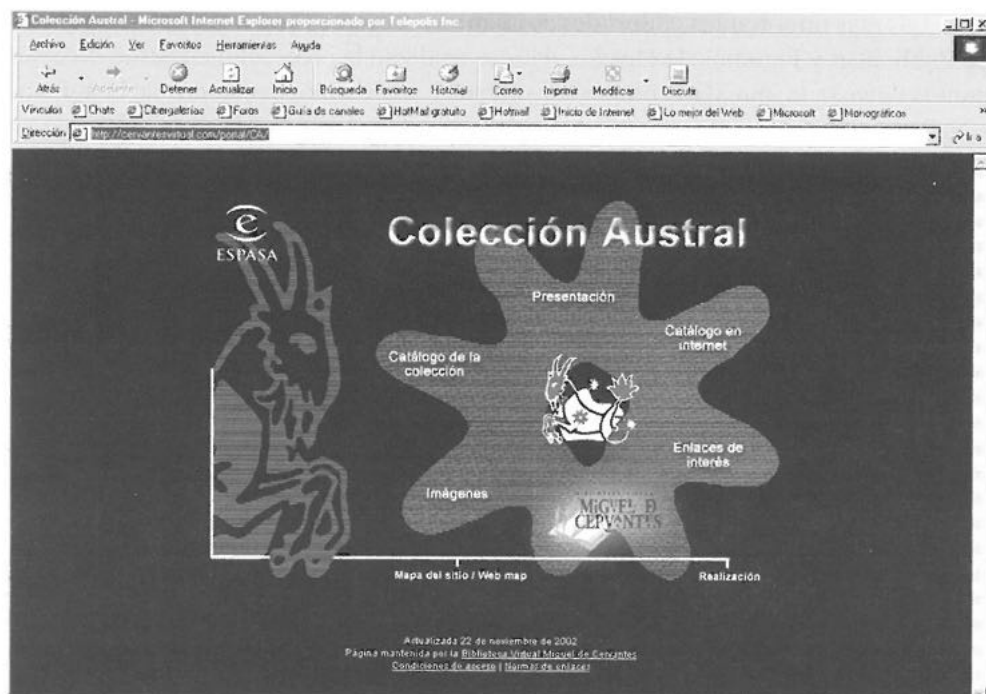


Las más importantes editoriales confían sus proyectos editoriales a las Agencias de Publicidad y Estudios de Diseño. Allí, se analizan las colecciones desde diversos puntos de vista, como algo complejo y global, y sobre todo, generador de beneficios económicos. Gustavo Gili confió el diseño a Zimmermann Asociados y Alfaguara a Enric Satué por poner algunos ejemplos de las décadas sesenta y setenta. Sin embargo, tras el auge de esas décadas experimentales, la década de los noventa se caracterizó por una homogeneización de las cubiertas debido a la aparición del ordenador y los estudios de marketing que operan sobre el análisis de las colecciones editoriales más exitosas, reiterando lo aceptado por el público antes de probar con nuevas composiciones. Este aspecto ha sido algo común en todos los países debido a la globalización a la que tiende tanto el mercado, la sociedad y la cultura.

Durante todo el siglo XX, las cubiertas ilustradas y las composiciones gráficas se han caracterizado por el conocimiento de la autoría de las mismas. La influencia de la sociedad de masas actual lleva a una despersonalización de lo producido. Las Asociaciones y Estudios profesionales firman las obras como labor de equipo, a lo que se suma esa homogeneización a la que ha llevado el empleo de los programas de diseño informatizados. El ordenador como nuevo instrumento gráfico, ha permitido la realización de nuevos tratamientos fotográficos y tipográficos que no se podían hacer con anterioridad. Se ha modernizado el sector a consta de convertir las portadas en algo impersonal, racional y frío. La imagen de marca en estas ediciones, viene apuntada sobre todo, por características físicas tales como tamaño, tipografía, papel, -tanto interior como de la cubierta-, gramaje, tipología del papel y terminación de los mismos, además del tipo de encuadernación. A ello se suma la economía de tiempo y de costos en todo el proceso editorial, y la falta de profesionalización y conocimientos propios del sector de un gran número de “nuevos diseñadores”. El resultado es un divorcio cada vez más patente entre las normas básicas de composición, unidad estilística y tipográfica, -entre las cubiertas y los interiores-, algo que queda encubierto por los modernos efectos informáticos⁵⁴.

Concluiremos este breve análisis con el homenaje que el Instituto Cervantes ha ofrecido a la insigne *Colección Austral* de Espasa-Calpe en su sesenta y cinco aniversario [8]. Mientras que el símbolo astrológico ha sido sustituido por otros

54 Desde hace años, la introducción de lo novedoso ha sido considerado como signo de modernidad. En el diseño de colecciones editoriales, ha ocurrido lo mismo. Siempre se han implantado las modernizaciones que venían impuestas por las corrientes artísticas. El arte pop abrió el camino a la libertad, y mezcla de estilos en función de un objetivo visual y comunicativo. Más tarde, los avances informáticos y las posibilidades técnicas de los programas fotográficos y de diseño “han robado” al arte la autoría en el sentido de crear estilos que se tomaban como modelos a seguir. En la década de los noventa, la autoedición ha permitido crear sin conocer, es decir, utilizar unos instrumentos que por sí solos no poseen las normas básicas de composición y los saberes sobre percepción visual indispensables para que un mensaje llegue al receptor. El medio se ha independizado de los códigos establecidos y *vaga a su libre albedrío* exhibiendo la técnica por la técnica. En los últimos años, es palpable la influencia del diseño web tanto en la imagen de identidad como en los interiores de los libros. ¿Dónde se han quedado las normas básicas de legibilidad, de la comunicación visual o la jerarquización de la información para que sea entendido el mensaje?



8. Página web conmemorativa del sesenta y cinco nacimiento de la *Colección Austral* de la Editorial Espasa-Calpe. Aunque en la actualidad el símbolo astral haya quedado relegado al lomo, en esta página vuelve a cobrar el mismo protagonismo que goza la colección después de más de 5.000 libros publicados.

símbolos en el nuevo rediseño de Enric Satué, la página web realizada a tal efecto⁵⁵, ensalza esa imagen que se ha convertido en un símbolo de la literatura española al igual que el toro diseñado por Manolo Prieto para las carreteras españolas. Actualmente cada serie de la colección está simbolizada por un color; rojo (teatro), azul (narrativa), naranja (poesía) y verde (humanidades). La *home* presenta, sobre un fondo negro homogéneo uno de los elementos presente en la imagen gráfica de la colección. Una estrella cuatricolor de puntas redondeadas y de gran tamaño, aparece en el lado derecho de la página. Se emplea como índice además de albergar en su centro el negativo del citado símbolo. La composición es clara y simple. Fragmenta y emplea de nuevo el icono en el lado izquierdo, a la vez que incluye la procedencia de la misma; el logotipo de Espasa-Calpe y el nombre de la Colección. Una leve trama de líneas horizontales paralelas es el único elemento decorativo que une los dos elementos gráficos de gran tamaño; la informe estrella y el fragmento del animal astral.

⁵⁵ http://cervantesvirtual.com/portal/Ca/catalogo_coleccion.shtml.



UNA “NUEVA CLEOPATRA”. INTERRELACIONES ICONOGRÁFICAS EN LAS IMÁGENES FEMENINAS DE SEDUCCIÓN DEL “FIN DE SIGLO”

BELÉN RUIZ GARRIDO
Universidad de Málaga

Las iconografías finiseculares de poder y seducción femeninas son uno de los temas más explorados por los estudios de género analizados desde la Historia del Arte, y, específicamente, desde el campo de las artes plásticas y la literatura. La misma interrelación entre las artes propia de la actitud vital y estética que llamamos “fin de siglo”, se da desde los resortes temáticos e iconográficos que conforman las imágenes.

Un caso original y sugerente de relación de géneros -desde la pintura y la literatura a la fotografía-, y de conexiones icónicas sutiles y evidentes a un tiempo, es el ofrecido por una fotografía de la reina de Rumanía, María de Sajonia Coburgo Gotha, publicada el 24 de octubre de 1914 en el número 43 de la revista *La Esfera*.

A pesar de la concreción del estudio, el trabajo de investigación no sólo ha corroborado nuestra primera impresión, sino que además ha abierto un campo de análisis que pretende ahondar en las interrelaciones arriba indicadas.

En una apreciación muy primaria podríamos adelantar algunos de los componentes de las correspondencias convertidas en interferencias más o menos conscientes. La imagen muestra a una mujer que ejerce de reina, aunque este hecho sólo lo conocemos por la información que aporta el pie de foto que acompaña a la fotografía. Al margen de tópicos y convencionalismos sociales, asistimos a una “suplantación” de identidad, a una “actuación” para mostrar unas cualidades que nada tienen que ver con el rol de madre, esposa y representante de unos valores nacionales; o bien tiene la valentía de mostrarse tal cual, entrando, no obstante, en otro tópico: un espacio de refinamiento esteticista muy del gusto finisecular. Una nueva Cleopatra que seduce a su pueblo con la feminidad exaltada. Una mitología que traspasa el ámbito de la ficción para

hacerse realidad. La reina hace una puesta en escena, suplanta una imagen, para ofrecer otra muy concreta de sí misma, a través de una instantánea consciente y preparada. Lugares reconocibles y ambientaciones míticas que diluyen el límite entre la realidad y la ficción, y ofrecen imágenes para la sugerencia y el ensueño.

Las interrelaciones estéticas se ponen de manifiesto en la apropiación que hace la fotografía cuando capta una imagen real (en los dos sentidos del término: la realidad y la realeza), que quiere dejar de serlo, o al menos, que intenta sugerir mucho más de lo que la cámara atrapa en su objetivo. De esta forma, como veremos, incluso la exaltación y combinación de los sentidos, desde los aromas hasta el tacto, se convierten en piezas recurrentes de las correspondencias. Una reina contemporánea transmutada en una mujer de leyenda, en una nueva y moderna Cleopatra.

Habría que añadir un componente más: la difusión de esta fotografía a los lectores de la revista madrileña y su consecuente percepción en función de la mayor o menor “adecuación” a imágenes preconcebidas. De este modo, la composición se define a través de una legítima combinación entre modernidad, tradición, exotismo y eclecticismo, cuando todo ello se perfila en aras de una visión impactante por diferente y única.

Pero no debemos adelantarnos demasiado; las historias, como los placeres, se saborean mucho mejor paso a paso.

1. Publicaciones fotográficas en la revista *La Esfera*: la imagen de “la nueva reina de Rumanía María de Sajonia Coburgo Gotha”

El sábado 24 de octubre de 1914 la revista *La Esfera* publicó en su número 43 la fotografía de la nueva reina de Rumanía, María de Sajonia Coburgo Gotha¹ [1]. Unos días antes, exactamente la noche del 9 de octubre, el rey Carol había muerto en el palacio de verano de Peles, en Sinaia, siendo proclamado monarca el príncipe heredero al trono, su sobrino Fernando de Hohenzollern-Sigmaringen, y con él su esposa la princesa María².

El luctuoso acontecimiento coincidió con un momento convulso en la historia del país, defendiendo una difícil neutralidad en la I Guerra Mundial, hasta 1916, año en el que entró en el conflicto armado del lado de los Aliados. Haciéndose eco de la problemática actualidad, la revista incluiría en este número varios artículos relacionados con la guerra, tanto directos -el ataque inicial a Amberes, la retirada

1 Hija de los duques de Edimburgo, el príncipe Alfred de Inglaterra y la gran duquesa María de Rusia, y nieta, por tanto, de la reina Victoria y del Zar de Rusia, María Alejandra Victoria, Missy para la familia, nació en 1875 en Kent. En 1893, con diecisiete años, se casó con el príncipe Fernando, heredero al trono de Rumanía. Reina atípica por sus múltiples dedicaciones personales y oficiales, escritora, artista, promotora de las artes en su país de adopción, jugó un decisivo papel tanto en la toma de decisiones políticas como en la modernización de Rumanía. Su intensa y apasionante vida transcurrió, hasta su muerte en 1938, entre la fortuna y la desgracia y la dificultad de acoplar sus necesidades como mujer y las obligaciones como reina. La mayor parte de los datos biográficos están extraídos de la completa biografía de PAKULA, H. (1985): *The Last Romantic. A Biography of Queen Marie of Roumania*. London, Phoenix Giant, 1998.

2 *Ibid.*, pág. 179.



alemana sobre El Marne, Amberes en poder de los alemanes, descripción de los regimientos alemanes en campaña-, como colaterales -la frivolidad en la guerra, la utilización de animales, el desarrollo de la artillería-, e incluso alegóricos, en sendas fotografías que ilustraban artísticamente mensajes de maldad y paz.

La publicación de la fotografía de la nueva reina venía a completar la información escrita y visual sobre los últimos acontecimientos acaecidos en la realeza rumana: la ya mencionada muerte del rey Carol, y un panegírico sobre las bondades y excelencias como escritora e instructora de su pueblo de la reina consorte Isabel³, conocida popularmente como Carmen Silva, pseudónimo utilizado para sus ocupaciones artísticas. De esta manera, el semanario ofrecía un "retrato" más o menos completo de los cuatro miembros de la familia real, "implicados" directamente en la cuestión monárquica y sucesoria, a través de sus efigies y algunas peculiaridades de sus personalidades y dedicaciones.

Pero el tratamiento de cada uno de ellos es muy diferente. Las páginas centrales de la revista están reservadas para los nuevos monarcas: en página izquierda, el rey Fernando y su hijo, el futuro Carol II, son retratados montados a caballo con uniformes militares, como correspondía a los acontecimientos prebélicos que se vivían en el país. Sin embargo resulta más protagonista el príncipe heredero que su padre, que aparece de espaldas, mientras su hijo "afronta el futuro" mirando directamente al objetivo⁴. Compartiendo espacio con la anterior, e igualmente a media página, una fotografía del Salón del Trono del Palacio Real de Bucarest, el más importante, por representativo, de los palacios rumanos, exhibe la rotundidad de lo establecido, confirmando una legitimidad refrendada por los suntuosos elementos que conforman el espacio palacial simbólico por excelencia. En página derecha, la imagen de la nueva reina de Rumanía, vuelve a mostrar un presente de rabiosa actualidad que, sin embargo, nada tiene que ver con las anteriores, hasta el punto de que se podía llegar a romper los esquemas de unos lectores que, no obstante, habían asistido desde el último tercio del siglo XIX a un cambio en las imágenes de la realeza, gestado por sus propios protagonistas en función de un mayor acercamiento al pueblo, sobrevalorando, al mostrarlos, los perfiles más "humanos" de los efigiados en fotografías alejadas de lo institucional⁵. La mirada del público español contaba con un ejemplo coetáneo a la aparición de

3 Dionisio Pérez en este artículo incluido en la sección del semanario "La vida que pasa" se refiere a la reina viuda en pasado, seguramente porque tras la muerte del rey, su esposo, iba a ser reemplazada por la nueva monarca. De hecho, Carmen Silva murió diecisiete meses después que su marido, el 2 de marzo de 1916. *Ibid.*, pág. 182.

4 Era conocida la actitud pasiva y sufridora del rey ante la pesada "carga" que se le avecinaba, frente al papel mucho más activo y el carácter resuelto que tuvo su hijo desde edades tempranas acompañando a su madre en las visitas a los hospitales y durante su instrucción y preparación para afrontar las obligaciones de estado. María destacó siempre estas diferencias en sus escritos autobiográficos y en sus cartas. *Ibidem*.

5 En España es conocida la utilización de este medio por parte de la reina Isabel II tanto en sus campañas de reconocimiento popular a través de los viajes por toda la geografía española, como en la difusión masiva de su efigie a través del formato *carte de visite*, o los retratos intimistas, alejados del lenguaje convencional codificado de la retratística institucional que muestran a la reina como una dama burguesa leyendo, rodeada de sus hijos o

la fotografía de María de Rumanía en prensa. La corte española estaba asistiendo a una renovación de su imagen de la mano de la reina Victoria Eugenia de Battenberg, nieta igualmente de la reina Victoria y prima hermana de María, quien con sus gustos cosmopolitas y sofisticados, su interés por la moda y las joyas, estaba creando estilo e imponiendo unos gustos. Por esta razón, Victoria Eugenia, consciente del poder y la importancia del carácter de las imágenes captadas por la cámara, se había puesto en manos de los mejores y más reputados fotógrafos del momento, optando, en este sentido, por aquéllos que estaban modernizando el medio: el estudio de *Los Italianos*, capitaneado por Alejandro Gilardi como fotógrafo oficial en la estación veraniega de Santander, Benjamín Resines, Kaulak, o una serie de fotógrafos ingleses paisanos de la reina⁶. Para las páginas de *La Esfera*, Campúa, Vilaseca, Franzen, Kaulak o Calvache, realizaron reportajes de la familia real en numerosas ocasiones⁷.

Las dos cortes estaban unidas no sólo por lazos de sangre sino además por un aire de modernización con un origen común. No obstante, la fotografía de la reina de Rumanía difería de todas las de su prima porque llevaba su personal impronta hasta el punto de ser artífice esencial de sus imágenes. También la mezcla cultural de sus orígenes ingleses y rusos serviría para remarcar una diferencia completada por su nueva vida en Rumanía cuyas costumbres y tradiciones siempre se preocupó de respetar y, a la vez, de modernizar.

La Esfera, con su maquetación, completaba un mensaje tripartito que el lector podía codificar de un solo vistazo, y permitía, a la vez, establecer recorridos múltiples o fijar la atención en la más atractiva y espectacular de todas las imágenes. Atrás quedaba la efigie bondadosa y, sin embargo, hierática y lejana de la reina viuda Isabel. La vida pasaba a cada instante, y sólo unas páginas más adelante, otras imágenes actualizaban un presente y prefiguraban un futuro, deteniéndose en la sugerencia poderosa y enigmática de una nueva reina, más mujer que representante de una institución. Las fotografías, contrapuestas, codificaban discursos diversos: una monarquía renovada, padre-presente, hijo-futuro, en su papel activo encarnado tradicionalmente por los miembros masculinos de la institución; junto a ella, el refrendo

en actitudes relajadas. Véanse, entre otros, AA. VV.: *La fotografía en las Colecciones Reales*. Cat. Exp., Madrid, Patrimonio Nacional/Fundación "la Caixa", 1999; COLOMA MARTÍN, I.: *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, Universidad/Colegio de Arquitectos, 1986; FONTANELLA, L.: *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981; LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona, Lunberg, 1989; *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunberg, 1997; 150 años de fotografía en España. Barcelona, Lunberg, 1999; REVENGA, L. y RODRÍGUEZ SALMONES, C.: *La Fotografía en España hasta 1900*. Cat. Exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1982; TORRES DÍAZ, F.: *Crónica de un siglo de fotografía en España (1900-2000)*. Barcelona, Fopren, 1999; YÁÑEZ POLO, M. Á., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (edit.): *Historia de la Fotografía Española, 1839-1936*. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

6 AA. VV.: *La fotografía en las Colecciones...*, *Ibid.*, págs. 18-20, 102-107, 158-159, 162-163.

7 SÁNCHEZ VIGIL, J. M.: *La documentación fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1920)*. Tesis Doctorales, Facultad de Ciencias de la Información, formato CD-Rom, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 217-219.

1. La nueva reina de Rumanía María Sajonia Coburgo Gotha. *La Esfera*, 23 octubre 1914.

áulico de la misma, materializado en el espacio arquitectónico simbólico por excelencia, que no necesitaba ser ocupado físicamente para visualizar la contundencia de un poder legitimizado por la tradición; y frente a ellos, a toda página, bajo la sección "Figuras de la realeza" una imagen cuanto menos sorprendente de una reina. Unas páginas antes, el articulista encargado de alabar las virtudes de la reina Isabel, había recordado a los lectores la lejanía geográfica y espiritual, la simplicidad rústica, y, literalmente, el *misterio* de un país alimentado por la leyenda (sin duda para ayudarse en la exaltación del papel "civilizador" de la reina efigiada). La imagen publicada de la reina María nada tenía que ver con las circunstancias expresas del país al que representaba, ni siquiera con la tradición grandilocuente de un clásico salón de trono palacial; su fotografía sin duda redundaría en la visión legendaria, puesta al día a través de los recursos exóticos y enigmáticos, refrescaría la institución con una sugerente muestra de belleza y elegancia a un tiempo natural y sofisticada, y una puesta en escena convenientemente estudiada, atrapando a los lectores de ambos sexos. Las revistas ilustradas manifestaban aún en los años veinte el interés por los ecos de Bizancio y por las legendarias princesas rusas que paseaban su exótico esplendor, ya languideciente, por Europa⁸.

No creemos, por tanto, que la elección de esta última imagen fuera circunstancial y aleatoria. A pesar de la juventud del semanario, cuyo primer número había salido el 3 de enero de 1914⁹, la experiencia en prensa ilustrada de sus colaboradores y



LA NUEVA REINA DE RUMANIA MARÍA DE SAJONIA COBURGO GÖTTA

- 8 PÉREZ ROJAS, F. J.: "Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*", en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (edit.): *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, 2001, págs. 235-288.
- 9 Un estudio sobre la historia de la revista y el importante papel de la fotografía en ella en SÁNCHEZ VIGIL, J. M.: *op. cit.* Un análisis del carácter artístico de la publicación, iconografías e ilustradores gráficos en PÉREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990. Otras referencias en DANDLE, B. J.: *Galdós y La Esfera*. Murcia, Universidad, 1990; FRIERA SUÁREZ, F. (prólogo y recopilación): *Ramón Pérez de Ayala. Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*. Oviedo, Universidad, 1986.

editores era amplia. De hecho, las imágenes, bien a través de dibujos, bien a través de medios fotográficos, llegaron a marcar la impronta de la revista, cuyo éxito se basó en el cumplimiento de unos objetivos aclarados desde la editorial en el número de presentación: *La labor instructiva y educadora de la prensa gráfica, se cumple forzosamente. Ocurre en la revista lo que en el cinematógrafo: que el público adquiere nociones de cosas muchas veces sin la voluntad del articulista. Sirviendo de cuadro a una lamentable historia sentimental o a una de esas atropelladas y cómicas aventuras funambulescas, pasan grandes ciudades, paisajes lejanos, costumbre sorprendida en toda su plena y deliciosa realidad, por la fotografía. Aquí la preocupación de lo actual, trae a las páginas de la revista toda la vida de nuestra época. Preguntar con qué sentido se recoge la actualidad, viene a ser algo semejante a preguntar cuál es el sentido de esa misma actualidad. Llega toda, atropelladamente, en la más varia y revuelta confusión; se impone y vence las resistencias que pudiera encontrar en un criterio demasiado estrecho. De este modo la palabra criterio, aparte del obligado respeto al propio decoro y a la moralidad, tiene un valor muy relativo. Por fortuna nuestra, LA ESFERA aspira a ser algo más*¹⁰.

Información veraz y actualidad, educación y formación no estarían reñidos con unas amplias miras, entre las que las inquietudes estéticas desempeñarían un papel primordial desde presupuestos dispares: la vertiente crítica, cultural y difusora, o los contenidos y formas evocadoras y sugerentes como ingredientes de la fábrica de los sueños. La capacidad de hacer volar la imaginación, o simplemente de satisfacer el gusto por la contemplación posibilitando incluso la ilusión de “vivir” las vidas de otros, o de verse reflejados, resultan primordiales en la valoración de la prensa ilustrada, y *La Esfera* cumplió con este objetivo desde el principio¹¹.

Ésta sería una de las premisas a las que responde la abundancia de imágenes femeninas publicadas por la revista en todos sus años de existencia. Los registros son tan diversos como la realidad y la imaginación juntas puedan ofrecer, pero hay un común denominador: la exaltación de la feminidad, acorde con el formato de la propia publicación, con los tiempos, modas, patrones, cánones y caracteres estéticos, muchos de los cuales hoy entendemos como tópicos¹². Desde tipos, hasta encarnaciones alegórico-literarias y artísticas, pasando por rostros anónimos y caras conocidas de la sociedad, el teatro o el cine, se difunden con calidad técnica y una atractiva y cuidada presentación. De ahí el interés por la profesionalidad de los colaboradores, escritores,

10 BELLO, L.: “Madrid y su prensa gráfica”, *La Esfera*, nº 1, 3 enero 1914. Citado en SÁNCHEZ VIGIL, J. M.: *Ibid.*, pág. 137.

11 La necesidad de soñar y el deseo de identificación y posesión por parte de los/las lectores/as son presupuestos esenciales que la prensa femenina tiene en cuenta desde sus inicios. PERINAT, A. y MARRADES, M. I.: *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1939*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980, pág. 73.

12 La prensa española codifica las imágenes femeninas redundando en estereotipos que perpetúan unos esquemas rígidos y tópicos: el “eterno femenino” encarnado en la mujer ideal, madre y esposa, bella, modesta, prudente y virtuosa, en contraposición a otro rol inmemorial, el de la “aliada de la serpiente”, perversa, seductora y corruptora. *Ibid.*, cap. IV.



críticos, pintores y dibujantes de reconocido prestigio, reclamados por una revista que no sólo les ofrecía trabajo sino, además, un poderoso e importante medio de difusión y promoción de sus respectivas carreras.

Es difícil saber con exactitud si la redacción del semanario tuvo oportunidad de elegir entre varias imágenes de la nueva reina. En estas fechas, el número de fotografías de María de Rumanía era muy grande y la oferta muy variada: fotografías familiares, casi íntimas, también oficiales, sola o acompañada de sus hijos, amigos u otros miembros de casas reales diversas, en multitud de escenarios, poses y actividades¹³. Lo cierto es que no toda la prensa publicó la misma imagen. La británica escogió un busto de perfil ligeramente girado sobre fondo neutro que mostraba la belleza serena y la elegancia natural de una mujer de aspecto juvenil y cierta melancolía potenciada por la pose, cualidades únicamente aderezadas por una distintiva, aunque nada ostentosa, corona de perlas y brillantes y un sencillo collar a juego¹⁴ [2]. María era nieta de la reina Victoria, motivo que quizás influyera en la elección de una imagen lo suficientemente adecuada a tan estrecho parentesco, más acorde, además, con los gustos difundidos por la práctica fotográfica británica.

La Esfera, para los lectores españoles, publicó una fotografía muy distinta, cargada de elementos identificadores, no relacionados con la realeza, sino con la personalidad y los gustos de una mujer que se muestra segura en su propio paraíso. De este modo los mecanismos de atracción actuarían sobre el público con una contundencia llena de riqueza y matices sugerentes, permitiendo incluso que la imaginación terminase de completar, o corrigiera, la falta de correspondencia entre una tradicional imagen oficial y la ofrecida realmente por la fotografía. Las especulaciones servidas por la leyenda, así como las asociaciones literarias y artísticas, se potenciaban desde los propios intereses del semanario, haciendo de la actualidad, la calidad, la sugerencia, la ambigüedad y la atracción aliados insuperables para los lectores masculinos y femeninos.

Colaboradores de excepción en esta puesta en escena, a medio camino entre la realidad y la teatralidad, eran por supuesto los artífices de la misma. En el margen inferior derecho de la página, la redacción identifica la autoría con una doble firma: "Fot: Flaviens-Hugelmann". Los fotógrafos franceses Chusseau-Flaviens y Louis Hugelmann fueron dos de los colaboradores más importantes de la revista como reporteros gráficos internacionales¹⁵. Ch. Chusseau-Flaviens, con una larga carrera que

13 Remitimos a varios catálogos de fotografías publicados en páginas de Internet donde se muestran cientos de imágenes en la variedad comentada: *Queen Marie of Romania, Photoalbum, prepared by Cara Gilgenbach, august-december, 1995*, en www.speccoll.library.kent.edu/women/marie.html; *George Eastman House. Maries of Romania series*, en www.geh.org/personages.html; *Queen Marie of Romania Gallery*, en www.tkinter.smig.net/QueenMarie/Gallery/index.htm

14 Hannah Pakula publica en la citada biografía esta fotografía tanto en portada como en páginas interiores, indicando en el pie el uso que la prensa británica hizo de ella. Ilustración 38.

15 Los datos sobre estos dos fotógrafos en SÁNCHEZ VIGIL, J. M.: *op. cit.*, págs. 249-250, 254-255, 266, 268-269, y en el catálogo *George Eastman House*.



2. María de Rumanía. Imagen utilizada por la prensa inglesa en octubre de 1914.

abarca desde 1890 hasta finales de la década de los veinte del siglo XX, realizó numerosas fotografías de la reina, algunas en el mismo ámbito íntimo que aparece en la imagen publicada por *La Esfera*¹⁶. Por su parte, los trabajos de Hugelmann en España ya eran bien conocidos, desde sus primeras colaboraciones en *Blanco y Negro* hasta convertirse en el reportero internacional habitual del grupo Prensa Gráfica, entre las que se encontraban *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*. Su especialización vino de la mano de la fotografía de moda, donde se combinaba un

conocimiento tanto del retrato como del dominio de la técnica fotográfica aplicada a la exaltación de las cualidades del producto. Sin embargo, al coincidir su trabajo con el conflicto bélico también se convirtió en el corresponsal de guerra que mayor número de fotografías enviaría al semanario, incidiendo en los aspectos humanos y desastrosos de la misma, como ya hemos indicado, desde el bando aliado¹⁷. Paradójicamente, ambas especialidades pudieron acercarle a la reina: por un lado, su experiencia y reputación en la fotografía de moda, poniendo al servicio de la imagen cualidades creativas de composición, luz, enfoque o selección de imagen, haciendo sentir a María verdaderamente cómoda ante la profesionalidad del objetivo, y, por otro, la relación con el grupo de países componentes del bando que María siempre defendió en caso de entrada en la guerra de Rumanía, su país de adopción.

En definitiva, si ésta no era la única fotografía realizada es de suponer que el semanario pudo escoger entre varias, con lo cual la publicación era consciente en la búsqueda de una serie de premisas gráficas que no necesitaban ir acompañadas de texto. El conocido, y a veces engañoso, dicho que otorga valor multiplicado por mil a una imagen en contraposición a las palabras, se cumplía en este caso a la perfección.

¹⁶ En el catálogo *George Eastman House* se recogen numerosas fotografías realizadas por Chusseau-Flaviens, entre ellas la que nos ocupa. En ningún momento se nombra como coautor a Hugelmann. Es posible, entonces, que la revista uniera ambas firmas porque los dos, como reporteros internacionales y compatriotas cubrían trabajos comunes, como en el caso de los reportajes gráficos de guerra en el bando de los Aliados.

¹⁷ Sánchez Vigil ofrece unas tablas donde se contabilizan las fotografías de guerra enviadas por Hugelmann y Flaviens a *La Esfera*. Sus aportaciones son las más numerosas de una lista de 27 nombres: 36 y 16, respectivamente. *Op. cit.*, pág. 254.



2. La puesta en escena. María mujer, María artista, María reina

Por muy espontánea que parezca toda imagen fotográfica, el trabajo humano, técnico y artístico de selección son imprescindibles hasta el punto de que *el fotógrafo pasa así de artista inventor a artista descubridor y transformador de formas, texturas o expresiones*, llegando a veces a preparar los elementos que luego el objetivo fijará¹⁸. En el caso de la imagen que nos ocupa el fotógrafo (o los fotógrafos) debió compartir profesionalidad con la retratada, no sólo por motivos evidentes inherentes a la necesidad de un modelo, sino porque María formó parte activa de la puesta en escena desde varios frentes.

Pero habría que precisar que lo que venimos denominando “puesta en escena” no debe entenderse desde un ángulo restringido. Es decir, la puesta en escena puede resultar sinónimo de teatralidad y, por extensión, de ficción, de actuación, de falta de profundidad en cuanto encarnación de una vida que no es la tuya y no haces propia, un papel en el que no implicas la piel ni la existencia. En realidad, la imagen que tenemos ante nosotros es real y cierta, podemos identificar el espacio escogido para posar con una estancia del Palacio de Pelisor en Sinaia, y el rostro de María igualmente es reconocible, pero los elementos que la acompañan, la actitud, la composición y el encuadre no sólo no resultan aleatorios, sino que, agrupados, conforman una imagen que va más allá de la apariencia.

María decoró el palacio que serviría de hogar a su familia durante sus estancias vacacionales, con una intención muy expresa: hacer suyo un espacio heredado, por cuanto se encontraba junto al castillo de Peles, donde se alojaban los reyes Carol I e Isabel¹⁹. La necesidad de hacerlo habitable responde al sentido más profundo del término, imprimiéndole una impronta personal y familiar. En cierta forma, podemos afirmar que María “creó” su propio mundo entre las paredes de un palacio que ofrecía la alternativa a la oficialidad, y daba una imagen de la reina real en cuanto sentida, y teatral ante la mirada externa, muy concreta y buscada pero no vacía o superficial, transformando según sus gustos y sus objetivos el palacio que a partir de ahí se identificaría siempre con ella, como un símbolo. También hizo lo propio con el palacio real de Cotroceni, en Bucarest, pero en este caso las limitaciones impuestas por las exigencias de la corte debieron ser condicionantes del resultado final, reservándose la redecoración para las estancias privadas del palacio.

18 COLOMA, I: *op. cit.*, pág. 8.

19 El castillo de Peles en la localidad de Sinaia, al noroeste de Bucarest, fue mandado construir por el rey Carol I y edificado entre 1875 y 1883. Varios arquitectos trabajaron en él en distintas fases: sobre los planos del arquitecto alemán Wilhelm Doderer, su ayudante Johanne Schultz introdujo cambios; finalmente, entre 1893 y 1914, el arquitecto checo Karel Liman, al tiempo que construía el palacio de Pelisor, dejó su impronta en el resultado final ecléctico: neo-renacimiento alemán, italiano e inglés, barroco alemán, rococó, e incluso el exotismo de lo hispano-musulmán y turco. Catálogo *The National Museum Peles-Sinaia*. Sinaia-I, Rotarescu. s/f. Son muy numerosas las páginas web en las que se describen los palacios de Sinaia.



3. La reina María en el palacio de Pelisor. Es la misma estancia que sirve para la fotografía publicada por *La Esfera*.

Por lo tanto no estamos ante el clásico retrato oficial de estudio, pero tampoco ante el tradicional retrato inglés que potenciaba la belleza de las retratadas con luces tenues y fondos neutros. Estamos ante una mujer que posa en un espacio y en un ambiente del que forma parte consustancial, hasta el punto de que los motivos arquitectónicos y decorativos se convierten en elementos iconográficos

que ayudan a conformar la imagen dotándola de significado. La mujer, la artista y la reina encontraron aquí espacios en los que reconocerse.

Tanto la construcción como la decoración del palacio de Pelisor contó con profesionales como el arquitecto checo Karel Liman y el decorador vienés Bernhard Ludwig. Pero la por entonces princesa María, no sólo participó activamente en ella, sino que marcó las pautas implantando sus gustos muy en la línea de un ecléctico estilo 1900, uniendo las modernas propuestas del Art Nouveau con la tradición bizantina y celta²⁰, reconocidas en el pasado histórico rumano. Esta amalgama no estaba alejada de la propia esencia del espíritu modernista internacional, en un afán de recuperar los estilemas decorativos y la esencia estética de culturas antiguas, respondiendo, al mismo tiempo, al interés por lo exótico manifestado en campos artísticos diversos: desde los gremios y hermandades de artesanos ingleses y franceses, como las *Arts and Crafts*, o la Escuela de Nancy, hasta las propuestas más individuales del grupo de artistas que trabajaron bajo la impronta de Lasenby Liberty, como Archibald Knox y sus series “Cymric” o “Tudric”, sabia unión de motivos celtas y funcionales.

No es de extrañar que el renovado espíritu Art Nouveau, la diversidad geográfica y creativa de sus manifestaciones y sus propuestas de libertad y calidad, dieran respuestas a las inquietudes estéticas de esta reina artista. Siguiendo la ya consolidada tradición

20 *Ibidem* y MARCUS, D. L.: “Pelisor: One of Romania’s Jewels”, *Tarom Airlines Magazine*. Conocemos la existencia de este artículo a través de su difusión en la página www.adopting.com/chi/tarom/pelisor.html



de las agrupaciones artesanales que estaban desarrollándose en lugares distintos de Europa, la reina María reunió bajo su patrocinio a los jóvenes artistas rumanos conocidos desde entonces como la "Juventud Artística". Las inquietudes de aquéllos que se iban a dedicar profesionalmente al mundo del arte eran necesariamente mejor entendidas por una mujer que compartía, además, ciertas dotes creativas desarrolladas no sólo en la decoración de interiores, sino también fabricando ella misma algunos de los muebles de madera tallada destinados a las estancias del palacio, piezas realizadas artesanalmente cuidando el diseño, el material y el proceso de elaboración, así como su integración en el espacio²¹.

Exteriormente el palacio intentaba armonizar arquitectónicamente con la línea marcada por el palacio de Peles, y además integrarse con el frondoso paisaje de los bosques de Sinaia, empeño que podríamos atribuir directamente a la reina, para quien la belleza pasaba por una unión entre lo natural y el artificio, resultado de un innato sentido de la elegancia. Es el mismo concepto que María recreó en un interior dominado por la luminosidad, la sencillez arquitectónica y el protagonismo de los materiales en atención a la calidad, a su manipulación artística y a los elementos decorativos. Muy inteligentemente María optó por la conjunción de elementos autóctonos rumanos e importados, uniéndose a la tradición, por un lado, e incorporándose, a la vez, a las más modernas propuestas del Art Nouveau internacional: las maderas nobles en panelados, casetones, escaleras y mobiliario, el mármol Ruschita²², para columnas y zócalos de algunos paramentos, y sobre todo el vidrio coloreado para las claraboyas y ventanas, en la línea del importante trabajo de vidrieras modernistas. El interés por la creación de ambientes se pone de manifiesto en la adecuación decorativa y el tratamiento de la luz en cada una de las estancias principales. En el hall de entrada el vidrio del tragaluz y un impresionante trabajo de la madera tallada informan del carácter luminoso y cálido del palacio. Los estudios, tanto del rey como de la reina, destacan por la sobriedad germánica no exenta de solemnidad el primero, y la sencillez, luminosidad y carácter más doméstico el de María, ambiente marcado por la chimenea y los muebles fabricados por ella misma como indica la decoración a base de lirios y cruces, los motivos simbólicos identificadores de la reina²³. También para su

21 María tenía un ejemplo paralelo en su propia familia: su primo y cuñado el gran duque Ernst Ludwig de Hesse, hijo de la princesa Alice y nieto, asimismo, de la reina Victoria. El príncipe, que también tenía inquietudes artísticas, creó en 1899 y promovió personalmente la "Colonia de Artistas" de Darmstadt en Alemania, donde los intereses políticos, económicos y culturales se unían a los artísticos, con base en las ideas de Ruskin y Morris, y el concepto de "obra de arte total". Darmstadt fue uno de los centros más importantes para el desarrollo del espíritu modernista en Alemania. Una buena síntesis en FAHR-BECKER, G.: *El modernismo*. Barcelona, Könemann, 1998, págs. 235-254.

22 Mármol vetado con tonalidades anaranjadas, rosáceas y azules de las canteras al sur de los Cárpatos. Conocido como el "Carrara rumano", fue un producto muy valorado durante el Imperio Austro-Húngaro, exportado a numerosos países.

23 Esta manera de rubricar su trabajo recuerda la forma en que los artesanos medievales dejaban constancia de sus actividades a través de símbolos que les representaba. En las fotografías, María se retrataba en numerosas ocasiones rodeada de lirios, tanto en imágenes íntimas en sus estancias como en otras oficiales. En una de estas imágenes porta entre sus manos un ramo de lirios y una cruz celta.



4. La reina María en otra imagen en la misma estancia de Pelisor.

dormitorio María diseñó el mobiliario, encargado a los Talleres de Artes y Oficios de Sinaia, en madera dorada y decorada de nuevo con motivos celtas y bizantinos, reinterpretados con el lenguaje modernista. Serán los mismos motivos los que decoren el mobiliario y el tragaluz en forma de cruz celta de la habitación más importante del palacio, la llamada “Estancia Dorada”, pero en ella la originalidad vendría además por el abrumador panelado en estuco dorado de sus paredes para las que

María escogió el cardo, otro motivo vegetal igualmente simbólico por partida doble, como emblema de una de las capitales más representativas del Art Nouveau, Nancy, y también de Escocia, sede del ducado de Edimburgo, título ostentado por su padre; el ambiente sobrecargado, mágico y misterioso hacen de esta estancia un lugar excepcional, al igual que la capilla, cuya luz, tamizada y envolvente, facilitaba el recogimiento y la oración. El anclaje con la modernidad finisecular terminaba de completarse a través de la colección de piezas decorativas de gran valor de los más importantes artistas modernistas: obras de los máximos representantes de la Escuela de Nancy, Emile Gallé y los hermanos Daum, de los Talleres Vieneses, Josef Hoffmann y Gustav Gurschner²⁴, y la compañía Tiffany capitaneada por el creador que le dio nombre.

Por todo ello, en el palacio María dejó su impronta a través de múltiples y significativas referencias: sus orígenes, sus gustos, sus intereses y su presencia se dejaban sentir incluso cuando no se encontraba físicamente allí.

No sabemos con absoluta exactitud qué estancia del palacio sirvió de marco para el retrato que nos ocupa. Pero existen una serie de elementos que nos permiten fijar su ubicación en el palacio de verano de Pelisor. Varias fotografías de la reina aparecen identificadas por la inscripción “Pelisor” [3]. En ellas la reina posa en actitudes variadas en una luminosa estancia recorridas por el zócalo de mármol Ruschita ya mencionado, mientras unas vidrieras de motivos geométricos entrelazados de inspiración celta

24 Este artista realizó también para la reina una espléndida diadema en 1912.



cierran el vano del gran ventanal que sirve de telón de fondo, decoración que hemos identificado en el palacio de verano; asimismo el encuadre de una de estas fotografías deja entrever el arranque del arco con columnas que da entrada a la estancia de la capilla. Sin embargo, en las imágenes publicadas por los catálogos actuales del palacio, no coincide el mobiliario ni el suelo de la misma: originalmente el piso estaba cubierto de pequeñas baldosas de barro vidriado y en el centro de la estancia se encontraba una rústica fuente de piedra tallada cuya taza octogonal, decorada con motivos vegetales estilizados, estaba sostenida por una gruesa columna de fuste helicoidal sobre basa igualmente octogonal fuertemente moldurada; estas características la relacionaban con una pila bautismal reutilizada. Este tipo de reconversiones podemos atribuir las directamente a la reina, aficionada al intercambio de funciones de algunos objetos, por ejemplo los calderos que aparecen también en las fotografías convertidos en improvisados jarrones colgantes suspendidos del techo por una espléndida cadena de metal recorrida de cruces celtas caladas; la misma taza de la fuente servía de pequeño estanque poblado de ramas acuáticas refrescadas por el surtidor. De este modo, María introducía la naturaleza en el palacio, en una estancia que formaba parte de sus propias habitaciones, recreando un pequeño jardín en el que lo místico conectaba directamente con el sentido natural de la existencia, donde los sonidos del agua mezclados con los olores de las plantas y una luz tamizada y transmutada por las vidrieras de colores conferían al espacio una atmósfera de remanso, placer sensorial y refinamiento esteticista. Como las reinas de leyenda, este espacio romántico actualizado con elementos simbólicos confería a la reina un estatus de diosa [4].

La fotografía que nos ocupa aporta nuevos datos para esta imagen recreada. El encuadre más cerrado, pues debía centrarse en el retrato de cuerpo entero, permite apreciar que la capilla-jardín del Edén tuvo que ser redecorada para la ocasión. Allí instalaron para la sesión fotográfica algunos enseres que prepararan expresamente el escenario que iba a completar y ambientar la imagen deseada. Es el caso de la pieza que aparece colocada estratégicamente para enmarcar y, de este modo, destacar la figura de María. Se trata de un mueble-objeto de decoración reutilizado en la línea de los pebeteros, los *saut-de-lit* o lavabos, o los jarrones de inspiración neoclásica francesa, generalmente en forma de trípode terminado en garras y decorado con cabezas de animales talladas. Algunas piezas de trípodes recorridos en su interior por una serpiente²⁵ nos dan la clave para identificar la moldura que se desliza de forma sinuosa por el espacio hueco que queda entre las patas. La decoración de animales salvajes, serpientes y leones relacionados con el cortejo dionisiaco, junto al añadido natural de un frondoso centro de flores, iba acorde con el carácter privado, intimista y placentero de la estancia escogida.

25 Por ejemplo el jarrón de jaspe y bronce dorados de la colección Wallace de Londres, pieza francesa realizada por Pierre Gouthière, el bronceista más célebre en Francia a finales del siglo XVIII, en 1780. Perteneció a la reina María Antonieta quien lo adquirió para sus habitaciones privadas de Versalles. Reproducido en GRUBER, A. (dir.): *Las artes decorativas en Europa, tomo II: del Neoclasicismo al Art Déco*. Summa Artis XLVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pág. 64.



5. María de Rumanía leyendo.

El resto de elementos decorativos viene a reforzar este carácter. Por su vistosidad destaca la piel de pantera que cubre el diván sobre el que la reina posa, pero, al mismo tiempo, ejerce una función compositiva, pues el encuadre se encarga de dejar ver la parte que queda libre, ayudando de nuevo a resaltar la figura de la reina. María era aficionada a recrear ambientes sofisticados a través de la conjunción de elementos de diversas procedencias y estilos, tanto de tradición occidental como oriental, otorgando un aspecto ciertamente teatral a través sobre todo de recursos exóticos. Este tipo de pieles de animales, utilizadas como alfombras, como mantas de viaje, o decorativas sobre los divanes, responde a este gusto²⁶ [5].

Pero además en la imagen, dada la intencionalidad con que fue colocada, la piel de pantera refuerza su sentido convirtiéndose en un elemento iconográfico portador de significación. Desde tiempos ancestrales los grandes felinos, y concretamente el leopardo y la pantera, han servido de símbolos para la identificación de la mujer, por asimilación de las cualidades del animal con lo femenino. La diosa protectora

26 H. Pakula describe la decoración del palacio de Cotroceni señalando la teatralidad de sus gustos exóticos y su interés por reavivar las glorias de Bizancio. Nunca dejaban indiferentes los artesonados, las fantásticas paredes decoradas con frisos pintados, las estancias repletas de muebles tallados dorados, las alfombras de piel de animales, los cojines de seda, los marcos de plata, macizos de rosas, lirios y otras plantas exóticas en jarrones inmensos, en recipientes por el suelo, cayendo en cascada, *op. cit.*, págs. 142-143.



en la cultura de Çatal Hüyük, en la Anatolia del octavo milenio a.C., era venerada en el Santuario del Leopardo, el animal símbolo de su esencia. Las mujeres míticas del cortejo báquico, las bacantes y ménades, corrían sus desenfundadas carreras acompañadas por estos felinos, los animales más representativos del mito dionisiaco, e incluso algunas interpretaciones iconográficas las representan vestidas con pieles moteadas. A partir de aquí, la correspondencia se llega a convertir en un tópico explotado de manera particular, como sabemos, por el imaginario finisecular. La consideración en el siglo XIX, con justificaciones científicas, médicas y filosóficas, de la mujer como ser intermedio entre el hombre y el animal permitirá, e incluso favorecerá, esta asociación "natural" entre lo femenino y la bestia salvaje. En el terreno del amor voluptuoso la pantera (o el leopardo) aportaba su simbolismo. El paralelismo entre las características de este animal consagrado a Dioniso por su belleza, y el poder seductor de la mujer, era una asociación que los griegos ya establecían: la pantera caza a su víctima exhalando un agradable olor, y seduce a través del olfato como las cortesanas²⁷. En el juego amoroso de estas *femmes fatales*, como en el de las fieras, el deseo es la trampa que enloquece a las víctimas²⁸.

Pero la utilización de tales símbolos podía ser explícita o estar simplemente sugerida, como ocurre en el caso de la fotografía de la nueva reina. No obstante, el imaginario visual de los lectores españoles de la revista contaba con numerosos ejemplos ofrecidos por la literatura y la pintura. Rubén Darío había utilizado el recurso mitológico en sus cantos a los amores voluptuosos y, en correspondencia, exóticos. Ana Ozores, más conocida como *La Regenta*, lucía en su dormitorio una piel de tigre colocada a los pies de su cama dorada, que evidentemente daba un aire sofisticado a la nada "conveniente" alcoba de una mujer de provincias. Como el célebre personaje de Leopoldo Alas Clarín, la mujer del óleo *La fatigada* (1894) de Francesc Masriera, apoya su actitud insolente en la calidez mullida de una piel blanca. La pantera aparecía de modo expreso en el retrato que Anselmo Miguel Nieto hiciera a la bailarina Tórtola Valencia, muy conocida por los lectores de *La Esfera* en las múltiples fotografías publicadas de la famosa artista, bailando las exóticas danzas orientales junto al felino, en un pulso que equiparaba a los dos bellos "animales". La asociación era de nuevo el recurso utilizado por Anglada Camarasa en sus retratos más sugerentes, como el que muestra a *Sonia de Klamery* (h.1914) recostada en la rama de un árbol, con una poderosa mirada de felino.

La belleza y el poder de seducción de este animal hicieron que se convirtiera en fetiche de la imaginación masculina y femenina. Parecía obvio que el felino, y sobre

27 DETIENNE, M.: *La muerte de Dionisos*. Madrid, Taurus, 1982, págs. 81-83.

28 La pantera no es una más entre las bellas enigmáticas estudiadas por Pilar Pedraza, sino la *bestia más bella*, dado su elegante poder de seducción. La autora desgrana paso a paso la relación con la mujer, motivo que alcanza a la mitología contemporánea convirtiéndose en tema cinematográfico. En *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona, Tusquets, 1991, págs. 237-259. Véase también un tratamiento extenso del tema en DIJKSTRA, B.: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/Barcelona, Debate/Círculo de Lectores, 1994.



6. La reina en la terraza del palacio de Pelisor.

todo las cualidades a él atribuidas, se iban a convertir en uno de los elementos recurrentes por asimilación cuando los artistas querían hacer explícitas sus imágenes. Por eso no resulta gratuita la inclusión de la piel de pantera en esta puesta en escena. El público español contaba, además, con toda una nómina de mujeres de leyenda, personajes de ficción y otras reales en cuanto identificables, que, sin embargo, no eran cualquier tipo de mujer, sino que

respondían al perfil de mujeres elegantes, de clase acomodada, únicas, y conscientes del poder de seducción ejercido. María de Rumanía, además era una reina.

En el centro del encuadre fotográfico, y por extensión de la composición, María, posa con la naturalidad de quien está acostumbrado al objetivo. Ya hemos mencionado la afición de la reina por la fotografía y el conocimiento de su poder para la difusión de una imagen determinada [6]. No obstante, la naturalidad venía marcada por los elementos de los que se rodea, por el ambiente recreado del cual forma parte consustancial. Por eso la pose funciona en esta imagen como una actitud vital absolutamente consciente, de ahí el juego entre realidad y teatralidad. Conocemos la afición de María por las fiestas de disfraces inmortalizadas en numerosas instantáneas. Pero esto, al fin y al cabo, era sólo una diversión. Su paso a la historia como reina de un pueblo y como mujer única y excepcional, sí debía tomárselo más en serio. Fue siempre consciente de que debía forjarse una imagen que fuera veraz en cuanto sentida, no fabricada por los demás, por eso debió encarnar varias vidas a la vez; eran exigencias del guión. En todo momento se consideró por encima de todo mujer, y abogó por su espacio de libertad, lucha que, en ciertos momentos, le ocasionaría no pocos problemas marcando su imagen, a veces, con el escándalo, la rareza, el snobismo, y la desconfianza; siempre quiso sentirse viva dentro de la rigidez de la corte, y se dejó llevar por sus necesidades como mujer y como artista. Consciente de la fuerza de las imágenes se cuidó muy mucho de perfilarlas: llegado el momento en que se dio cuenta de la importancia del papel de reina, puso todo su empeño en serlo plenamente,



llegando a tomar decisiones trascendentales para el destino de su país de adopción, haciéndose querer por un pueblo agradecido por sus desvelos en los momentos de crisis, admirada no sólo por su belleza física sino por sus acciones bondadosas. Este papel no le impidió cultivar otra faceta trascendental para la renovación de la imagen de Rumanía en el resto del mundo, la de artista y promotora del arte en varios frentes, llegando como escritora a publicar numerosos cuentos infantiles y relatos de sus viajes por el país, así como su autobiografía, *The Story of My Life*, en 1934²⁹. Después de una vida intensa con los diversos perfiles de una existencia rica y compleja, un penúltimo episodio mantendría su imagen en la distinción de la diferencia. Su adscripción a la fe bahá'í, conocida pero no abiertamente declarada, denotaba el incesante espíritu de búsqueda y renovación, en este caso espiritual, de una mujer inconformista con lo establecido, que encuentra respuestas en amalgamas de experiencias culturales dispares, occidentales y orientales³⁰.

Con el objetivo como intermediario entre ella y su público, la reina-artista contaba con numerosos referentes que hacían y hacen inevitable las asociaciones evocadoras. La actitud relajada, segura y consciente de sí misma, la mirada directa, la expresión melancólica y, por supuesto, el escenario, entablaban un hilo conductor con las diosas y reinas legendarias. Una de las más recurrentes era Cleopatra, figura venerada tanto por la pintura academicista decimonónica, en su vertiente pompier, como por el simbolismo esteticista y decadente. En las representaciones de la reina egipcia no faltan los ingredientes que justificaban su fama. Alexander Cabanel en el retórico óleo del Museo de Bellas Artes de Amberes, fechado en 1887, muestra la cara perversa y cruel, potenciada por unos recursos eficaces por evidentes: no faltan las pieles sobre las que recostarse, el felino a los pies de su dueña y las flores estratégicamente colocadas, y todo ello supeditado al juego entre el alarde técnico y el asunto mediatizado por un erotismo encubierto.

Los puntos de contacto se estrechan ante las referencias más cercanas de la tradición pictórica inglesa, en una vertiente representada con mucho éxito por el pintor Alma-Tadema. Al margen de la identificación concreta de sus mujeres, las Cleopatras [7], Lesbias y demás personajes femeninos anónimos extraídos de la antigüedad grecorromana o egipcia se presentan a medio camino entre una cotidianidad añorada y la diferencia proporcionada por la procedencia de mundos que ya resultan exóticos y por ello permisibles. La ambigüedad de nuevo se utilizará como recurso de la sugerencia

29 Un listado de sus publicaciones, ilustradas por diferentes artistas, así como interesantes links con diversa información sobre la reina en www.die_meistersinger.tripod.com/marie2.html

30 En 1926 María realizó un viaje a Estados Unidos. El *Philadelphia Evening Bulletin* publicó el 27 de septiembre las siguientes palabras de la reina, la primera monarca en adscribirse a esta espiritualidad: *La Fe Bahá'í acepta a todos los grandes profetas del pasado y no destruye ninguna creencia, deja todas las puertas abiertas [...] Es el mensaje de Cristo renovado, pero adaptado a nuestra época*. Este mensaje de renovación, libertad, concordia, invitación a la unidad mundial y fusión de todas las religiones, tradiciones y culturas, así como la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer, se encuentra en la declaración de principios de esta religión joven nacida en Irán. Sobre la relación entre la reina María y la fe bahá'í véase el artículo de Robert Postlethwaite en www.bahai-studies.ca/archives/jbs/jbs.6-2.postlethwaite.html



7. L. Alma-Tadema: *Antonio y Cleopatra*, 1883.

y la atracción al mostrar la nostalgia de un tiempo perdido y la posibilidad de volverlo a vivir en los contemporáneos rostros victorianos. Piel de pantera, actitudes displicentes, rostros nostálgicos pero veraces, atmósferas refinadas, marcos incomparables, estilo narrativo y melodramático, exaltación de los sentidos a través de las calidades matéricas y de las atmósferas de refinamiento esteticista, son algunos de los elementos que establecen un nexo de unión con la imagen ofrecida por nuestra reina [8]. Ni siquiera la elegante túnica blanca que viste María resulta arbitraria, es ésta precisamente la que refuerza el carácter intemporal de esta nueva diosa convertida en mito.

Extraídas de la leyenda, de la literatura y de la historia, las mujeres de ensueño prerrafaelistas serán otra vertiente de referencias más o menos cercanas, sobre todo a través de la figura de Edward Burne-Jones, que enlaza con las propuestas modernistas. La belleza melancólica y solemne de unas mujeres que comparten con el medio natural su propia esencia se propone como una de las caras del mito del eterno femenino, estilema que la fotografía había cultivado paralelamente [9]. También Whistler difundirá imágenes alegóricas recurrentes con un tipo de mujer evanescente, serenamente nostálgica y soñadora, actitudes potenciadas por el uso de los elementos formales al servicio de la evocación; basta recordar su famosa obra *Sinfonía en blanco nº 2: la muchacha de blanco*, de 1864, donde la joven vestida con vaporosa túnica refleja su melancolía en un espejo que le sirve de duplicado significativo.



8. L. Alma-Tadema: *Promesa de primavera*, 1890.

Tampoco podemos olvidarnos de la luz en la fotografía de la reina María como elemento participante en la recreación de la atmósfera evocadora. La luz tamizada por la vidriera debía aprovecharse porque era la que ponía en juego el recurso de la ambigüedad: la naturalidad de la luz del día era así estéticamente manipulada a través del tamiz del vidrio coloreado, mientras que un suave contraluz modelaba las superficies integrando y unificando, y, a la vez, permitiendo distinguir sin contrastes violentos los elementos de la ambientación escénica.



En este sentido, la actitud relajada y serena no exenta de sofisticación venía a redundar en el objetivo propuesto. De nuevo la extensa nómina pictórica de mujeres sentadas, recostadas o más o menos tendidas, hasta la displicencia, suponía una fuente inagotable de referencias. Las imágenes popularizadas por las actrices y artistas en estas actitudes llegaron a estar codificadas, convirtiéndose en estereotipos identificadores de las cualidades que las hacían únicas y diferentes del resto de las féminas: ellas eran mujeres emancipadas, propietarias de sus vidas, seguras y conscientes del poder seductor de sus poses y sus miradas, incluso cuando no actuaban, y el reclamo funcionaba a través de la elección cuidada de las imágenes que de ellas se iban a difundir [10]. En el póster para la obra teatral *Naturaleza humana*, estrenada en Londres en 1885, una pobre y suplicante mujer de rodillas pide la devolución de su marido a "la otra", quien, tendida en una confortable *chaise longue* y arropada por mullidos almohadones, en una estancia en la que no faltan las plantas ni la alfombra de piel, le sostiene una mirada indiferente y cruel³¹. Algunos retratos de la reina de la escena, Sarah Bernhardt, muestran también el lado más mundano de su vida pública en imágenes en las que de nuevo los accesorios se repiten: las pieles, las flores, el diván ricamente tapizado, y el gesto de seguridad no exento de picardía. En el ámbito español las actrices posan igualmente para los artistas en estas actitudes; es el caso de María Guerrero en el retrato realizado por Anselmo Miguel Nieto donde la famosa

31 Victoria and Albert Museum de Londres.

actriz aparece sentada con un teatral y sofisticado gesto que pretende ser relajado, delante de un ventanal mientras un perro duerme rendido a sus pies. Muchas de las damas de la alta sociedad que querían mostrarse y quedar immortalizadas en aras de la distinción se retrataban siguiendo estos ejemplos. La nómina se amplía cuando son modelos anónimas en interiores más o menos definidos las que protagonizan escenas domésticas o desnudos recostados en la línea de las venus y majas, prolíficas en toda la historia del arte.

Un complemento indispensable en todo este tipo de imágenes son las flores. En el caso que nos ocupa esta premisa adquiere significación por partida doble. María adoraba las plantas; son numerosas las fotografías que la muestran realizando arreglos florales, o simplemente posando en los jardines de los palacios y en estancias donde las flores aparecen por doquier, en jarrones propiamente dichos o en objetos reutilizados para la ocasión. Conocedora de su simbolismo eligió el lirio, la flor de la inocencia y la pureza, como símbolo, y utilizó el cardo en la decoración de los muebles como planta que la conectaba con sus orígenes. Ambas enlazaban sus gustos con la modernidad Art Nouveau que las empleó sistemáticamente explotando sus cualidades decorativas no exentas de contenido. Incluso en imágenes alegóricas, la reina aparece sentada en el trono de Cotroceni, en una estancia oscura con un foco de luz iluminando teatralmente su figura pensativa rodeada por flores esparcidas por el suelo.

Para la composición de Pelisor se elige el helecho. Tanto María como el fotógrafo fueron conscientes de las potencialidades decorativas de una planta cuyas características permitían la manipulación compositiva. Su frondosidad llena todo el ángulo izquierdo, no ocupado por el ventanal, y a la vez sus largas y divididas hojas muy estilizadas son el complemento perfecto para resaltar la elegancia de la reina, sin restar protagonismo. De hecho, la integración de la retratada en esta “selva” domesticada se cuida hasta el más mínimo detalle, y María se esmera en pasar su brazo izquierdo extendido por encima de una de las hojas que hace resaltar aún más la luminosidad de la fantástica túnica blanca.

A esto se une un elemento que no es expreso, pero podría estar presente de manera subliminal. Y con ello entramos en la correspondencia sensorial que emana de la imagen y que la hace sumamente atrayente. Nos referimos a las fragancias, ingredientes indispensables en la exaltación de los sentidos. Un perfume francés con historia y mucho éxito fue *Fougère Royale*, cuya traducción sería *Helecho Real*. Se trata de una fragancia creada en 1884 por el perfumista Houbigan, con perfil masculino y elegante, que evocaba el aroma de las partidas de caza. *Fougère* se convirtió en una familia con variedad de aromas desde el floral más suave y dulce hasta el más especiado y aromático, a través de una sugerente y exótica combinación de lavanda, musgo, encina, maderas y bergamota. Naturaleza y sofisticación formaban un perfecto combinado con la elegancia y la sugerencia evocadora, y todo ello unido formó la clave del éxito tanto para hombres como para mujeres.

María en este contexto aparecería como una cazadora triunfante esgrimiendo las armas de la feminidad, el encanto y la seducción. Pero la lectura ofrecía una posibilidad

9. E. Burne-Jones: *Primavera*, 1869-70.

alternativa: ¿era ella la pieza cazada? Sea como fuere, la mujer que había llegado a la corte por las codiciosas y nada románticas ambiciones de Estado, formó parte activa del mismo reivindicando siempre ejercer sus derechos y obligaciones desde su género.

El adorno floral añadido a la belleza igualmente natural de la mujer es otro de los recursos finiseculares más repetidos. En ninguno de los ejemplos nombrados faltan las flores, bien desde la esfera de lo puramente decorativo, bien entrando en el ámbito de las asociaciones simbólicas³². De nuevo las correspondencias entre la fotografía de la nueva reina y los ejemplos ofrecidos desde las artes plásticas y la literatura resultan recurrentes. La lista resultaría interminable pero no nos resistimos a citar la popularización de estas asociaciones a través de un medio de difusión tan importante como el de las revistas ilustradas: el cartel, sobre todo en las interpretaciones del pintor, cartelista, diseñador y grafista checo Alfons Mucha, uno de los artistas más importantes de este género. Sus mujeres exaltan su feminidad mundana respaldadas por ramas floridas y exuberantes follajes que las resaltan, enmarcan o integran como partes consustanciales del paisaje natural.

Un último elemento redundante en los matices asociativos que venimos analizando, a pesar de que sólo se deja entrever, recortado sobre la ventana. Se trata del almohadón que recoge la actitud relajada de la reina sirviéndole de respaldo, estampado con motivos estilizados de la cola de pavo real. Éste era otro de los animales predilectos de la decoración modernista, por lo que resulta lógica su elección para este accesorio. Los jarrones de Tiffany, la tapicería *Liberty* de Víctor Horta, las joyas de Lalique, la famosa lámpara *Hada del pavo real*, creada por Philippe Wolfers en 1901 y



32 Remitimos de nuevo al extenso estudio de DIJKSTRA, B.: *op. cit.*, quien trabaja estas asociaciones en varios capítulos. También en BORNAY, E.: *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra, 1994, y de la misma autora y editorial *Las hijas de Lilith*, 1998. Para el ámbito literario español LITVAK, L.: *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.



10. Georges Clairin: *Retrato de Sarah Bernhardt*, 1876.

presentada con gran sensación en el Salón Nacional de Bellas Artes de Bélgica, cuentan con el pavo real como motivo trabajado de diversas formas. Tampoco Beardsley pudo resistirse al atractivo de este animal vistiendo y transmutando a Herodias, la perversa madre de Salomé, en las ilustraciones que realizara para la novela de Oscar Wilde. El mismo recurso es tratado por Ramón Casas o Anglada Camarasa en obras muy distintas: como elemento únicamente

sugerido y apenas perceptible, el primero coloca una piel moteada con los ojos de la cola del pavo real en el lienzo *Escogiendo un libro* (h. 1891), mientras que el segundo, de nuevo en el *Retrato de Sonia Klamery*, hace del animal un elemento simbólico y complementario a la narrativa de la imagen.

Los dioses ya se habían beneficiado del simbolismo implícito en su vistosa fisonomía. Hera, ante la mala experiencia de infidelidad de su adúltero marido Zeus, lo convierte en uno de sus atributos como símbolo de la mujer casada que no debe descansar en su vigilancia. También el lirio era una de las plantas identificadas con la desdichada diosa. Los autores clásicos y medievales utilizaron a la que consideraban la más bella de las aves para establecer ilustrativas asociaciones con la mujer jactanciosa, consciente de sus encantos y exhibidora de sus atractivos, aunque también la iconografía cristiana, siguiendo la tradición grecorromana, lo relacionó con la inmortalidad, la capacidad de trasladar las almas cerca de los dioses, la sabiduría para el buen comportamiento y la necesidad de ser humildes³³.

El objetivo estaba cumplido por ambas partes. *La Esfera* en los difíciles tiempos que estaba tocando vivir debía hacerse eco de la actualidad que estaba azotando la vida de miles de personas. Pero en medio de la más cruda realidad, la revista no podía

33 SEBASTIÁN, S.: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Tuero, 1986, págs. 75-79, 31-32.



olvidar su signo de distinción, aquel *ser algo más*, puntualizado por la redacción en su primer número. La imagen de la nueva reina de Rumanía cumplía con un propósito que era el suyo propio. La fotografía presentaba un retrato veraz que, como los confeccionados por la literatura y la pintura, se podía transmutar con unos recursos sabiamente utilizados y el empleo necesario de una mirada ávida y una imaginación liberada. La coctelera de los sueños se agitaba para ofrecer a los lectores y lectoras aquéllo que no eran ni poseían, pero se brindaba para el disfrute de la contemplación y del ensueño. Ni siquiera resultaba una imagen extremadamente moderna. La nueva mujer que triunfará como protagonista de la más absoluta modernidad en los años veinte, la mujer Art Déco, la *vamp*, o la *garçon*, ya se estaba empezando a perfilar en la segunda década del siglo XX. Pero la atracción de la imagen dada por la nueva reina de Rumanía, se basaba en otros presupuestos, aún reconocibles. Un país de leyenda, lejano y desconocido, se presentaba renovado a través de una mujer única que debía revestirse para encarnar un papel que ya había sido desempeñado por unas ilustres antecesoras. No sería fácil de olvidar la entrada en la historia de la mano de diosas y reinas legendarias, por un camino abonado por las mujeres excepcionales que las imágenes literarias y pictóricas habían difundido. La modernidad quedaba legitimada así por una tradición que se ofrecía ahora como ejemplo a imitar, sin necesidad de renunciar al carácter exótico que la diferencia marcaba. El eterno femenino seguía siendo un recurso de seducción infalible porque la justificación de este poder quedaba indisolublemente unida en la retina a conceptos culturales remotos convertidos ahora en tópicos. Y junto a los estilemas de la feminidad exaltada, la ambivalencia redundaba en el atractivo de la imagen: lo salvaje animal en correspondencia con lo estéticamente civilizado, la mezcla ecléctica y romántica de iconografías y formas, las apariencias mundanas y místicas, el misterio de lo insondable y la cercanía del reconocimiento, la obscenidad domesticada, la barbarie transmutada en refinamiento esteticista, la naturalidad y la sofisticación que jugaban como polos de atracción y lejanía, tradición y modernidad entendida como diferencia, libertad, mezcla de snobismo, elegancia, cosmopolitismo, moda, y resabios ancestrales.



LOS EXVOTOS DE BOLAÑOS DE CALATRAVA. NUEVOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PARA UN MISMO SIGNIFICADO

ELENA SÁINZ MAGAÑA
Universidad de Castilla-La Mancha

El santuario de la Virgen del Monte de Bolaños de Calatrava (Ciudad Real) parece tener un origen medieval aunque la primitiva ermita está totalmente transformada; a su lado se ha construido una gran fábrica de sencilla factura que junto con la anterior, los cuartos, patios, cocinas y otras edificaciones, configuran uno de esos recintos religioso-lúdico que caracterizan a los santuarios manchegos.

Pero lo verdaderamente interesante del Santuario es, además de las tradiciones y fiestas a las que da lugar su culto, la enorme colección de exvotos que actualmente ocupan el coro a los pies de la iglesia nueva.

Junto a exvotos tradicionales de cera, cabellos, trajes, cuadros pintados, fotografías e incluso ovejas disecadas formando un insólito bodegón, lo más característico son las composiciones fotográficas y los *collages*.

Estos *collages* son composiciones en las que se mezclan técnicas y materiales: fotografía, textos manuscritos, bordados, postales encoladas, lentejuelas, flores secas pegadas, etc, etc. Aparentemente, como dice Albert Ràfols i Casamada en la introducción al libro *La Historia del Collage* de H. Weschel¹, estamos describiendo uno de los procedimientos técnicos que caracterizan de una manera radical el arte del siglo XX y esto es lo ciertamente interesante ya que los exvotos de Bolaños, en principio, no se plantean como una intelectualización de lo que es o no es obra de arte, sino que continúan produciéndose con la misma función: cumplir con su parte contractual, pagar a la Virgen por el reconocimiento de su intervención en el favor pedido, por el cual se había hecho la promesa.

1 WESCHEL, Herta: *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 9.

Los exvotos² vienen a ser la materialización de una relación religiosa entre el fiel o el “de-voto” -después de la promesa-, y los seres sobrenaturales, la Virgen, Cristo o los santos, a los que se atribuye un poder sobre la vida y la naturaleza. Estos seres, trascienden su función de intermediarios con la divinidad para constituirse en los auténticos protagonistas, al ser ellos mismos los que han concedido la gracia, a la que el fiel responde con la correspondiente ofrenda. Por supuesto, las creencias en la sobrenaturalidad de los seres sacros, los exvotos, las ofrendas no son exclusivas de la religión cristiana, muchas otras religiones clásicas y precristianas presentan un mismo tipo de caracteres y es curioso observar que religiones antropomorfas como la griega y la romana, tal como ha estudiado Rouse³, plantean una relación de intercambio en la que a la divinidad, al igual que a los mortales, le gusta recibir regalos, establecer vínculos que deben ser correspondidos.

Los exvotos no son algo simple; el resultado final es visible en forma de cuadro, traje de novia o molde de cera, pero el proceso es verdaderamente complejo, implica una petición ante un peligro acompañada de un voto, la respuesta del ser divino, el “milagro” y el correspondiente pago de la deuda cumpliendo la promesa. Es todo un proceso con implicaciones temporales, sociales, devocionales, incluso vitales, ya que los fieles, al invocar a los seres divinos en busca de ayuda se ofrecen a los mismos al encomendarse a ellos y formular sus votos. El exvoto conlleva el establecimiento de una relación y es, en ocasiones, una verdadera “conversión”, por lo tanto, el voto no sólo afectará al individuo sino también a su entorno⁴.

Los exvotos no son de ayer o de hoy, sino de siempre, con altibajos producidos por la crítica religiosa, los cambios devocionales, los acontecimientos políticos o sociales, cuestiones económicas, etc., etc., se han mantenido a lo largo de los tiempos y se han ido adecuando a las distintas técnicas artesanales, a las modas, a las influencias de las artes del momento.

Muchos santuarios católicos cuentan con verdaderas colecciones de estos objetos religiosos que responden a múltiples técnicas de ejecución: modelado sobre materiales blandos como cera o yeso, tallados sobre materiales duros como el mármol, vaciados o martilleados de metal, trenzados, bordados, pinturas al óleo, dibujos sobre papel... y fotografía. La fotografía, aplicada al exvoto desde fechas muy tempranas con respecto a su invención, va a cumplir un papel muy importante y es uno de los elementos que nos demuestra cómo hay una apropiación de técnicas nuevas para viejos objetivos.

2 Usaremos el término exvoto en su doble acepción como expresión de una vinculación religiosa y como el objeto material resultante del pacto, es decir, el objeto artesanal o artístico.

3 ROUSE, W.H.D. (1902): *Greek Votive Offerings. An Essay in the History of Greek Religion*. Hildeheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1976. De todas formas es conveniente matizar esta teoría, para ello ver las obras de Rodríguez Becerra, Velasco, Christian, etc.

4 En ocasiones, además del exvoto material se ofrece el fiel para trabajar en el santuario, para ir en peregrinación de rodillas, incluso se puede donar una parte de la soldada durante un tiempo. En los santuarios de la Mancha hay costumbre de ir a acompañar a la imagen, permaneciendo durante un periodo de tiempo en los cuartos anexos a la ermita.

1. Exvoto del Santuario de Bolaños de Calatrava (Ciudad Real). *Collage*, técnica mixta.



El presente trabajo está planteado, sobre todo, desde el punto de vista de las formas expresivas, pero, aunque no ahondemos en las cuestiones eminentemente religiosas o devocionales, debemos tener muy claro un conjunto de factores que son absolutamente imprescindibles para que el exvoto lo sea.

El exvoto ha de identificar al donante, ha de personificar al individuo o sociedad que ha hecho la promesa; también precisa tener una intención divulgadora de los poderes del ser celeste a quien se dirige, por lo tanto deberá ser público, perdurable y necesariamente próximo a la imagen, en un contacto lo más cercano posible. El exvoto, por último, debe narrar, representar o aludir al hecho milagroso, indicando la vinculación del donante con la imagen. Imagen diferenciada, única, que indica una devoción personificada y nunca difusa.

Todo ello abre un gran abanico de posibilidades que nos inducen a analizar estos objetos religiosos⁵ desde muchos puntos de vista. La necesidad de identificación del donante nos conduce, en ocasiones, al retrato; bien es cierto que la función última es otra más trascendente, pero la utilización de retratos tiene también otras lecturas y el hecho de que el exvoto deba ser perenne le confiere una condición de visibilidad, es decir, un valor expositivo, una necesidad de “hacerse notar” y, en muchísimas ocasiones, una intencionalidad estética.

De este modo, primero en pinturas, al óleo sobre todo, y después, en fotografías, la imagen del donante se va a colocar lo más cerca posible de la Virgen o el santo, apurando ese principio mágico de contigüidad con los seres sacros, es decir de favorecer el milagro por medio del contacto. Los retratos no son exclusivos de los

5 Limitamos el análisis de nuestro trabajo a los exvotos en forma de cuadros, sean pinturas, fotografías o *collages*, dejando de lado a otro tipo de ofrendas como miembros y órganos de cera, figuras de metal, trajes, bastones, cadenas, trenzas, y un larguísimo etc.

fieles, sino que también vamos a comprobar cómo se retrata a la imagen milagrosa, *Grabados, pinturas, fotografías de la imagen que son muestra no ya de la visibilidad de la imagen, sino del efecto visualizador de la ofrenda que al representar al ser sagrado lo hace visible*⁶ y es precisamente uno de estos retratos de la imagen, en este caso de la Virgen de Monserrat, el que según los textos se cita como el exvoto pictórico más antiguo de España, fechándose en 1323⁷. Vemos aquí esa doble vertiente: la imagen de la Virgen o los santos que se entrega como ofrenda, pero que además se convierte, en forma de medallas, grabados, fotografías, estatuillas, etc. en un “objeto religioso” -también mercantil- que se puede trasladar y que continúa su labor profiláctica fuera del santuario, convirtiéndose en parte del ajuar de los hogares.

Ambos retratos, el de la imagen y los de los fieles formarán parte protagonista en muchos de los exvotos pintados, en las composiciones fotográficas y en los *collages*. Es interesante observar que si bien en los exvotos pintados se va evolucionando hacia una pintura de género que sigue una tipología muy definida, configurando “cuadros de alcoba” “exvotos marineros”, “cuadros de procesión”... que muchas veces son muy parecidos entre sí, cuando llega la fotografía se comienza a individualizar mucho más.

Como hemos indicado antes los procedimientos fotográficos entran muy pronto a formar parte de las técnicas utilizadas por los exvotos; es decir que para una función antiquísima se usa una técnica totalmente novedosa, incorporada a este ámbito mucho antes que a otros. El retrato fue una de las más importantes fuentes del negocio fotográfico ya que la función de la fotografía encuentra su mejor argumento, como decía Walter Benjamín, en la posibilidad de recordar a los seres queridos, lejanos o ya difuntos, en el fondo es una necesidad de poseer el pasado haciéndolo presente, es decir la intemporalidad y ello conviene felizmente a los exvotos ya que la fotografía del donante va a permanecer “por siempre” junto a la imagen que no solo le ha concedido el favor pedido sino que también continuará “por siempre” protegiéndole.

Andrés J. Moreno recoge en el santuario de Nuestra Señora de las Cruces de Daimiel un texto muy significativo que acompaña a una fotografía-retrato

*En compañía de la Virgen/ es donde mejor puedo estar/ todos los días de mi vida/ y toda la eternidad”./ “Quiero que veas en tu iglesia/ esta mi fotografía/ y te pido Virgencita,/ me sirvas siempre de guía*⁸.

Con respecto a los retratos las fotografías van a reflejar, de una manera evidente, un deseo estilístico que se detecta en el propio hecho de la realización de las mismas, ya que siempre se busca no sólo aquella que identifique mejor al donante -lo que cumpliría de sobra con la función de identificación-, sino aquellas en las que el fiel

6 VELASCO M. J.: “Sobre ofrendas y exvotos”, en AA.VV.: *Es un voto. Exvotos pictóricos de la Rioja*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 1997, pág. 46.

7 Libro de Milagros de Monserrat. (Edición de 1627), milagro nº 29, recogido de VELASCO M. J.: “Sobre ofrendas y exvotos”, *op. cit.*, pág. 45... vino luego a esta santa casa con una talla de maravillosa pintura, en que estaba la clementísima Virgen con su gloriosísimo hijo, y dexandola por testimonio deste milagro le hizo predicar el año 1323.

8 MORENO, A. J.: *Milagros y exvotos de un pueblo manchego*. Ciudad Real, Diputación Provincial, 1989, pág. 52.



2. Exvoto del santuario de Bolaños de Calatrava (Ciudad Real). *Collage*, técnica mixta.



se presente más favorecido y para ello se realizarán con ropas de domingo, en los estudios o en lugares cuidadosamente elegidos. Es decir, que la imagen tendrá una bifuncionalidad, la puramente religiosa y la estética. La ofrenda, pues, se constituye también como mensaje, como memoria de los grupos familiares materializada en un objeto. Dado que el santuario socializa en cierto modo la devoción y que los exvotos sirven, entre otros fines, para difundir los milagros, nos encontraríamos con una especie de “álbum familiar”, pero si bien este es el recuerdo del pasado, en el caso de los exvotos será el pasado, el presente y el futuro.

Unido a lo anterior, la necesidad de divulgación, es decir, la función “publicitaria” nos conduce a la narración del “milagro”, permitiendo su divulgación, ya que la ofrenda debe indicar a todos que la ayuda recibida por el donante le trasciende y le convierte en portavoz de los poderes sobrenaturales de la imagen. De este modo veremos como van variando las distintas técnicas artísticas para narrar hechos parecidos, desde los cuadros al óleo hasta las composiciones fotográficas o los *collages*. Estas narraciones plásticas tienen su antecedente en los relatos de milagros que, aunque con un origen muy anterior, en torno al siglo XV se comienzan a recopilar en los “Libros de Milagros” de cada santuario.

Así, igual que antes los pintores habían recreado situaciones catastróficas o momentos de gran peligro, ahora los fotógrafos van a hacer reconstrucciones que muchas veces se convierten en “obras de arte”, sobre todo en los primeros momentos, lo que nos indica un matiz estético buscado y conseguido. Los exvotos fotográficos, que se multiplican extraordinariamente y que conviven con los otros tipos de ofrendas, van a configurar, en palabras de Publio López Mondejar *imágenes vivas de situaciones muertas*⁹.

Al enumerar al principio los factores necesarios para que un exvoto lo sea por derecho propio apuntábamos la necesidad de la cercanía con respecto a la imagen a

9 LÓPEZ MONDEJAR, P.: *Las fuentes de la Memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Madrid, Ministerio de Cultura y Lunwerg ed., 1992.



3. Detalle del exvoto anterior en el que se aprecian las figuras de los médicos recortadas y superpuestas.

que se ha ofrecido, por tanto implicará la ubicación fija en un lugar del santuario¹⁰. El devoto, en efigie, persigue la contigüidad con la imagen, pretendiendo una garantía de auxilio y protección y buscando, además, la compañía del ser sagrado.

Por último y esto es quizá lo más notorio en lo que respecta a las artes, el exvoto material debe ser perdurable y perpetuo¹¹ para garantizar la protección perdurable, el vínculo perpetuo con la imagen. Como decíamos al principio no es a una idea abstracta de la divinidad a quien se dirige, sino a una imagen concreta que no es sino una nueva hierofanía del ser sagrado, una presencia visible y real, una imagen radicada en un lugar concreto que focaliza el culto y la recepción de ofrendas. El lugar en el que está esa imagen, el Santuario, se convertirá en centro de peregrinación de los fieles que acuden a visitar a la Virgen o el santo en su propia casa.

Lo anteriormente expuesto sirve para explicar hasta que punto se podría llegar aplicando nuevos lenguajes a esta vieja costumbre. Hemos visto que la fotografía se implanta en los primeros momentos y que se emplea profusamente en muchos santuarios, sustituyendo la mayoría de las veces a los exvotos pictóricos, originarios del siglo XV y cuya generalización tuvo lugar, sobre todo, en los siglos XVII y XVIII¹².

10 Hay que decir que las ofrendas muchas veces cambian de lugar por necesidades físicas o culturales, también se acumulan en cajas o se desplazan e incluso se venden para comprar objetos de culto, pero en la mentalidad popular su lugar está junto a la imagen.

11 Por ello ofrendas como velas que se consumen, flores o dinero no podrán ser ofrecidas como exvotos.

12 Es posible que el uso de los exvotos pictóricos estuviera asociado a la práctica de encargar, en las mandas testamentarias, cuadros o retablos para ser colocados junto a las tumbas de los donantes.



Las composiciones fotográficas cumplen con todas las normas del exvoto y representan o aluden -como los demás tipos de ofrendas- a todos los protagonistas: el oferente, la imagen y el desarrollo del acontecimiento, es decir, un ser terreno, un ser divino y una narración en el tiempo, ya que, como los testimonios escritos, intentan ser a la vez una representación global y una representación secuencial.

La fotografía, desde sus orígenes, establecerá en el espectador una nueva forma de ver la realidad, *en el siglo XIX la tecnología de la fotografía se instalará en la mentalidad de la época como una extensión o una copia exacta de la "realidad" que será capturada permanentemente en forma de luz*¹³ y es en esta interpretación donde entra perfectamente el exvoto. Es real, es divulgativo y es perenne.

Pero no sólo la fotografía "la tecnología más moderna" entrará a formar parte de las nuevas técnicas del exvoto, además, aunque en casos concretos, otras prácticas, también "modernas" pasarán a enriquecer el elenco de los santuarios. En Bolaños de Calatrava y en algunos otros santuarios cercanos, posiblemente por contacto, se inicia, ya en el siglo XIX y, de nuevo conviviendo con las técnicas "modernas" del momento, el "collage".

La técnica del *collage* no es nueva, hay numerosos precedentes históricos y entre ellos no son desdeñables los iconos rusos cuajados de joyas y perlas, las labores carmelitanas o los relicarios y composiciones de los siglos XVIII y XIX, pero es significativo observar cómo se aplican las novedades más impactantes, como es la fotografía, a un objeto religioso de enorme tradición. Hay ejemplos en Bolaños que se remontan a finales del siglo XIX y aquí el uso de la fotografía le otorga a la imagen una significación especial.

Los artistas "modernos" del XIX y XX reinventaron los *collages*; incluso en la Mancha, un artista vanguardista como Gregorio Prieto, los utiliza para ir marcando sus momentos vitales y su personalidad con sus famosos "popares", que eran, en realidad *collages* en los que se mezclaban los más diversos materiales y que vistos en profundidad responden a un planteamiento muy parecido a muchos de los *collages* de Bolaños de Calatrava, pues en estos como en aquellos se vislumbran generalmente dos planos, o mundos diferentes, sobre todo en el titulado "Homenaje de los poetas ingleses a la Virgen". Para no olvidar nada, en el de su autorretrato se vuelven a dar las mismas características que en los retratos ofrecidos en el santuario.

Los *collages* de Bolaños, además van a tener una evolución paralela a los tiempos y las modas, de los *collages* con bordados tradicionales a mano se pasará a los de bordados a máquina con aros, muy de moda en los años 60 en toda España. Vamos a ver *collages* con fotografías en blanco y negro y después en color, con fotografías y grabados, con postales pegadas, con grecas doradas, lentejuelas, cintas....

Los *collages* no son solamente una ofrenda, no son sólo el fruto de una religiosidad, su valor estético es innegable y viene a corroborarlo incluso el que algunos estén firmados por los autores, como Domingo Martínez, Ángel Ramírez o Antonia Aranda, firmas que no identifican ni personalizan al donante sino al creador.

13 RIEGO, Bernardo: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001.



4. Exvoto del santuario de Bolaños de Calatrava (Ciudad Real). Collage, técnica mixta.

Todo lo anteriormente dicho es significativo de cómo en el ambiente más popular se utilizan técnicas, procedimientos nuevos para continuar con una manifestación vital de su religiosidad.

La fotografía, el collage, las estatuillas de plástico, las pinturas sintéticas, etc. etc... Todo nuevas técnicas y nuevos lenguajes plásticos. Pero, cabe preguntarse si se ha tocado techo. ¿por qué no el video, la cibernética, los medios audiovisuales, las instalaciones, los performance...?, técnicas que por otra parte ha integrado la iglesia como nuevas formas de comunicación y divulgación. Aquí nos topamos con todo lo que hemos querido explicar al hablar de la esencia del exvoto material: si tiene que ser perdurable y estar en contacto o cercanía con la imagen, estos nuevos lenguajes parecen inviables.

Pero volvamos al inicio de la investigación cuando describíamos el exvoto como algo complejo en el que, como muy bien afirma Honorio Velasco *los fieles se dirigen a los seres sagrados invocándoles en solicitud de ayuda y favor y "encomendándose" a ellos, y al formular sus votos y promesas, en realidad literal o implícitamente se "ofrecen" ellos, es decir, ellos mismos implican en el voto su dedicación entendida como ofrenda*¹⁴. Es decir, que el cuadro o el collage no es sino la materialización del voto, el objeto que debe perdurar en el santuario, además de ser el pago, el producto final del cumplimiento del contrato.

14 VELASCO M. J.: "Sobre ofrendas y exvotos", *op.cit.*, pág. 47.



5. Gregorio Prieto: *Homenaje de los poetas ingleses a la Virgen*, Collage, (h. 1965).



6. Gregorio Prieto: *Autorretrato*. Collage.

El objeto religioso-artístico es, pues, un mero eslabón, algo necesario al final para agradecer o, en ocasiones, con el fin de propiciar un favor o una protección y en el conjunto de acciones que envuelven al voto si podemos apreciar la posibilidad de nuevos lenguajes artísticos.

Recapitulemos sobre las características del exvoto: se dirige a una imagen personificada radicada en un santuario y será necesaria la presencia del fiel en el lugar santo como correspondencia a la presencia que ha tenido, en la mayor parte de las ocasiones, el ser sagrado en el sitio desde el que se le ha invocado, que puede estar a miles de kilómetros. Esto dará lugar al peregrinaje pero, sobre todo, a la romería entendida como un camino penitencial en la que, como textualmente dice Honorio M. Velasco.

El romero penitente marcando la distancia y la forma de su peregrinar convierte por intensificación el desplazamiento en ofrenda. Una "performance" en todo caso reveladora que tiene el valor de testimonio, aun cuando en principio no implique otra cosa que tomar el propio cuerpo (asumiendo el sufrimiento, resistiendo el cansancio) como objeto de ofrenda¹⁵.

15 VELASCO M. J.: "Sobre ofrendas y exvotos", *op. cit.*, pág. 86. En el original la palabra performance está resaltada en cursiva.



Como conclusión podemos apuntar que, si consideramos al exvoto en su más amplio sentido como ofrenda, como voto, como agradecimiento y testimonio sí podemos plantearnos nuevas lecturas, desde el punto de vista artístico, de planteamientos ancestrales, es decir, que tal como ha hecho Cristina García Rodero, de todo aquello que envuelve a la romería se puede crear una manifestación artística de primer orden; por no decir que incluso en la propia realización de los actos, en numerosísimas ocasiones y, tal como veíamos en el caso de las fotografías, los propios protagonistas buscan -y encuentran- un sentido estético. Los exvotos materiales quizá han tocado techo, pero será necesario esperar a que nuevos lenguajes puedan cumplir con todas sus funciones. Las manifestaciones religiosas han sido, desde siempre, una de las fuentes esenciales del arte, los exvotos pintados se relejeron, ya hace mucho tiempo como antecedentes del naïf, simples fotografías acompañadas de un texto sustituyeron a verdaderos cuadros narrativos, algunos *collages* introducen elementos absolutamente nuevos y no por ello dejan de cumplir con su función como testimonio material de un voto hecho a los seres sobrenaturales. El futuro puede deparar sorpresas insospechadas, tanto en la realización, como en las lecturas que podamos hacer sobre los mismos. Todas las lecturas pueden ser válidas, según el sentido que se les de, del mismo modo que el artista Guillermo Pérez Villalta dice que no hay acto humano más minimalista que una procesión de nazarenos, todos iguales, al mismo ritmo, con el mismo sonido...



MODELOS PARA UNA ARQUITECTURA ANFIBIA: EL DISEÑO DE LOS FAROS DEL PLAN GENERAL DE ALUMBRADO MARÍTIMO DE 1847

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La construcción de los faros españoles del siglo XIX no puede entenderse al margen del lamentable panorama que la iluminación de nuestras costas presentaba a comienzos de aquella centuria. Con raíces en usos heredados de la Edad Media, estaba encomendado al cuidado de corporaciones locales como ayuntamientos, consulados o juntas de comercio, puertos y corporaciones de navegantes¹, escapando por tanto a la vigilancia del Gobierno unos fanales y linternas que ya en su propio nombre sugerían su imperfección y escasa eficacia². Tal atraso va a dar un vuelco durante el período Isabelino, una vez superada la inestabilidad de los años de la guerra Carlista, cuando el Estado liberal se enfrenta a la modernización de todos los ramos de la administración, y especialmente a la planificación, financiación y control de lo que en adelante se conocerá como obras públicas³. La conciencia de los defectos que generaba la falta de control estatal y los adelantos conseguidos en los principales países europeos

- 1 Caótica situación para lo que en su mayoría sólo eran fanales o luces de puerto, salvando los puertos controlados por la Marina o faros como los de Porto Pi, Torre de Hércules o Cabo Mayor, dotados de ópticas lenticulares. SÁNCHEZ TERRY, M. A.: *Los faros españoles: historia y evolución*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1991, pág. 135.
- 2 De hecho el término de linterna, junto con el de farol, farola y otros similares, fue desechado por los redactores del Plan de Alumbrado de 1847 para optar por la distinción francesa entre faros y fanales. COMISIÓN DE FAROS: *Memoria descriptiva de un nuevo Plan General para el Alumbrado Marítimo de las Costas y Puertos de España e Islas adyacentes*. Madrid, Imprenta Nacional, 1847, pág. 25.
- 3 Abordadas por el flamante cuerpo de ingenieros civiles de Caminos, Canales y Puertos creado definitivamente por Real decreto de 30 de abril de 1835. BONET CORREA, A.: "Introducción" a ALZOLA Y MINONDO, P. (1899): *Las obras públicas en España. Estudio histórico*. Madrid, Turner, 1979, pág. 13.



provocaron que pronto se considerara la urgencia de dar una nueva organización a esas ayudas para la navegación. Además, en un contexto de comercio marítimo en expansión, la iluminación de las costas venía exigida por las necesidades de las nuevas líneas de buques a vapor, que a diferencia de la navegación diurna practicada hasta entonces necesitaban el auxilio de los faros para tomar referencias en las recaladas por las que corregían la estima de su posición y rumbo⁴.

1. La Comisión de Faros y el Plan General de Alumbrado Marítimo de 1847

Un primer intento para romper con aquella situación se produjo en 1835, cuando la Ley de Presupuestos aprobada el 26 de mayo encomendó a la Dirección General de Caminos, Canales y Puertos las tareas de conservación de los faros y puertos que hasta entonces dependían del Ministerio de Marina⁵. Sin embargo, el arranque del plan para la iluminación de las costas se retrasó hasta la regencia de Espartero, ya que fue el 4 de enero de 1842, por orden del Ministerio de la Gobernación y tras consulta de la Dirección General de Caminos de diciembre del año anterior⁶, cuando se creó una Comisión de Faros para estudiar el nuevo sistema a implantar en las costas españolas⁷. Claramente inspirada en la francesa *Commission des Phares*, creada por el conde Molé en 1811⁸, se dispuso de acuerdo con los dos ministerios de Gobernación y Marina que estaría compuesta por ingenieros del grado superior del cuerpo de Caminos, Canales y Puertos y de oficiales de igual categoría de la Armada. Como presidente se nombró al prestigioso ingeniero Juan Subercase, vicepresidente de la Junta Consultiva de

4 Esa necesidad afectaba especialmente a las líneas de vapores establecidas desde Europa hacia América y Asia oriental, especialmente las inglesas que buscaban la recalada en la costa noroccidental de España, pero también las que se dirigían al Mediterráneo o desde los mares de Levante a los del Norte.

5 Como consecuencia, ya en el mes de agosto Marina cursó una orden a los capitanes de puertos para que en adelante en todos los temas relativos a fanales y puertos mercantes se entendieran, por medio de los Gobernadores civiles, con el Inspector General de Caminos. No obstante este traspaso de funciones fue poco efectivo al carecerse de organización y medios humanos adecuados, salvo los escasos ingenieros hidráulicos de Marina, de los que en 1839 sólo quedaban cinco adscritos a obras de puertos. SÁENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros de caminos del siglo XIX*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y puertos-Ed. AC, 1990, págs. 74 y 75.

6 Con el precedente del traspaso de competencias de 1835, el ingeniero Pedro Miranda, al frente de la Dirección General de Caminos, Canales y Puertos, había propuesto encargarse de la discusión y elaboración del plan a seguir para la construcción, iluminación y servicio de los faros. Tras la creación en 1847 del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, esta Comisión de Faros pasó a depender de su Dirección General de Obras Públicas, y a partir del Real decreto del 17 de diciembre de 1851 tanto los faros como la administración de puertos se integraron en el Ministerio de Fomento.

7 Real Orden del 4 de enero de 1842, publicada el 13 de abril, y luego confirmada por la ley de presupuestos de aquel año, fechada a 1 de agosto, que facultó al Gobierno para poner en marcha un sistema completo de faros. "Historia y funciones de la Comisión de Faros", *Puertos del Estado. Boletín información mensual*, nº 80, diciembre 2000, págs. 49-54.

8 Por la orden ministerial del 29 de abril de 1811, que ya planteaba su carácter mixto al componerse de ingenieros, marinos y científicos del Instituto. Sus trabajos condujeron en 1825 a la redacción del primer programa general de iluminación de las costas francesas. ALLARD, E.: "Phares et balises", en REYNAUD, L. (dir.): *Les Travaux Publics de la France*. Paris, J. Rothschild, 1883, tome Cinquième, pág. 41; y RAES, D.: *L'architecture des phares*. Saint-Malo, L'Ancre de Marine, 1993, pág. 59.

Caminos, Canales y Puertos y Director de la Escuela de Ingenieros⁹, teniendo como vocales a José García Otero, inspector general de Caminos, Baltasar Hernández, del mismo cuerpo, Agustín Bocalán, brigadier de la Armada, Baltasar Villarino, capitán de navío, y como secretario a Toribio de Areitio, ingeniero ayudante 1º y oficial del ministerio¹⁰. Dieron comienzo a sus trabajos recabando información sobre el estado de las luces existentes en las costas y puertos peninsulares, incluyendo *valizas, boyas, torres, atalayas, edificios notables y demás marcas y señales que sirven en las costas para guía de los navegantes* a través de informes solicitados a los Jefes Políticos de las provincias litorales, en cooperación con las diputaciones, juntas de Comercio, comandantes de Marina y capitanes de Puerto para así valorar los puntos más indicados para establecer faros¹¹; ese conocimiento sería auxiliado por los datos del Depósito Hidrográfico de la Marina, cuyo jefe era el vocal Baltasar Villarino, empleándose como herramienta de trabajo la carta esférica elaborada por aquel organismo en 1841.

Desde luego la Comisión no podía obviar los adelantos realizados en la construcción de faros por naciones como Inglaterra o Francia, especialmente esta última ya que a lo largo del XIX se vió inmersa en el proceso que le permitiría pasar de los 24 faros existentes en el año 1800 a los 59 de 1830, y especialmente de éstos a los 372 faros y fanales de 1880 - 209 en 1847¹²-, gracias a los esfuerzos presupuestarios ordenados durante la Monarquía de Julio¹³. En el caso de Inglaterra, con un sistema de organización corporativo bien diferente de la centralización estatal francesa, tampoco se podían soslayar los adelantos constructivos logrados desde finales del XVIII por ingenieros como Smeaton o Stevenson, divulgados además en libros que fueron conocidos y manejados por los integrantes de la Comisión¹⁴. Los trabajos para fijar

9 HERNANDO REQUEJO, J.: "Don Juan Subercase Krest, Director de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos (1837-1848) y Presidente de la Comisión de Faros (1842-1856)", *Revista de Obras Públicas*, diciembre 1986, págs. 973-979.

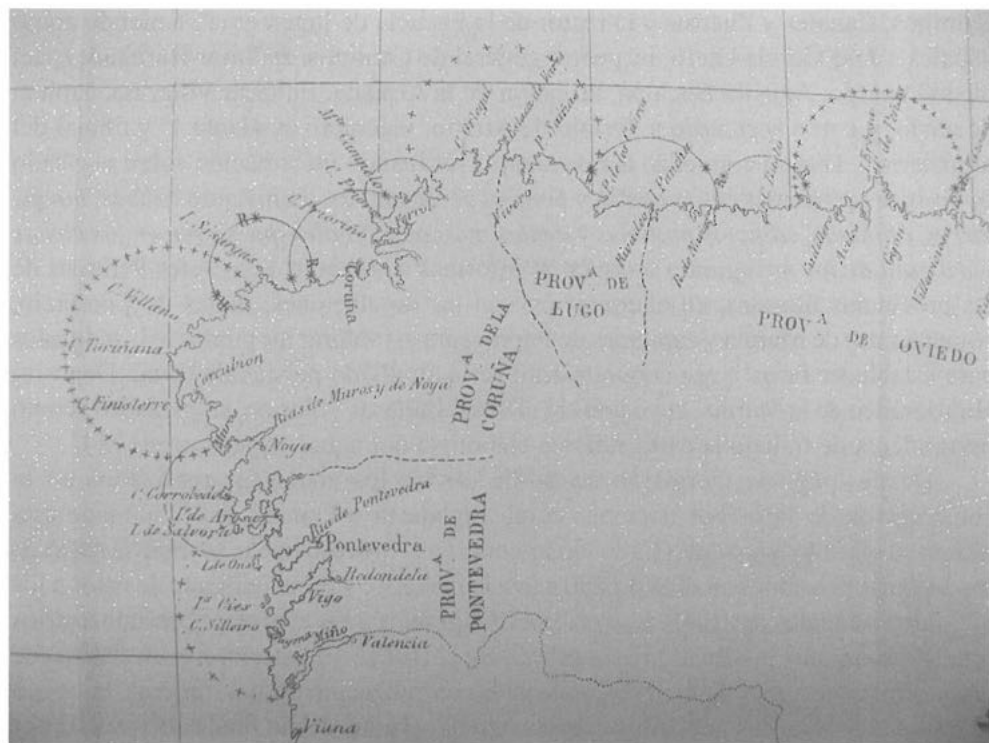
10 Su trabajo no sería fácil por la entidad del encargo de discutir y proponer el sistema a seguir en la construcción, iluminación y servicio de todos los faros de España, en coordinación con los ministerios de Hacienda y Marina, y las corporaciones y autoridades locales que percibían el impuesto de Linterna. Sin embargo, como prueba de la voluntad con que se suplieron esas dificultades ya en la primera junta, el 22 de febrero de 1842, Toribio de Areitio tenía preparada una lista de los faros, fanales y linternas de España, arbitrios que para ellos se recaudaban e ingenieros de caminos que residían en las provincias marítimas. HERNANDO REQUEJO, J.: "Los Ingenieros de Caminos, los faros y los puertos", *ROP*, septiembre 1982, págs. 591-594.

11 Archivo de Puertos del Estado. Comisión de Faros. Libro de Actas, sesión del 3 de mayo de 1842.

12 Según se manifiesta en la Memoria que redactaron los miembros de la Comisión de Faros, coincidiendo con las cifras de RAES, D.: *op. cit.*, pág. 57.

13 En esa construcción de faros le correspondió un destacado papel al ingeniero y arquitecto Léonce Reynaud (1803-1880), Director del servicio de faros entre 1835 y 1878, cuando se establecieron 131 luces, buena parte de ellas según sus planos. Autor de uno de los tratados de arquitectura más importantes del XIX, en relación a los faros también se conocieron en España su *Mémoire sur l'éclairage et balisage des côtes de France* (Paris, Imprimerie Impériale, 1864), o el ya citado tomo V de *Les Travaux Publics de la France*, redactado por Allard bajo su dirección.

14 En la memoria que acompaña al Plan se mencionan varias veces los faros de Eddystone o Bell Rock contruidos por estos ingenieros. SMEATON, John F.R.S.: *A Narrative of the Building, and a description of the construction of the Eddystone Lighthouse*. London, G. Nicol, 1791; y STEVENSON, Robert: *An account of the Bell Rock Light-house... to which is prefixed a historical view of the institution and progress of the northern light-houses...* Edinburgh, A. Constable, 1824.



1. Costa noroccidental de España con los alcances y tipos de luces de los faros del Plan de 1847.

el número y clase de las nuevas luces y todas las disposiciones relativas al servicio de alumbrado se extendieron durante cinco años, concluyendo en agosto de 1847 con la presentación del *Plan General para el Alumbrado Marítimo de las Costas y Puertos de España e Islas adyacentes*¹⁵, aprobado de Real decreto por el gobierno el 13 de septiembre, estando al frente del recién creado Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas D. Antonio Ros de Olano¹⁶ [1].

En la exposición de motivos del Plan se incidía en lo *escaso e imperfecto* del servicio de faros existente, que no alcanzaba más que una veintena de luces en toda la costa, de las cuales sólo cuatro tenían aparatos de alumbrado lenticulares, siendo

15 De la Comisión creada en 1842 se mantenían Subercase, B. Hernández y el secretario Toribio de Areitio, habiendo entrado como nuevos vocales Gabriel Gómez Herrador, inspector general de Caminos, Canales y Puertos, y José María Alvarado, oficial de Marina retirado, en sustitución de García Otero y Villarino.

16 Diez años más tarde y como complemento se redactaría un *Plan General para el Alumbrado Marítimo de las Islas Canarias*, que dispuso la construcción de once luces en unas costas que no habían sido incluidas en el primero, mientras que en 1854 se ordenó redactar otro plan para el establecimiento de boyas y balizas, aprobado en 1858. SÁNCHEZ TERRY, M. A.: *op. cit.*, pág. 140.

el resto del sistema de reverbero introducido a finales del siglo XVIII, que utilizaba para la reflexión de la luz una serie de pesados espejos parabólicos que menguaban y dispersaban el haz luminoso¹⁷. Ante las obligaciones derivadas de la creciente expansión del comercio y la dignidad de una nación que por mucho tiempo había sido una potencia marítima de primer orden, para sufragar el coste de la construcción de los nuevos faros, incluyendo sus aparatos de alumbrado y personal, se solicitaba al Gobierno un crédito especial de 20 millones de reales, calculando en 1.200.000 rs el mantenimiento anual del servicio, a cubrir con un impuesto general de faros que sustituiría a los antiguos derechos de fanal y linterna, establecido sobre cada tonelada de los buques que arribaran a los puertos nacionales. El nuevo impuesto se reglamentó por ley del 11 de abril de 1849 como un arbitrio temporal a recaudar en los puertos que tenían aduanas a la vez que el resto de derechos sobre la navegación¹⁸, de forma que los ingresos de este impuesto permitieron que entre 1857 y 1863 el Estado invirtiera 7,40 millones de pesetas en el establecimiento del alumbrado marítimo, quedando el Plan casi finalizado a la altura de 1870¹⁹.

De todo ello se desprende la indudable prioridad concedida a este Plan, sólo comparable a nivel de obras públicas estatales con la organización de la concesión de líneas del ferrocarril, según plan formado por otra comisión presidida por Juan Subercase, creada en 1844, y que se había aprobado a finales del mismo año. En cambio, otros ramos de las obras y edificios públicos debieron esperar su turno hasta las décadas siguientes, como ocurrió con la ley de 7 de mayo de 1851 que organizó las diferentes categorías de carreteras, o la Ley de Puertos aprobada en 1858, por no mencionar la construcción de escuelas y hospitales.

2. Modelos para una arquitectura anfibia

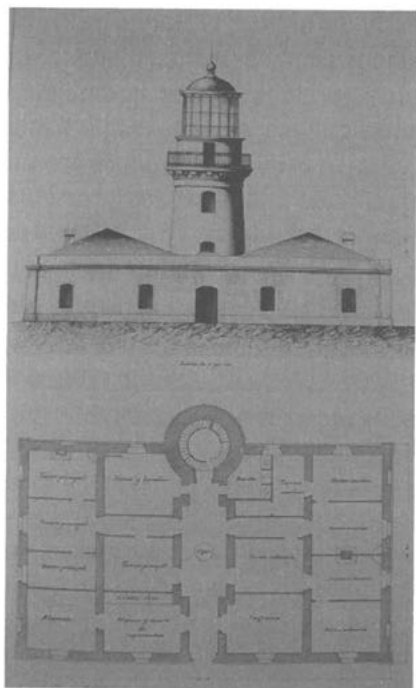
2.1. Los faros: categorías y distribución

El Plan de 1847 preveía establecer en las costas españolas 105 faros, divididos en cinco categorías u órdenes según su cometido y alcance, en lo que constituye una primera muestra de la determinante influencia francesa que presidió los trabajos de la Comisión, puesto que esta clasificación era una adaptación de la aplicada en el país galo desde principios de siglo. En España se reservaba para los de primer orden la misión de

17 Durante sus primeros trabajos la Comisión promovió el faro vigués de A Guía, de cuarto orden y encendido en 1844: el primero del Plan dotado de una óptica catadióptrica siguiendo el sistema del ingeniero A. Fresnel.

18 Se mantuvo hasta que en 1868 un decreto-ley del 22 de noviembre redujo todos los derechos existentes - faros, fondeadero, carga y descarga y otros sanitarios como los de cuarentenario y lazareto-, a un solo impuesto llamado de descarga y desembarque, al que se unió por el decreto-ley de presupuestos de 26 de junio de 1874 el de carga y embarque. Finalmente en el año 1900 la ley que creó el impuesto de transportes los suprimió definitivamente.

19 A modo de ejemplo de la importancia de este impuesto, en 1868 produjo 532.922 pesetas, mientras que el servicio costó 689.005, según datos que constan en la *Memoria sobre las Obras públicas en 1867*, citada por ALZOLA Y MINONDO, P.: *op. cit.*, pág. 396.



2. Ingeniero Félix Uhagón: Planos del faro de cabo Machichaco, 1852.

orientar a los buques de larga travesía a la hora de conocer el punto de arribada y corregir su estima para evitar escollos en su nueva ruta, los de segundo señalar escollos cercanos a la costa para la navegación de cabotaje, los de tercero guiar la entrada en radas y bahías, y los de cuarto y quinto señalar los puertos, considerándose ya fanales que se complementarían con boyas y balizas²⁰.

Para la ubicación de estos faros la Comisión señaló aquellos cabos, islas y puntas que parecían más apropiados a tenor de los informes de la Marina, pero sin concretar un

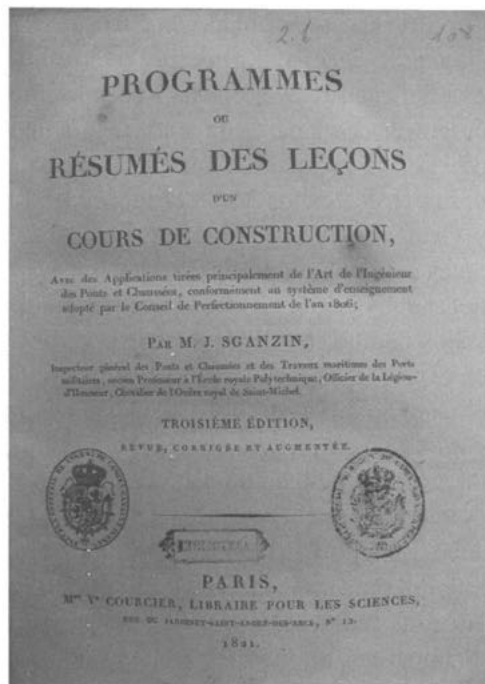
emplazamiento exacto, o en algún caso manteniendo la opción de dos posibilidades, ya que serían necesarios reconocimientos sobre el terreno de los ingenieros como paso previo a la formación de los correspondientes proyectos. Esta cuestión de la ubicación se relacionaba además con el alcance y en definitiva el orden determinado para cada faro, ya que la distribución por el litoral adoptó unos principios generales orientados a asegurar el alumbramiento más completo posible, eliminando o reduciendo al mínimo las zonas en sombra, especialmente en aquellos parajes peligrosos, pero también diversificando la sucesión de las propias luces al variar su apariencia y así poderse diferenciar sin posibilidad de error o confusión con las estrellas aquellas señales fijas, las de eclipses o giratorias, y las variadas por destellos. En este punto fue nuevamente Francia quien suministró el modelo a seguir de acuerdo con el sistema general de iluminación propuesto por el ingeniero Rossel y aprobado en 1826²¹. En el país galo el reparto tuvo en cuenta el alcance de aquellos dos faros consecutivos que se podrían apreciar desde menos distancia en cada tramo costero, para que así, como regla general, los faros de primer orden no estuvieran separados por más de 14 leguas marítimas;

20 En Francia se diferenciaban cuatro órdenes, no variando la función de los de primer orden, pero sí la señalización de escollos y entradas de puertos que correspondía a los de segundo y tercero, siendo luces de puerto, es decir fanales, sólo los de cuarto orden.

21 "Système général d'éclairage des côtes de France", publicado originalmente en la revista *Annales maritimes et coloniales, ou recueil de lois et ordonnances royales, règlements et décisions ministérielles*. Paris, Ministère de la Marine et des Colonies, septembre de 1826.

3. J.-M. Sganzin: *Résumé des leçons d'un cours de construction*, 1840.

además, la colocación de los tres primeros órdenes debía conseguir que una luz fija estuviera situada entre dos giratorias de aspecto diferente, manteniendo 28 leguas desde una luz fija a la siguiente, tal como ocurría por ejemplo entre los faros de Barfleur y La Héve, que tenían como enlace al del puerto de El Havre. Ese intervalo se consideraba suficiente para eliminar cualquier incertidumbre en la estimación de ruta por los navíos, tal como se recogía en el *Résumé des leçons d'un cours de construction*, obra de Joseph-Mathieu Sganzin (1750-1837) que desde su aparición en 1807 se convirtió en uno de los manuales de obras públicas esenciales para la enseñanza de los ingenieros franceses de la École Polytechnique²² [3]. La influencia de este libro fue decisiva en éste y otros aspectos de la construcción de nuestros primeros faros, siguiendo los redactores del Plan, a veces incluso al pie de la letra, las explicaciones del capítulo de faros y fanales incluido en la quinta parte, tomo III, de aquellas lecciones²³. De hecho ésta es otra buena prueba de lo relevantes que fueron los textos franceses en la formación de los ingenieros españoles²⁴, máxime teniendo en cuenta que Sganzin dominaba este tema de los faros como ingeniero especializado en obras marítimas e integrante de la *Commission des Phares* desde su constitución hasta su fallecimiento en 1837²⁵.



- 22 SGANZIN, J.-M.: *Programmes ou résumé des leçons d'un cours de constructions, avec des applications tirées spécialement de l'art de l'ingénieur des ponts et chaussées. Cinquième édition, enrichie d'un atlas...* Liège, Dominique Avanzo et Compagnie, 1840, tome Troisième, pág. 249. Conoció seis ediciones hasta 1865.
- 23 Como por ejemplo en la exigencia de variar las apariencias de los faros para no confundirlos con estrellas o fuegos criminalmente dispuestos en la costa, el cálculo del alcance máximo de un faro en relación a la altura del foco luminoso y las variaciones por las mareas o la posición del navegante, el programa de elementos a integrar en todo faro (linterna, acceso interior, cámara de servicio, almacenes, cisterna, alojamientos, cuartos para ingeniero y torrero principal), formas de las torres y su escalera interior, fábricas, construcción...
- 24 BONET CORREA, A.: "Libros de ingeniería y libros de ingenieros", en *OP. El patrimonio de las obras públicas*, II, n° 41, 1997, Barcelona, págs. 30-33.
- 25 De familia italiana, estudió desde 1768 en la *École des Ponts et Chaussées* en la etapa dirigida por Peyronnet, comenzando su carrera con obras de carreteras y puertos como los del Havre o Anvers, hasta que Napoleón le

El reparto adoptado en Francia se tradujo a la realidad de las costas españolas siguiendo el mismo principio de multiplicar y combinar las categorías de faros para diversificar sus apariencias, creando intervalos de reconocimiento de luces siempre determinados a partir de la ubicación de los de primer orden. Así, para el sector norte de la costa peninsular, entre el Bidasoa y el Miño, se contemplaban faros de primer orden en los cabos Machichaco de Vizcaya, Mayor de Santander, Peñas en Asturias y Ortegal/Estaca de Bares y Finisterre en Galicia. Se entendía que estas grandes luces actuarían como los *puntos cardinales* del alumbrado de aquel sector, con faros necesarios por la condición de puntos de recalada para el tránsito oceánico de unos cabos como Finisterre y Ortegal, y por la importancia de los puertos del Cantábrico en el resto de aquella *borrascosa costa*. Cada uno de estos grandes faros jerarquizaría el resto de luces situadas en sus flancos, siempre de un rango menor y sirviendo tanto para señalar parajes con escollos como para actuar de enlaces con el siguiente faro de primer orden, como ocurría con el faro de Santoña, de cuarto orden, que facilitaría la travesía entre los de Machichaco y Mayor, o los de Ribadesella y cabo Busto hasta cabo de Peñas y Estaca de Bares respectivamente²⁶. Sin embargo, este sistema verticista hubiera precisado una mayor densidad en la presencia de luces de primer orden para aquellos tramos especialmente peligrosos, aspecto que fue desatendido por la obligación de concretar un plan realista en relación a los medios económicos disponibles. Ello obligará a lo largo de todo el XIX y aún en las primeras décadas del XX a un esfuerzo de continua revisión e incremento en el número e intensidad de las luces²⁷, ineludible en tramos como el de la costa gallega, donde pese a lo recortado y extenso de su litoral sólo se proyectaron dos faros de primer orden, acompañados por uno de segundo -Islas Cíes- y cuatro de tercero -Ribadeo, Prior, Coruña y Corrubedo²⁸.

nombró *Inspecteur Général de Ponts et Chaussées* en 1803. Se convirtió así en un profesional de máxima confianza para el emperador, proyectando obras en los puertos del Canal para la invasión de Inglaterra, y realizando informes sobre puertos de territorios conquistados en Italia, Bélgica o España. Sus clases en la *École polytechnique* las recogió bajo ese modesto título de *Résumé*, aunque durante mucho tiempo fue el único manual para los alumnos, continuando sus proyectos en puertos o formando parte de la Comisión Consultiva de Trabajos de la Marina hasta su retiro en 1835, colmado de honores como comandante de la Legión de honor o caballero de Saint-Michel. Su biografía consta en el prólogo a la edición de 1840 de su obra antes citada, o en la semblanza necrológica: "Notice sur la vie et les services de feu M. Sganzin, inspecteur général des ponts et chaussées et des travaux maritimes au ministère de la marine", *Annales des Ponts et Chaussées*, t. XIII, n° CCCXVI, 1er semestre 1837, págs. 395-404.

- 26 COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, pág. 36. Sin olvidar, como últimos eslabones, los fanales o luces de menor intensidad que auxiliarían la dirección y enfilaciones a seguir para entrar en los puertos.
- 27 El Real decreto del 18 de octubre de 1901 sometió a una profunda reforma el alumbrado de las costas españolas para aumentar las intensidades luminosas y alcances, y a la vez mejorar la variación de apariencias eliminando las luces fijas, ya que en el Plan de 1847 no se puso inconveniente a dotar de luces de igual apariencia a dos faros de primer orden de un mismo sector. COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, pág. 15; y SÁNCHEZ TERRY, M.A.: *op. cit.*, pág. 142.
- 28 Antes de que acabara el siglo XIX fue necesario transformar en faro de primer orden el de cabo Vilán (1896), relegado en el Plan al cuarto orden pese a estar enclavado en uno de los parajes más dramáticos de la Costa da Morte; también se construyeron los de cuarto orden de Silheiro (1862) y Touriñán (1898), solicitándose otro cambio de categoría para el de las islas Sisargas, que finalmente pasó de cuarto a segundo orden (1915), junto a un buen número de luces menores.



2.2. El diseño arquitectónico: del programa a la tipología

La concreción arquitectónica del Plan General de Alumbrado marítimo se encomendó a los ingenieros de los distritos de Obras Públicas que incluían provincias costeras, encargados en primer lugar de reconocer las costas para designar el emplazamiento de los faros, con el auxilio de los buques de la Armada y sus experimentados comandantes. La complicación de este trabajo aún era mayor si tenemos en cuenta la escasez de estos ingenieros y su entonces dedicación prioritaria a obras tan urgentes como las de carreteras y comunicaciones interiores²⁹, sin olvidar los conflictos derivados de la doble intervención de ingenieros civiles y militares, diseñada para no menoscabar las competencias que en materia de defensa costera tenía la Marina. Así, una Real Orden del 19 de septiembre de 1852 deslindó las atribuciones de unos y otros al establecer que, aún dependiendo la dirección de los faros del Ministerio de Fomento, el ingeniero militar acompañaría al de caminos para señalar de común acuerdo el emplazamiento del faro a construir, y una vez formado el proyecto por éste, el militar debía darle su conformidad para garantizar que no perjudicara la defensa de la costa y fortificaciones inmediatas; en un tercer paso el proyecto debía remitirse a la Dirección de Obras Públicas, mientras que por el conducto militar se elevaría también a dictamen del ingeniero general y Ministerio de la Guerra, comunicándose la orden correspondiente al Capitán General para que permitiera la ejecución de las obras³⁰.

Para orientar el trabajo de los ingenieros civiles la extensa memoria que acompaña al Plan ofrecía una serie de recomendaciones generales sobre el programa de necesidades y características básicas a cubrir en los diseños de los nuevos faros, considerados como una de las *grandes obras públicas* al cuidado del Estado³¹. Sin embargo, esta valoración contrasta con la modestia de la mayor parte de los diseñados dentro de este Plan de 1847, que desde luego no siempre suscitan la admiración de otras obras ingenieriles, llegando incluso a ser decepcionantes en cuanto a sus pretensiones arquitectónicas. De ahí que en general estos faros haya que contemplarlos desde la primacía de unos valores eminentemente utilitarios, con una homogeneidad y ausencia de soluciones personales derivada de la idéntica formación que compartían las primeras promociones de ingenieros, muy atentos además al ejemplo de los faros ya puestos en servicio anteriormente. En ese sentido, para la definición y modelización formal

29 Además la competencia exclusiva sobre las obras públicas de los ingenieros frente a los arquitectos se había establecido por el Real decreto del 10 de octubre de 1845. BONET CORREA, A., MIRANDA, F. y LORENZO, S.: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1985.

30 El Ministerio de la Guerra podía manifestar las modificaciones de emplazamiento, altura o forma del proyecto que considerara oportunas el ingeniero militar, para que el Ministerio de Fomento las introdujera en el expediente final. *R.O. del 19 de septiembre de 1852, que deslinda lo que corresponde a los ingenieros militares y a los civiles en los proyectos de obras de puertos y faros*, arts. 1 a 3.

31 COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, pág. 8. Como ya adelantamos, buena parte de este programa está copiado de las indicaciones suministradas por SGANZIN, J.-M.: *op. cit.*, págs. 242-275.

tuvieron que ser decisivas las enseñanzas impartidas en la Escuela de Ingenieros de Caminos, especialmente las que tenía a su cargo el rígido director José Subercase como responsable de la segunda parte del curso de construcción del quinto año, donde se daba cabida a obras hidráulicas como puertos y faros³². El manejo de las fuentes francesas e inglesas, desde Belidor al influyente tratado de arquitectura de Reynaud ya señalado³³, no parece haber contado, sin embargo, con el complemento de planos-modelos como los difundidos en los establecimientos docentes galos, muy apreciados por los ingenieros al ofrecerles todo un catálogo de formas y soluciones funcionales sancionadas por proyectos ya ejecutados³⁴.

Las consideraciones de los redactores del Plan se inician con la exigencia de situar los faros en las inmediaciones de aquellos cabos o escollos que sea preciso balizar, aprovechando los promontorios y elevaciones naturales de la costa con preferencia a islotes o terrenos de ribera en los que sería muy onerosa la construcción y el posterior servicio³⁵. Más allá de la salvaguardia de los embates del mar o las condiciones de visualización del haz luminoso, este emplazamiento incidirá además en el diseño arquitectónico al implicar que a mayor altura del terreno sea necesario un menor desarrollo vertical de la torre, parte principal y más costosa del faro. Así se explica que predominando en el litoral español los cabos elevados y la costa acantilada, la mayoría de los primeros faros construidos a partir de 1847 estarán constituidos por torres cortas y robustas, encajadas en el edificio anexo que se desarrolla a sus pies para las viviendas de torreros y almacenes³⁶. El caso de la costa noroccidental es paradigmático, ya que la altura media de las torres oscila en torno a los 10 m sobre el terreno incluso en faros de primer orden como los de Machichaco [2], cabo de Peñas o Estaca de Bares, con excepción de los faros santanderinos de isla Mouro y cabo Mayor que alcanzan los 18,70 y 30 m, dándose la circunstancia de que en ambos las torres centran un edificio inferior de planta circular; en cambio, la situación varía considerablemente en el litoral atlántico andaluz, de costa baja y rasa, donde destaca especialmente la columnaria solución del imponente faro de Chipiona con sus 63,5 m³⁷.

32 Era una de las asignaturas más importantes de tipo práctico, en la que también participó como profesor auxiliar el ingeniero Alejandro Olavarría responsable del diseño de algunos de los principales faros del Cantábrico. SÁENZ, RIDRUEJO, F.: *op. cit.*, págs. 71 y 72.

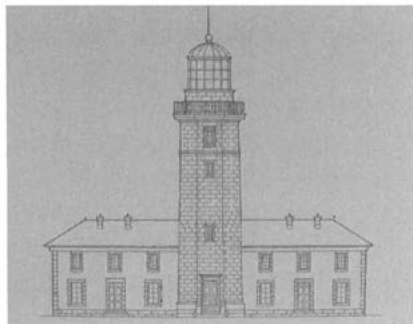
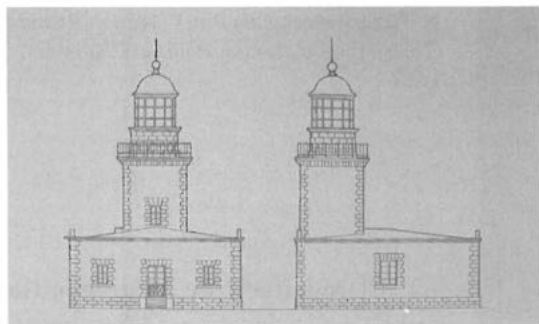
33 Este último a partir de su primera edición en 1850 contó con todo un capítulo dedicado a los faros, dentro de los edificios de utilidad pública, incluyendo láminas de los de Calais y Héaux de Bréhat. REYNAUD, L.: *Traité d'architecture content des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*. Paris, Carilian-Goeury et Vve Dalmont, 1850.

34 Su utilización puede certificarse al menos en la *École des Ponts et Chaussées* a partir de 1826, con planos redibujados a tinta para uso de los ingenieros en formación o recién titulados. RAES, D.: *op. cit.*, págs. 160 y 185.

35 Debido a ello, por ejemplo se desecharon el islote y bajo de arena situados respectivamente al frente del cabo de Peñas y la punta del Llobregat. COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, pág. 64.

36 Igualmente debe señalarse que por presiones de las autoridades militares se llegó a un acuerdo con el Ministerio de Guerra por el que se fijaron reglas para la situación y construcción de torres en los proyectos de faros, por Real Orden del 15 de octubre de 1852.

37 SÁNCHEZ TERRY, M.A.: *Faros españoles del Océano*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987; y FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Los faros de la costa Atlántica andaluza*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1989.



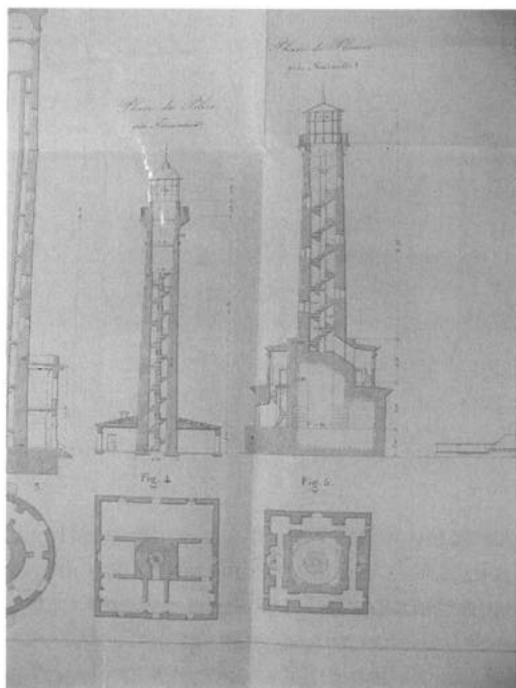
4. Faros franceses de Carteret (1839) y Fréhel (1847).

Junto a la torre, ese mismo emplazamiento debía proporcionar además lugar para construir las dependencias del servicio del faro, adosándole para economizar costes almacenes y habitaciones de la casa de torreros. El programa básico incidirá en la necesidad de disponer un *cuerpo bajo de base rectangular, poligonal o circular* que así funcionará como basamento de la torre, adosada a su fachada posterior siempre en el eje axial o más raramente surgiendo de su centro, de manera que ambas edificaciones tenderán a fundirse con preferencia a soluciones exentas³⁸. En ese edificio anexo, siguiendo a Sganzin se dispondrían cuartos para almacenes de aceite, repuestos y utensilios, habitaciones para los torreros y sus familias, sin indicaciones sobre medidas mínimas pero reservando las mejores para el torrero principal³⁹, y dos cuartos destinados a las visitas del ingeniero e inspector del faro. La regular y simétrica distribución, modulada siguiendo el método de Durand, introducirá frecuentemente un patio que separará en dos alas los cuartos de los torreros, aprovechándose también para instalar el aljibe o cisterna para el depósito de agua potable cuando ésta no se encontrara en las inmediaciones⁴⁰. Como materiales de construcción se acudirá preferentemente a los disponibles en la zona para los muros de mampostería, limitando la sillería para las partes nobles.

38 COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, pág. 69. Solución también más frecuente en los faros de la Francia atlántica, RAES, D.: *op. cit.*, pág. 217.

39 En los faros de primer y segundo orden debía haber tres torreros, uno de cada clase, aunque podían ser dos dependiendo de si el aparato tenía luz fija; en cambio los faros de tercer y cuarto orden estarían atendidos por dos torreros. El farero principal tenía autoridad sobre los ordinarios y auxiliares, estos últimos los recién salidos de las escuelas prácticas, dependiendo todos de las órdenes del ingeniero. *Reglamento e instrucción para el servicio de los Faros*, aprobado de Real Orden del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas en Madrid a 21 Mayo de 1851, arts. 43 a 45.

40 Al exigirse además que por su elevación y forma estos faros tuvieran cadenas de pararrayos que comunicaran con el suelo, cuando estos pozos no recogían agua potable terminaban en ellos los ramales de las cadenas. COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, págs. 68 y 69.



5. Faros franceses du Pilier (1829) y Planier (1830). En *Annales des Ponts et Chaussées*, 1831.

El resultado de esta sencilla formalización de torre y edificio anexo tiene muchos puntos de contacto con los primeros faros franceses construidos inmediatamente tras la aprobación en 1825 del *Programme Général d'éclairage des Côtes de France*, como los de Grave, Granville, Carteret o Fréhel [4], siendo igualmente apreciable en aquellos situados en costas elevadas como el litoral de los Alpes Marítimos o Córcega⁴¹ [5]. Otro posible modelo serían las

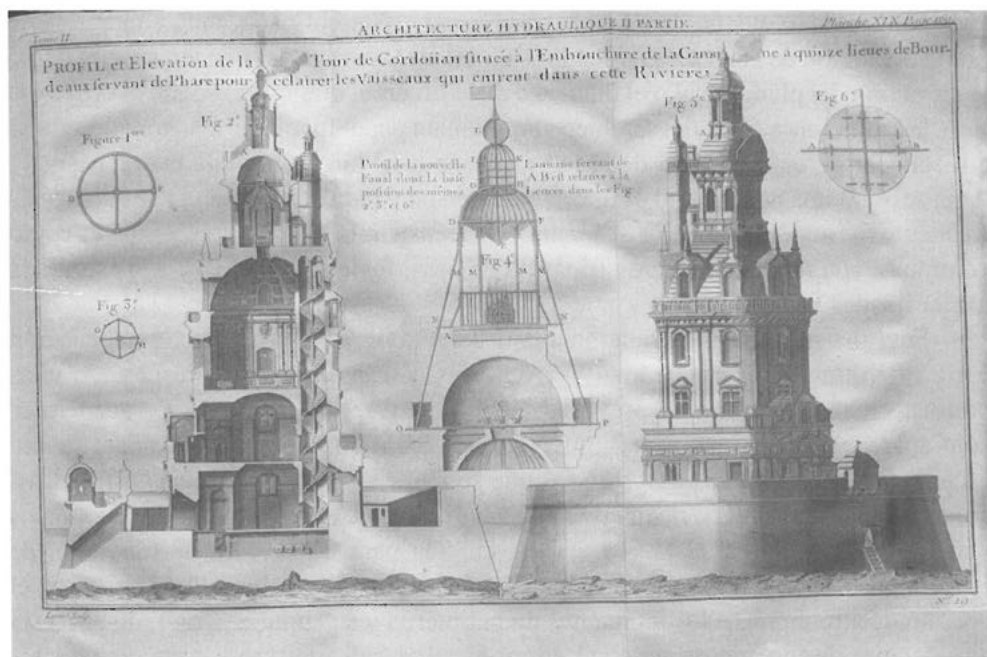
maisons-phares generalizadas para luces de órdenes inferiores, servidas por un sólo guardián, con el tipo de torre cuadrada o redonda centrada en la fachada de la vivienda inferior⁴².

Curiosamente las indicaciones sobre la forma de las torres son muy escuetas, recomendando figuras de *tronco de cono o columna* por su menor resistencia al viento además de procurar mayor trabazón a la fábrica, realizada generalmente en sillería granítica⁴³. Ahora bien, la practicidad y lógica de la utilidad de estas construcciones no escapó a la tentación de comentar con entusiasmo romántico la dimensión más monumental y simbólica presente en faros como los de Eddystone, Bell-Rock o Les Héaux de Bréhat: *Altura extraordinaria con formas ligeras y esbeltas, estructura exquisita sobre solidísimas fundaciones, construcciones atrevidas, capaces de resistir al impetu de los vientos más recios y también a las furiosas olas del mar embravecido,*

41 Posteriormente, en los años 30 se impondrá como plano-modelo para los faros de primer orden de un litoral bajo el concebido por el ingeniero A. Fresnel para el esbelto faro de Belle-Ile (1827), con repercusiones evidentes en los de Saint-Mathieu, Barfleur, Penmarc'h, Chassiron, Ile Vierge... FICHO, J.-Ch. (dir.): *Phares. Histoire du balisage et de l'éclairage des côtes de France*. Le Chasse-Marée-ArMen, 1999, pág. 181; y RAES, D.: *op. cit.*, pág. 75.

42 Un completo repertorio de las soluciones de estas "maisons-phares", como la de Le Richard, Gironde (1845), en FICHO, J.-Ch.: *op. cit.*, págs. 126-129.

43 Los miembros de la Comisión de Faros conocían la investigación de A. Fresnel sobre la estabilidad del faro de Belle-Ile (1827), confirmada por su hermano FRESNEL, L.: "Mémoire sur la stabilité du phare en construction à Belle-Ile (Océan)", *Annales des Ponts et Chaussées*, nº XXXI, t. II, 2e Semestre 1831, págs. 385-420.



6. Faro de Cordovan (1584-1611), reproducido en el tratado de Belidor (1753).

son las principales condiciones a que deben satisfacer, en numerosos casos, las torres de los faros⁴⁴. Para evitar caer en el exceso se advertía taxativamente sobre la necesidad de huir de cualquier elemento que se pudiera considerar superfluo o alejado de las mínimas necesidades del servicio, evidenciando los principios de economía y máxima limitación en los costos que presidieron estos faros, como se aprecia en la dura censura al francés de Cordovan [6]: máximo exponente de la impropiedad de las formas de una arquitectura culta y en general de todo lo que se podía considerar lujos y adornos en una obra utilitaria⁴⁵; por el contrario sí se consignaba como ejemplo a seguir la sencillez del faro de Génova, con su torre de dos cuerpos de base cuadrada sin ninguna pretenciosidad pese a estar ubicada en un gran puerto.

44 Se conocían sus características a través de los libros editados por sus constructores, mencionados junto con el curso de construcción de Sganzin, la revista *Annales des Ponts et Chaussées* o el imprescindible tratado de Belidor (1753) por lo que al faro de Cordovan se refiere. Vid. notas nº 14 y 22. Además, los ingenieros Echanove y Rafo fueron comisionados para visitar y reconocer los faros más notables de Francia e Inglaterra.

45 Tal es el efecto de las falsas ideas de ornamentación y magnificencia, con las que algunos arquitectos han producido, a veces, obras inútilmente costosas y contrarias a su naturaleza y destino, en una impropiedad que todavía resultaba más negativa por el paraje aislado y solitario en que se hallaba enclavado el faro, limitando el disfrute de su lujo arquitectónico a los guardas encargados de su conservación y servicio. COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, pág. 67.



Dentro de lo que no deja de ser un programa estereotipado, muy condicionado por la evolución de la técnica de señales lumínicas y sus aparatos en cuestiones como la elevación del plano focal o el diámetro de la linterna, que varían según el orden del faro, las soluciones formales también cumplían un papel funcional a la hora de ayudar a reconocer de día la silueta de la torre, actuando el faro como una baliza pasiva⁴⁶. Aquí se abría una posibilidad de aportación personal para el ingeniero, aunque lo más frecuente fue acudir a modelos académicos que insistirán en presentar las torres como columnas, con una composición tripartita de basa, fuste y capitel también asimilada a necesidades funcionales⁴⁷.

Esta insistencia en la funcionalidad condujo a un alto grado de adecuación entre programa y formas, y a su vez de éstas con las funciones, resultando unas construcciones austeras y desprovistas de ornamentos. La ornamentación académica sólo aparece en cornisas, guardapolvos, ménsulas o el recercado de vanos, siendo escasos y más tardíos los casos en los que se manejan otras referencias estilísticas, como las del historicismo neomedieval⁴⁸. Más relevante es la irrupción de los nuevos materiales, en especial el hierro, que se emplea para la escalera de fundición de la torre, el piso de la cámara de servicio superior, el fuste sobre el que se apoya el aparato de alumbrado o los montantes de la linterna y su cupulín. Con todo ello esta arquitectura de ingenieros sintetizó en un peculiar eclecticismo los condicionantes técnicos y económicos con la austeridad y modularidad y de la tradición académica y neoclásica.

46 Continuando con las marcas o señales tradicionalmente suministradas por los accidentes de terreno y otras construcciones del hombre: molinos de viento, ermitas, castillos, torres y otros edificios aislados que por ello eran señalados detalladamente en los derroteros y descripciones de costas. COMISIÓN DE FAROS: *op. cit.*, págs. 70-72 y 74. Idénticas orientaciones para el reconocimiento diurno se aplicaron en Francia desde 1825, acudiendo posteriormente a la pintura de las torres en franjas de colores, como indica RAES, D.: *op. cit.*, págs. 14 y 75.

47 La base permitía integrar la entrada, junto a la vivienda y almacenes, el fuste alojaba la escalera, y el remate la cámara del servicio y linterna con su balcón exterior. A la vez, las formas de las torres también se razonaron de acuerdo con su grado de exposición a los elementos: circulares para edificios en el mar o expuestos a viento y olas, aún aumentando costes y complicando la distribución interior, cuadradas en torres de escasa elevación, y octogonales para torres de mayor altura, con escasa resistencia al viento y practicidad interior. Todo ello formulado por tratadistas como Reynaud, según recoge RAES, D.: *op. cit.*, pág. 85.

48 Similar a otras variantes de la arquitectura de ingenieros. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a D.: "La arquitectura de los ingenieros" en *Arquitectura y Ciudad en España de 1845 a 1898. Actas I Jornadas de Arquitectura histórica y urbanismo*, Cádiz, 3-5 de junio de 1998. Universidad de Cádiz-UNED, 2000, págs. 71-77.



PAUL KLEE Y EL TALLER DE TEJEDURÍA DE LA BAUHAUS

MERCEDES VALDIVIESO RODRIGO
Universitat de Lleida

Paul Klee fue, junto con Kandinsky, el profesor que más tiempo permaneció en la Bauhaus. En enero de 1921 se incorporó a la Bauhaus (fundada en abril de 1919 por Walter Gropius) y permaneció en ella hasta el 1 de abril de 1931. Durante diez años, primero en la sede de Weimar y más tarde en la de Dessau, impartió clases teóricas.

1. Estado de la cuestión

La relación entre la obra plástica de Klee y su teoría artística ha sido objeto de amplios estudios. Todos ellos coinciden en constatar y demostrar, a través de numerosos ejemplos, el estrecho vínculo entre ambas y su recíproca influencia. El propio Klee escribe en 1921 al respecto:

Aquí en mi estudio, al mismo tiempo, pinto media docena de cuadros, dibujo y pienso sobre mi curso, todo a la vez, ya que todo debe hacerse conjuntamente, de otra forma no funcionaría¹.

Llama, sin embargo, la atención el poco interés que ha despertado hasta ahora el estudio de la influencia de Klee sobre los trabajos que realizaron los alumnos de la

1 Carta a Lily Klee (3/12/1921) en KLEE, F. (ed.): *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Vol. II, 1907-1940, Köln, DuMont, 1979, pág. 983. (Todas las traducciones del alemán son de la autora de este artículo).

Bauhaus en los diferentes talleres. Así el amplio estudio de Geelhaar², dedicado a Klee y la Bauhaus, no hace ninguna referencia a la repercusión que tuvo la enseñanza de Klee sobre sus alumnos. Según Franciscano, en un artículo sobre Klee y la Bauhaus, *las clases de Klee, exceptuando quizás sus enseñanzas sobre el color [...] tuvieron escasa o ninguna relación inmediata con los trabajos que se realizaban en los talleres*, lo cual se debía a que *las disertaciones de Klee no podían ser transferidas fácilmente a otro ámbito fuera de la pintura*³. Tampoco Droste, en su artículo sobre la interacción entre Klee y la Bauhaus dedica demasiado espacio a este tema, pero constata:

*Las influencias más claras pueden verse en el taller de tejeduría. La forma que tenía Klee de plasmar el color en franjas, para así lograr diferentes gradaciones de un color o para mostrar las modulaciones entre colores complementarios, se refleja, por ejemplo, en los tapices y en los diseños de Gertrud Arndt y Benita Koch-Otte*⁴.

En cuanto a las publicaciones monográficas sobre el taller de tejeduría, el catálogo de la exposición de Venecia de 1985⁵, así como el libro de Weltgen⁶, se limitan a constatar la influencia de Klee en este taller. Algo más explícito es el catálogo editado por Droste en 1987⁷, y en el catálogo de la exposición dedicada en 1998 al taller de tejeduría encontramos incluso un artículo⁸ sobre Klee y este taller. Sin embargo, lamentablemente la autora no escoge los ejemplos más convincentes para señalar la influencia de Klee en los trabajos textiles.

Las monografías publicadas sobre algunas de las alumnas del taller de tejeduría, a excepción del catálogo de exposición dedicado a Gunta Stölzl⁹, tampoco se extienden en sus apreciaciones más allá de constatar la importancia de Klee.

2 GEELHAAR, Ch.: *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln, Dumont, 1972.

3 FRANCISCONO, M.: "Paul Klee am Bauhaus - Der Künstler als Gesetzgeber", en AA.VV.: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Cat. Exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, s.a. (1979), págs. 18-19.

4 DROSTE, M.: "Wechselwirkungen - Paul Klee und das Bauhaus", en HAHN, P. (ed.): *Paul Klee als Zeichner 1921-1933*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin, 1985, pág. 32.

5 AA.VV.: *La tessitura del Bauhaus 1919-1933*, Cat. Exp. Palazzo Ducale, Pesaro, Venezia, Cataloghi Marsilio, 1985, pág. 21.

6 WELTGEN, S.: *bauhaus-textilien. kunst und künstlerinnen in der webwerkstatt*, Schaffhausen, Stemmler, 1993 (vers. ingl. 1993), pág. 104.

7 DROSTE, M. (ed.): *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Berlin et alii., Berlin, Kupfergraben, 1987, págs. 15-17.

8 ANGER, J.: "Klees Unterricht in der Webereiwerkstatt des Bauhauses", en DROSTE, M. y LUDEWIG, M. (eds.): *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*. Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Berlin, et alii, Berlin, Verlag Berlin, 1998, págs. 33-41.

9 RADEWALD, I.: "Unterricht am Bauhaus", en STIFTUNG BAUHAUS DESSAU (ed.): *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915-1983*, Cat. Exp., Stiftung Bauhaus Dessau et alii, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1997, págs. 107-109. Vid. igualmente RADEWALD, I.: *Bauhaustextilien 1919-1933*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Hamburgo, 1986.



2. Relación de Klee con el taller de tejeduría

De todos los talleres de la Bauhaus fue el de tejeduría con el que tuvo Klee más contacto¹⁰. Además de las clases teóricas, que formaban parte de los cursos preliminares e iban dirigidas a todos los alumnos, Klee impartió clases sobre “Teoría de la forma” (*Gestaltungslehre*) en el taller de tejeduría a partir del “semestre de invierno” de 1927/28¹¹, tras abandonar Muche la Bauhaus.

Además de las clases teóricas, al parecer, también tuvieron lugar sesiones en las que se analizaban los trabajos del taller, según escribe Lena Meyer-Bergner:

*Aparte de las clases tenían lugar, de vez en cuando, reuniones entre las tejedoras, en las cuales, bajo la supervisión de Klee, se analizaban de forma crítica los tejidos realizados*¹².

Este testimonio es corroborado por el propio Klee en una carta dirigida a su mujer:

*Luego, como de costumbre, hemos evaluado los tejidos; se han mostrado muchos tejidos nuevos y algunos son muy buenos. Las mujeres pueden ser extraordinariamente aplicadas*¹³.

El interés de Klee por el taller de tejeduría se remonta a la época de Weimar¹⁴ y, según relata Ida Kerkovius, incluso intercambió obras con las tejedoras:

*Paul Klee apreciaba la tejeduría, que comparaba con tocar música, y yo me sentí feliz cuando me encargó una alfombra de la marca ‘Kerko’. La tejí y, a cambio, me dejó escoger uno de sus óleos más bonitos*¹⁵.

Benita Koch-Otte, también alumna del taller durante la época de Weimar, recuerda muchos años más tarde la enseñanza de Klee:

-
- 10 Klee es “maestro de forma” (*Formmeister*) del taller de encuadernación a partir de 1921 y, tras la disolución de éste, en 1922, se hace cargo del taller de pintura sobre vidrio, que dirige hasta 1925. Dada la escasa relevancia que tuvieron estos talleres (el taller de vidrio sólo tuvo como alumno a Josef Albers) dentro de la Bauhaus, la relación de Klee con estos talleres puede considerarse como “anecdótica”.
 - 11 En las agendas de Klee de 1926, 1928 y 1929 se encuentran apuntados los temas que trataba en estas clases. Vid. KLEE, *op. cit.*, 1979, págs. 1018-1035, 1077-1080 y 1084-1095.
 - 12 MEYER-BERGNER, L. (1978): “Unterricht bei Klee”, en *Form + Zweck*, nº 3, 1979, pág. 60.
 - 13 KLEE, *op. cit.*, 1979, pág. 1049 (carta a Lily Klee: 10-7-1927).
 - 14 Al parecer, según cuenta Gunta Stölzl, durante un corto periodo de 1923 Klee dirigió, como “maestro de forma”, el taller de tejeduría (STADTLER-STÖLZL, G.: “In der Textilwerkstatt des Bauhauses 1919 bis 1931”, en *Werk*, noviembre, Winterthur, 1968, pág. 746).
 - 15 OSTDEUTSCHE GALERIE (ed.): *Ida Kerkovius (1879-1970), Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Teppiche. Retrospektive*, Cat. Exp. Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2001, pág. 18. El paradero de este tapiz es desconocido; repr. en DROSTE 1987, *op. cit.*, pág. 15 y OSTDEUTSCHE GALERIE 2001, *op. cit.*, pág. 43.



*Si tuviese que decir lo que ha significado para mí la enseñanza de Klee no podría expresarlo con palabras, como en el caso de Itten, cuyo método nos aportaba estímulos muy concretos. Klee llega a capas mucho más profundas, capas desconocidas, hace sonar en nosotros lo inconsciente y lo desconocido para que lo podamos escuchar. Esto nos ha acompañado durante toda la vida. Lo que aprendí en aquella época temprana, lo que aprendí más tarde a través de sus escritos y continuamente a través de sus cuadros, ¿cómo podría diferenciarlo?*¹⁶

Y Anni Albers declararía: *Él fue mi Dios*¹⁷.

La admiración que despertaba Klee entre las alumnas¹⁸ del taller de tejeduría es, seguramente, la clave para interpretar una caricatura de Ernst Kallai de 1930: sobre un cuerpo de Buda, levitando en las nubes, aparece la cabeza de Klee. En la parte inferior se encuentra, de forma esquemática, el edificio de la Bauhaus de Dessau flanqueado por dos figuras femeninas arrodilladas y con las manos juntas en actitud de oración. El título es *Der Bauhausbuddah (El Buda de la Bauhaus)*¹⁹.

El hecho de que muchas de las alumnas de este taller guardasen durante toda su vida los “apuntes” que tomaron de las clases de Klee, demuestra, igualmente, la importancia que tuvieron sus clases teóricas para el taller de tejeduría. Así, por ejemplo, en el Archivo de la Bauhaus de Berlín hemos podido consultar “apuntes” de las clases de Klee procedentes de los legados de Gertrud Arndt, Gunta Stölzl, Otti Berger, Helene Schmidt-Nonné y Anni Albers. Todas ellas fueron alumnas del taller de tejeduría. En el caso de Anni Albers y Helene Schmidt-Nonné estos “apuntes” muestran un especial esmero por parte de sus autoras, ya que están mecanografiados, es decir fueron pasados “a limpio”.

3. La influencia de la enseñanza de Klee en el taller de tejeduría

Aparte de todos estos testimonios que demuestran los vínculos entre Klee y el taller de tejeduría, contamos con otras fuentes, como son la propia obra de Klee, su

16 AA.VV.: *Farblehre und Weberei. Benita Koch-Otte. Bauhaus. Burg Giebichenstein. Weberei Bethel*, Cat. Exp. Werkstatt Lydda, Bethel, 1972, pág. 13.

17 Citado en DROSTE, *op. cit.*, 1987, pág. 16.

18 La gran mayoría de las mujeres que estudiaron en la Bauhaus pertenecieron al taller de tejeduría. Vid. BAUMHOFF, A.: “Mujeres en la Bauhaus - un mito de la emancipación”, en FIEDLER, J. y FEIERABEND, P. (eds.): *Bauhaus, Köln, Könnemann*, 1999, págs. 96-107; *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2001; VALDIVIESO, M.: “Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus”, en CALVERA, A. y MALLOL, M. (eds.): *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1ª Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño. Barcelona 1999*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001, págs. 246-255.

19 En paradero desconocido y reproducido en FIEDLER, *op. cit.*, 1999, pág. 247.



“legado pedagógico” (*Pädagogischer Nachlaß*)²⁰, así como los diseños y los tejidos realizados por las alumnas del taller de tejeduría.

Durante los primeros años de la Bauhaus los diseños y trabajos ejecutados por los talleres estuvieron marcados por una clara tendencia expresionista. Concebidos como piezas únicas y de carácter artesanal, se encontraban lejos de los objetivos de la Bauhaus de formar a diseñadores que diesen nuevos impulsos a la industria. Sin embargo, a partir de 1922 la Bauhaus comenzó a orientarse hacia la elaboración de prototipos para la industria. Esta nueva orientación bajo el lema “Arte e industria - una nueva unidad”, que culminó con la marcha de Itten en 1923 y la incorporación de Moholy-Nagy, se reflejó dentro de los diseños textiles en una mayor claridad compositiva.

Las clases de Klee contribuyeron a reforzar esta nueva orientación, como escribe Lena Meyer-Begner:

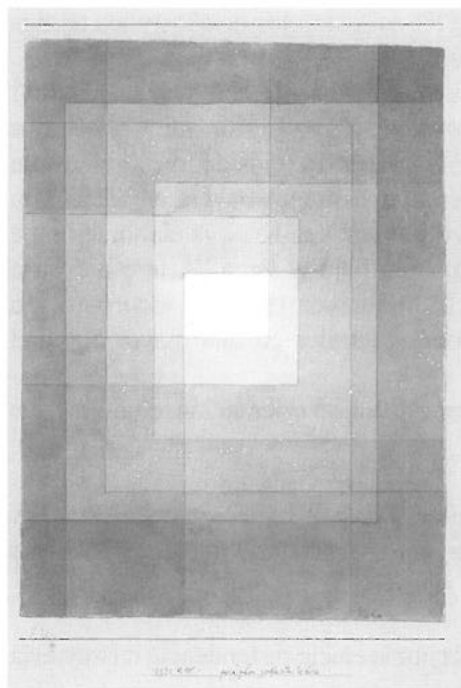
*Para nosotras, tejedoras, sus disertaciones fueron sumamente importantes, ya que nos ayudaban a superar los aspectos demasiado lúdico de nuestros diseños y a hacer composiciones más severas.*²¹

También la obra de Klee se vio influenciada por la creciente tendencia racionalista de la Bauhaus y los elementos geométricos y constructivos cobraron, en los años siguientes, cada vez más importancia.

La tejeduría, debido a su carácter bidimensional y su condición intrínseca, al estar formada por el ligamento entre la trama (horizontal) y la urdimbre (vertical), constituía una de las áreas más susceptibles para aplicar los conocimientos obtenidos en las clases teóricas de Klee.

20 Las clases y anotaciones que efectuó Klee durante su estancia en la Bauhaus se conocen como *Pädagogischer Nachlaß* (legado pedagógico) y consta de cerca de 3000 hojas que se encuentran en la *Paul-Klee-Stiftung* (Fundación Paul Klee) de Berna. A partir de este “legado pedagógico” Jürgen Spiller ha intentado reconstruir en dos voluminosas publicaciones las clases teóricas de Klee: SPILLER, J. (ed.): *Das bildnerische Denken, Form- und Gestaltungslehre*. Vol. 1, Basel/Stuttgart, Schwabe & Co, 1956 (5ª ed. 1990); SPILLER, J.: *Unendliche Naturgeschichte, Form- und Gestaltungslehre*. Vol. 2, Basel/Stuttgart, Schwabe & Co, 1970. Spiller ha sido muy criticado por la reordenación llevada a cabo; Vid HUGGLER, M.: “Die Kunsttheorien von Paul Klee”, en BEER, E. J., HOFER y P., MOJON, L. (eds.): *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, Basel/Stuttgart 1961, págs. 425-441. (Este artículo está considerado como la única publicación con base sólida sobre los escritos de Klee.) También forma parte del “legado pedagógico” un cuaderno en el cual Klee anotó minuciosamente las clases impartidas durante el “semestre de invierno” de 1921/22, el de verano 1922 y el de invierno de 1922/23 (Vid. edición facsimil GLAESEMER, J. (ed.): *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klee erstem Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, Basel/Stuttgart, Schwabe & Co AG., 1979.). Estas clases, y sobre todo los dibujos, serán utilizados por Klee para la publicación del *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bosquejo pedagógico) en 1925 dentro de la serie de los “libros de la Bauhaus” (KLEE, P.: *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925, 4ª reedición: Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1997; ed. cast. 1974). Sobre la enseñanza de Klee en la Bauhaus vid.: WICK, R. (1982): *Bauhaus Pädagogik*, Köln, DuMont, 1994 (4ª ed. actualizada; ed. cast. 1986), págs. 246-278.

21 MEYER-BERGNER: *op. cit.*, 1979, págs. 60-62.



1. Paul Klee. *Betroffener Ort* (*Lugar afectado*). 1922.109, acuarela y dibujo a pluma sobre papel, 32,8 X 23,1 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

A continuación analizamos algunos de los temas que trata Klee en su enseñanza y su relación con su propia obra, así como su aplicación en el diseño textil por parte de las alumnas.

Gradaciones de color

El primer ejercicio²² que encomendó Klee a sus alumnos, tras comenzar en el “semestre de invierno” 1922/23 su enseñanza sobre la teoría del color²³, consistía en realizar una gradación de color

a través de sucesivas veladuras de dos colores primarios.

La relación entre la obra de Klee y su enseñanza teórica queda más que probada, ya que en el manuscrito de la clase teórica, precedente al mencionado ejercicio, podemos leer: *Yo mismo he probado este verano en diversos trabajos todas las posibilidades cromáticas que hemos tratado*²⁴.

Efectivamente, entre 1921 y 1923 y sobre todo en 1922, encontramos un gran número de acuarelas basadas en la gradación de colores a través de veladuras. En algunas de las obras incluso anota, de forma meticulosa, los colores utilizados para la gradación, como, por ejemplo, en “Rot/Violett/Gelbgrün gestuft” (1922.64²⁵; Gradación de rojo/violeta/amarillo verdoso).

Entre los tapices realizados por las alumnas de la Bauhaus se encuentran, igualmente, numerosos ejemplos basados en la gradación del color. Estas gradaciones,

22 GLAESEMER: *op. cit.*, 1979, pág. 171.

23 El propio Klee cita como fuentes para su teoría del color a Goethe, Runge, Delacroix y Kandinsky. *Ibid.* Sobre la teoría del color de Klee vid. DÜCHTIG. H. y BAUHAUS DESSAU: *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1996, págs. 66-84.

24 GLAESEMER: *op. cit.*, 1979, pág. 170.

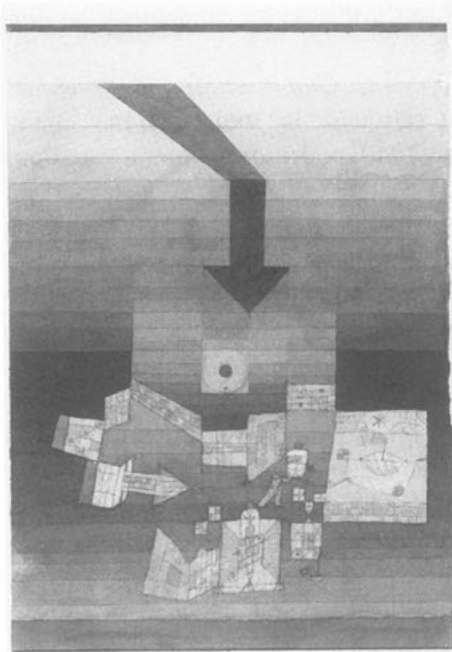
25 Klee anotaba debajo de cada obra el título, así como el año, seguido del número que corresponde a la obra dentro de su producción anual. Vid. *The Paul Klee foundation, Museum of fine arts, Berne* (eds.): *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Vol. 1, 1883-1912, London, Thames and Hudson, 1998; Vol. 2, 1913-1918 (2000); Vol. 3, 1919-1922 (1999); Vol. 4, 1923-1926 (2000); Vol. 5, 1927-1930 (2001).

2. Gunta Stölzl: Tapiz (*s.t.*), 1923, algodón, seda y lana, 260 X 190 cm, Busch-Reisinger Museum/ Harvard University Art Museums, Museum Association Fund, Cambridge, Mass.

a través de franjas, pueden partir de un solo color, como, por ejemplo, el azul, en un tapiz de Gunta Stölzl²⁶, o de un recorrido por el círculo cromático en otro tapiz²⁷ de la misma autora.

También Klee utilizó franjas de colores en muchas de sus acuarelas, basadas en la gradación del color. En *Betroffener Ort* ([1]; 1922.109; *Lugar afectado*) las franjas son interrumpidas por líneas verticales y oblicuas, lo cual da lugar a una alteración, tanto del ancho de las franjas como también de su colorido. El mismo principio compositivo es utilizado por Gunta Stölzl en un tapiz de 1923²⁸ [2], cuya gradación de tonalidades son muy similares a las utilizadas por Klee en *Betroffener Ort*.

En 1929 Klee realizó toda una serie de *Streifenbilder* (cuadros de franjas) basados en un estricto orden de progresión numérica y de colorido²⁹. Dentro de estas obras se encuentran acuarelas, como *Monument in Fruchtländ* (1929.41; *Monumento en tierra fértil*) o el óleo *Hauptwege und Nebenwege* (1929.90; *Caminos principales y secundarios*). También aquí podemos apreciar una gran similitud con trabajos textiles de las alumnas, como, por ejemplo, con los tres diseños de Lena Meyer-Bergner³⁰, fechados alrededor de 1928.



26 s.a., Bauhaus-Archiv, Berlin; repr. en DROSTE/LUDEWIG, *op. cit.*, 1988, pág. 132.

27 1923/25, Kunstsammlung zu Weimar, repr. en DROSTE/LUDEWIG, *op. cit.*, 1988, pág. 119.

28 Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum; repr. en STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, *op. cit.*, 1997, pág. 153.

29 Vid. GEELHAAR, *op. cit.*, 1972, págs. 117 ss.; WAGNER, Ch.: "Klees 'Reise ins Land der besseren Erkenntnis'", en: GERLACH-LAXNER, U. y SCHWINZER, E. (eds.): *Paul Klee. Reise in den Süden*, Stuttgart, Hatje, 1997, págs. 72-85.

30 Bauhaus-Archiv, Berlin; repr. en DROSTE/LUDEWIG, *op. cit.*, 1998, pág. 174.

Las “pinturas de cuadrados”

Los *Quadratbilder* (pinturas de cuadrados) constituyen dentro de la obra de Klee uno de los temas con más continuidad³¹. Desde 1914 hasta el final de su vida, en 1940, podemos encontrar este tipo de composiciones. Mientras que las “pinturas de cuadrados” anteriores a su estancia en la Bauhaus derivaban de su preocupación por el cubismo, sobre todo la obra y las teorías de Robert Delaunay³², a partir de 1921 éstas tendrán otros objetivos. Las “pinturas de cuadrados” son ahora un medio para ensayar y verificar su teoría y su enseñanza artística. La mayoría están pintadas al óleo, ya que esta técnica le permitía mezclar el color con el negro o el blanco. En febrero de 1924³³, Klee había introducido en su enseñanza del color la esfera cromática y con ella la gradación de los colores a través de su mezcla con el blanco o el negro. Al igual que en las acuarelas, en las que experimentaba con diferentes gradaciones, Klee incluyó frecuentemente en los títulos de sus “pinturas de cuadrados” los colores utilizados, como, por ejemplo, en *Harmonie aus Vierecken mit Rot, Gelb, Blau, Weiß und Schwarz* (1923.238; *Armonía de cuadrados con rojo, amarillo, azul, blanco y negro*). La utilización de diferentes tamaños de cuadrados en esta obra está relacionada con el valor de luminosidad de los colores. La armonía se logra a través del equilibrio entre tamaño y luminosidad.

En el diseño para la alfombra del despacho del director en Weimar³⁴, Gertrud Arndt utilizó cuatro diferentes tonalidades de azul, gris y amarillo. El equilibrio entre la diferente luminosidad de los colores, se logra a través de un menor número de los cuadrados de mayor luminosidad, es decir de los amarillos.

Las “pinturas de cuadrados” de Klee no sólo muestran su preocupación por la tonalidad y la luminosidad del color. En ellas se reflejan igualmente temas tratados en sus clases teóricas, como ritmo, estructura y movimiento en el plano (traslación, rotación, reflexión).

Una de las láminas más reproducidas de sus clases teóricas muestra unos dibujos esquemáticos sobre la reflexión (Man. 60/71)³⁵, producida al hacer girar una forma ciento ochenta grados. Este es el principio aplicado por Klee en *Bunte Beet* (1923.109; *Arriate de colores*) o en una obra tardía como *Neue Harmonie* (1936.24; *Nueva armonía*).

31 Vid. TRIKSKA, E.-M.: “Die Quadratbilder Paul Klees - ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk”, en AA.VV.: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Cat. Exp. Kunsthalle Köln, Köln, 1979; TRIKSKA, E.-M.: *Die Quadratbilder Paul Klees - ein Beitrag zur Analyse formaler Ausdrucksmittel in seinem Werk und seiner Theorie*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Viena, 1980.

32 Klee conoce en 1912, durante su segundo viaje a París, a Delaunay y traduce un artículo de éste que se publica bajo el título *Über das Licht* (Sobre la luz) en la revista *Der Sturm*.

33 TRIKSKA, op. cit., 1979, pág. 64.

34 1923, Bauhaus-Archiv, Berlin; repr. en DROSTE/LUDEWIG, op. cit., 1998, pág. 106.

35 Spiller (SPILLER, op. cit., 1970) divide el “legado pedagógico” de Klee en 71 carpetas; el primer número se refiere a la carpeta y el segundo a la página.

3. Benita Koch-Otte: Tapiz (s.t.), 1922/24, lana y algodón, 185 X 110 cm, Städtische Kunstsammlung, Chemnitz.

En muchos de los diseños y tapices de las alumnas del taller de tejeduría también encontramos aplicado este principio de ordenación a través de la reflexión³⁶, como por ejemplo, en un tapiz de Benita Koch-Otte³⁷ [3] de 1922/24 o en otro de Anni Albers³⁸ de 1925.

La “Polifonía”

Klee transfería frecuentemente términos musicales al ámbito pictórico³⁹. Uno de ellos es el de la polifonía, término con el que se denomina en la enseñanza de la armonía la entonación simultánea de varios temas independientes. Una de las láminas de su “legado pedagógico” (Man. 4, 91)⁴⁰ muestra un dibujo en el cual, a través de la superposición de tres diferentes estructuras gráficas (tres voces), se crea una “polifonía” pictórica.

Años más tarde, Helene Schmidt-Nonne, en cuyos “apuntes” de las clases de Klee encontramos un dibujo idéntico⁴¹, relató cómo explicaba éste la “polifonía” a sus alumnos:

Es inolvidable cómo explicó un tema tan complicado como el de la polifonía, que calificaba como un fenómeno simultáneo y de varias dimensiones. Delante de la pizarra, con una tiza de diferente color en cada mano, dibujaba y escribía simultáneamente con la misma seguridad en ambas manos. Como músico



36 En el Archivo de la Bauhaus de Berlín se conservan 15 folios (s. núm. invent.) de los “apuntes” que hizo Gertrud Arndt en las clases de Klee en 1923/24. Una de estas hojas muestra toda una serie de dibujos sobre la reflexión.

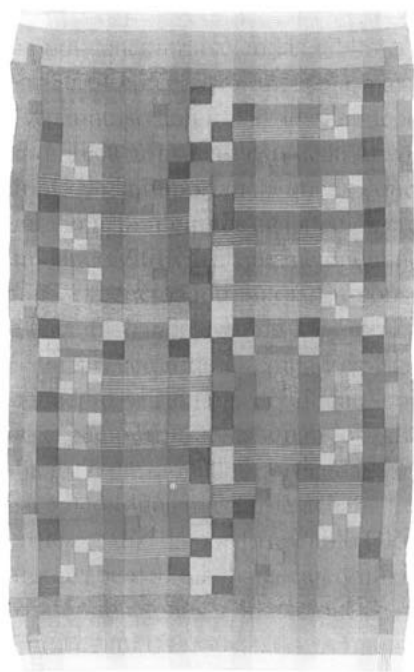
37 Bauhaus-Archiv, Berlin; repr. en: DROSTE/LUDEWIG 1998, *op. cit.*, pág. 108.

38 Bauhaus-Archiv, Berlin; repr. en: DROSTE/LUDEWIG 1998, *op. cit.*, pág. 103.

39 Sobre Klee y la música vid., GEELHAAR, C.: “Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele”, en: Cat. Exp. Köln, *op. cit.*, 1979, pág. 31-44; AA.VV.: *Paul Klee und die Musik*, Cat. Exp. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Nicolaische Verlagsbuchhandlung Bauermann GmbH, Berlin, 1986; DÜCHTING, H. (1997): *Paul Klee. Painting Music*, Munich/London/New York, Prestel, 2002.

40 Vid nota 35.

41 Bauhaus-Archiv, Berlin, carpeta 5 (s. núm. inv.).



4. Lena Mayer-Bergner: Dibujo sobre “polifonía” de cinco voces, reproducido en: *Form + Zweck* n° 3, 1979, pág. 61.

*que era tenía una forma muy expresiva de explicar, cómo sólo las artes plásticas pueden sacar provecho de los medios musicales*⁴².

También en los “apuntes” de Anni Albers⁴³, encontramos dibujos sobre “polifonías” de dos, tres y cuatro voces. Lena Meyer-Bergner reproduce en un artículo de 1978 un dibujo sobre una “polifonía” de cinco voces [4] y un diseño de tapiz y escribe: *La polifonía puede transferirse al diseño de un tapiz*⁴⁴.

Klee aplicó la “polifonía”, a partir de 1929, a dibujos, acuarelas y óleos. Mientras que en el caso de los dibujos se superponen diferentes estructuras gráficas, en las acuarelas utilizó las veladuras. Así en la acuarela *Polyphon gefasstes Weiß* ([5]; 1930.140; *Blanco enmarcado por polifonía*) superpuso veladuras de los tres colores primarios (rojo, azul, amarillo) de tal forma que el número de veladuras superpuestas va aumentando hacia los bordes del cuadro, dejando en el centro un rectángulo en blanco (color del papel). En el caso de los óleos, Klee elaboró una especie de técnica divisionista: sobre planos de color se superpone una trama de planos formados por pequeñas manchas, lo cual crea un efecto similar al que se logra a través de la superposición de veladuras en sus acuarelas. A esta serie de óleos pertenecen cuadros como *Polyphonie* (1932.273; *Polifonía*) o *Frühlingsbild* (1932.65; *Pintura de primavera*).

La enseñanza de Klee es, una vez más, transferida por sus alumnas al diseño textil, sobre todo por Anni Albers. En el diseño de un tapiz⁴⁵ [6] Albers superpuso y entrecruzó cuatro tramas diferentes. La trama de color negro se compone de una

42 NONNE-SCHMIDT, H.: “Die Kunst ist das umgeformte Abbild der Natur”, en AA. VV.: *Die Maler am Bauhaus*, Cat. Exp. Haus der Kunst, München, Prestel, 1950, pág. 44.

43 Bauhaus-Archiv, Berlin, carpeta 7.2, núm. inv. 1995/1794 y 1995/1795.

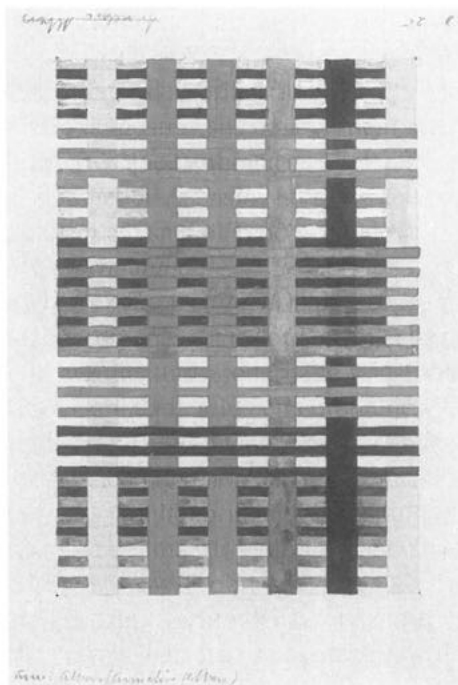
44 MEYER-BERGNER, *op. cit.*, 1978, pág. 61.

45 s.a., The Museum of Modern Art, New York; repr. en DROSTE/LUDEWIG, *op. cit.*, 1998, pág. 150.

5. Paul Klee: *Polyphon gefaßtes Weiß (Blanco enmarcado por polifonía)*, 1930.140, acuarela y dibujo a pluma sobre papel, 33,3 X 24,5 cm, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

gruesa franja vertical y dos franjas de seis líneas más finas y otra de tres. La trama de color gris es idéntica a la anterior, pero con la franja vertical desplazada hacia la derecha y las franjas horizontales hacia arriba. La trama roja consta de dos gruesas franjas verticales y dos franjas de tres líneas finas, mientras que la trama amarilla sólo lleva dos gruesas franjas verticales.

El resultado final es una estructura compuesta por un ritmo regular de seis gruesas bandas verticales sobre las que se superponen y entrecruzan horizontalmente bandas más finas.



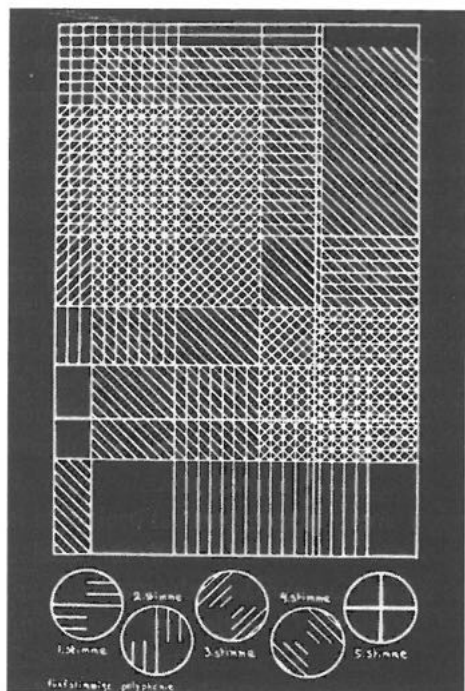
4. La influencia del taller de tejeduría en la obra de Klee

Por último, y a modo de epílogo, cabría preguntarse sobre las posibles influencias del taller de tejeduría en la obra de Klee.

Así, la proliferación de materiales inusuales, como la muselina, la gasa, el yute, la seda, etc., utilizados por Klee como soporte para sus óleos y acuarelas, podría estar estimulada por el taller de tejeduría. Conforme se intensificó el contacto de Klee con el taller de tejeduría, a partir de 1928, se hizo cada vez más frecuente la utilización de estos materiales textiles en su obra. Es muy probable que el continuo contacto con este taller y los muy diversos materiales textiles que se utilizaban, incitasen a Klee a experimentar con la textura del soporte como un elemento compositivo adicional.

En cuanto a las posibles influencias estilísticas que pudieron ejercer los diseños de las alumnas de este taller sobre la obra de Klee, cabría llamar la atención sobre varios diseños de Gunta Stölzl, realizados durante la época de Weimar⁴⁶. Todos ellos están compuestos por pequeñas manchas aplicadas de forma divisionista cuyo efecto final recuerda a un mosaico. A través de la concentración de colores, Stölzl crea

46 STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, *op. cit.*, 1997, Nr.-Cat. 87, 102, 103, 113. Radewald señala aquí (pág. 169) la posible influencia de los diseños de Stölzl sobre los cuadros de "mosaicos" de Klee.



6. Anni Albers: Diseño para un tapiz, 1927, gouache y tinta sobre papel, 34,1 X 26,5 cm, The Museum of Modern Art, New York.

formas geométricas. Éstas pueden formar un patrón de formas regulares (rombo, cuadrado, triángulo), como es el caso de un diseño que se encuentra en el Archivo de la Bauhaus de Berlín⁴⁷, o bien adoptar formas irregulares⁴⁸. Estos diseños muestran gran similitud con los ya mencionados óleos de Klee en los que utiliza, a modo divisionista, pequeñas manchas de color. Todos estos cuadros, entre los cuales se encuentra una de las obras maestras de Klee, como es *Ad Parnassum* (1932.274), fueron, sin embargo, pintados entre 1930 y 1932, mientras que los diseños de Gunta Stölzl

son de la época de Weimar, es decir, anteriores a abril de 1925, fecha del cierre de la Bauhaus de Weimar. Significativamente, uno de los antecedentes⁴⁹ de esta serie de cuadros de “mosaicos” de Klee lleva el título *Landschaftsteppich* (1926.149), es decir *Alfombra paisajista*⁵⁰.

Los dos últimos ejemplos demuestran, que, si bien la influencia de Klee sobre el taller de tejeduría es más que evidente, los estímulos también podrían haber influido en dirección contraria.

47 *Ibid.* Nr.-Cat. 113.

48 *Ibid.* Nr.-Cat. 87, 102, 103.

49 Como señala Glaesemer (GLAESEMER, J.: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern, 1976, pág. 184 ss.) los primeros intentos de Klee con la técnica divisionista los encontramos en 1925 con cuadros como *Mosaikstudie* (1925.189) o *Die Freitreppe im Garten von N* (1925.77). En estos cuadros, sin embargo, la concentración del color no se utiliza para crear formas geométricas, como en los diseños de Stölzl, sino para simular movimiento.

50 Glaesemer (GLAESEMER, Ch.: *Paul Klee. Leben und Werk*, Köln, DuMont, 1974, pág. 59) plantea si el viaje de Klee en otoño de 1926 a Italia, y su visita a Ravenna, podría haberle inspirado en la ejecución de esta acuarela.

Sección Tercera

**LA LITERATURA ARTÍSTICA EN LA
METODOLOGÍA HISTÓRICO-ARTÍSTICA.
REFLEXIONES SOBRE EL RELATO
HISTORIOGRÁFICO**



INTRODUCCIÓN

JUAN MARÍA MONTIJO GARCÍA
NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA

La iniciativa de dedicar específicamente una sección del XIV Congreso del CEHA a la literatura y teoría de las artes responde a la entidad y a la sustantividad que los estudios relacionados con la historiografía, la tratadística, la literatura y la teoría artísticas han alcanzado en el panorama general de las investigaciones sobre el Arte durante las últimas décadas. De este modo, los organizadores del Congreso, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y el mismo comité del CEHA, han querido oficializar la especificidad y solidez de lo que constituye ya una de las vertientes de estudio más consistentes de nuestro dominio de especialidad. Las posibilidades de investigación que ofrece la teoría y la literatura sobre las artes son amplísimas, y la misma heterogeneidad y pluralidad de las comunicaciones que constituyen el *corpus* científico de esta sección así lo ponen de manifiesto.

Ciertamente, la literatura y la teoría artística comprenden todo el universo de la creación plástica y arquitectónica, pero tratado de una manera especial y singular. Así, a lo largo de los desarrollos teóricos y de las configuraciones discursivas, este universo se nos muestra lingüísticamente expresado y, por tanto, connotado semánticamente; se nos presenta también formulado y sistematizado en las construcciones intelectuales que son, en sí, las doctrinas y las teorías; y procesado por la mente de un sujeto individual, el autor, que aporta su personal punto de vista y su particular entendimiento del tema. Es justamente esta especialidad y singularidad la que diversifica y enriquece el conocimiento que a través de los textos y de los discursos teóricos podemos obtener sobre el fenómeno artístico-estético, ayudando a su comprensión histórica y clarificando conceptos. Este planteamiento nos remite al enfoque convencional y tópico que entiende la teoría y la literatura artísticas como fuente y recurso para el estudio del

arte, pero trascendiendo, en los albores del siglo XXI, el añejo propósito positivista que se afanaba en la búsqueda del mero dato documental o iconográfico. Las diversas comunicaciones que retoman esta perspectiva, así lo evidencian. (*Humanisme et architecture: Philibert De L'Orme (1514-1570), théoricien et critique de l'architecture et de la fonction d'architecte*; *Fuentes literarias para el estudio de la arquitectura del templo cristiano en el siglo XVIII. El caso de Murcia*; *Un libro que hizo "ver la arquitectura con otros ojos"*. *El viaje de España (1722-1794) de Antonio Ponz*; *Arquitectura, paisaje y sentimiento de la naturaleza: viajeros en la alpujarra (1830-1953)*; *Las artes decorativas en la literatura artística de los siglos XVI y XVII. Hacia una nueva valoración de las artes decorativas en España*).

Igualmente, la teoría de las artes se nos presenta como un elemento teórico e intelectual que corre en paralelo a la propia *praxis* artística, convergiendo, interfiriendo o separándose de ella; a veces, valorándola y evaluándola, y otras, sistematizándola y codificándola; en ocasiones, a modo de crónica histórica; en otros momentos, construyendo y proponiendo patrones de acción metodológica, de creación estético-formal o de configuración iconográfica. Estas interrelaciones entre la realidad teórica y la realidad práctica constituyen otra importante línea de investigación, que también se encuentra representada por un grupo destacado de comunicaciones en este congreso (*La "llamada" del estado a las artes y a la música. El franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes*; *La fortuna crítica de los artistas y las obras barrocas durante la ilustración y el siglo XIX*; *Francisco de Toledo y las artes*; *Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII*).

En este marco, nos parece interesante reseñar la reflexión que las dos últimas comunicaciones señaladas nos proponen en relación con la presencia significativa que, a lo largo del siglo XVII, adquiere la teología como parámetro de intervención teórica en los planteamientos estéticos, metodológicos e iconográficos del siglo XVII. Pensamos que el indudable compromiso dialéctico que se establece entre la teología, la estética y la iconografía en las etapas postrentina y plenamente barroca constituye un hecho que, aunque sabido y aceptado, se encuentra aún sin explorar de manera sistemática; especialmente, la influencia que la teología ejerce sobre la formulación de los conceptos artísticos, la definición de las categorías de enjuiciamiento crítico y la elección del propio vocabulario con el que se construyen los discursos.

Pero la teoría y la literatura sobre las artes también conforman una *realidad artística* en sí mismas, que cuenta con su propia lógica y dinámica interna, tanto monotextual como intertextualmente. Posee sus propias características, factores de evolución y cambio y mecanismos de interpretación. Así, el discurso mismo se convierte en el foco nuclear del estudio, y junto con él, las propuestas teóricas, estéticas y metodológicas que alumbran y desarrollan. Un grupo numeroso de comunicaciones adopta este planteamiento. (*Entre el posromanticismo y la vanguardia. Propuestas teóricas y estéticas en el fin de siglo: una lectura de la "Historia del Arte de Francisco de P. Valladar"*; *Escritos de arquitectura de arquitectos vascos. El libro "La arquitectura moderna en Bilbao" (1924)*; *En torno al "Discurso de la restauración de*



las Bellas Artes en España” y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán; Algunas teorías relacionadas con la necesidad de edificios correctos; Los extremos se tocan. Notas para una reflexión música-pintura en la estética de Th. Adorno).

Por su parte, los modos desde los cuales se afronta el estudio de la teoría y la literatura artísticas son diversos, y esta diversidad de enfoques también queda reflejada en las comunicaciones presentadas en esta sección. Entre ellas, encontramos perspectivas más tradicionales, como la de aquellos escritos ya señalados que utilizan la teoría y la literatura como fuente y medio para el estudio de la creación artística, o la de aquellos otros dedicados a los inventarios y repertorios de fuentes (*Ideas e imágenes de la literatura artística italiana en Navarra en la Edad Moderna; Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII y XVIII*), a través de los cuales se puede inferir la difusión y conocimiento que alcanzan determinados tratados, los canales de difusión de las ideas en ciertos contextos geográficos o el nivel cultural de los mismos artistas. Encontramos también planteamientos metodológicos de carácter interdisciplinar, en los que las líneas de la sociología, la historia, la psicología, el psicoanálisis y la semiótica se entrecruzan (*Cuento popular e iconografía femenina. Metodología para un análisis; Etiquetas y arquitecturas en los palacios de los Austrias. Una visión desde el cuarto de la reina*); o, por último, aproximaciones de carácter hermenéutico (*Los extremos se tocan. Notas para una reflexión música-pintura en la estética de Th. Adorno*).

Así pues, este amplio corpus de estudios, heterogéneo y diverso, nos ofrece en su misma pluralidad una panorámica general sobre cómo se afronta actualmente la investigación en el ámbito de teoría y la literatura artísticas. Además de las vías ya indicadas, otros factores se nos muestran reveladores: el predominio de los estudios localistas frente a los generales o globales; la preferencia mayoritaria por lo que acontece en España; la amplitud en la tipología de las fuentes -tratados o discursos doctrinales propiamente dichos, sermones, relatos, cuentos y libros de viajeros-; los estudios, aunque minoritarios, de género -en concreto la imagen femenina y la formación de un arte nacional judío-; así como la inclusión de los estudios sobre crítica artística en este marco de la teoría y literatura sobre las artes.

Por lo que respecta al tema específico del congreso, *Integración y correspondencia de las artes*, las comunicaciones que abordan de manera concreta esta cuestión profundizan, fundamentalmente, en dos aspectos: los factores teóricos e ideológicos que subyacen a determinadas propuestas de integración artística (*La “llamada” del estado a las artes y a la música. El franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes; Los extremos se tocan....; Del sistema de las artes a la “obra de arte total” en el Romanticismo: reflexiones a partir de Schleiermacher*); y la flexibilidad que a veces existe entre las diversas especialidades creativas, tanto desde el punto de vista de los actos creativos propiamente dichos (*Dos ejemplos en Asturias de literatos reconvertidos en artistas de vanguardia*), como en lo que concierne a los conceptos, construcciones iconográficas e imágenes, que son fácilmente trasvasadas de uno a otro campo (*Cuento popular e iconografía femenina. Metodología para un*



análisis; Los espacios de la memoria. Un sistema de composición de imágenes en época moderna).

Al hilo de este tema, interesa destacar un grupo de comunicaciones que, consciente o inconscientemente, nos ofrecen un tipo de interrelación “especial”: la que tiene lugar entre la crítica, entendida como creación lingüístico-verbal, y la creación artística propiamente dicha, comprendiendo, en este sentido, una amplio espectro de críticos, desde el profesional moderno, especialista y formado (*Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña (1950-1965). El crítico se autodefine: fin y características de su tarea*); el diletante conocedor o experto (*Un libro que hizo “ver la arquitectura con otros ojos”. El viaje de España (1722-1794) de Antonio Ponz*), o los simples aficionados con cierto gusto estético (*Arquitectura, paisaje y sentimiento de la naturaleza: viajeros en la Alpujarra (1830-1953)*). Tampoco falta en este contexto una revisión historiográfica general (*Panorama historiográfico de la crítica de arte*).

La sección de “Teoría y literatura del arte” de este XIV Congreso nacional del CEHA ha ofrecido, por tanto, un panorama amplio y variado, en la medida real de lo que ocurre en los ámbitos de investigación del panorama científico español, fundamentalmente universitario. La integración y la correspondencia de las artes, tema específico del congreso, ha aparecido en todas y cada una de la comunicaciones, en mayor o menor medida, y su debate constituye el hilo conductor del conjunto, plasmándose en una diversidad enriquecedora y que, esperamos, fructificará en los años próximos en investigaciones monográficas sobre este tema.

Sección Tercera
**LA LITERATURA ARTÍSTICA EN LA
METODOLOGÍA HISTÓRICO-ARTÍSTICA.
REFLEXIONES SOBRE EL RELATO
HISTORIOGRÁFICO**

Presidente: Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar
Vicepresidente: Dr. D. Bernavventura Bassegoda i Hugas
Secretarios: Dr. D. Juan M^a Montijano y
Dra. D^a Nuria Rodríguez Ortega

Ponente: Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar



LA LITERATURA ARTÍSTICA EN LA METODOLOGÍA HISTÓRICO-ARTÍSTICA. REFLEXIONES SOBRE EL RELATO HISTORIOGRÁFICO

IGNACIO HENARES CUELLAR

Hace aproximadamente treinta años la entonces joven generación de historiadores del arte a la que pertenezco abrió una línea de investigación sobre la escritura y el pensamiento artísticos, que renovaba una tradición intelectual desarrollada a partir de la importancia de la filosofía estética de finales del siglo XIX y la investigación histórica del Centro de Estudios Históricos de preguerra, que contaba con las valiosas contribuciones de don Marcelino Menéndez Pelayo y don Francisco Javier Sánchez Cantón. En las coordenadas historiográficas y críticas de aquel último tercio del siglo pasado, sin embargo, la perspectiva metodológica, a pesar de la singularidad y excepcional valor de los precedentes, no era la de una historia de una rama de la filosofía práctica de tradición idealista ni la, por otra parte imprescindible, indagación positivista en las fuentes escritas de la Historia del Arte. La continuación del valioso esfuerzo histórico de la crítica del primer tercio de siglo reclamaba la reconsideración historiográfica que habían preconizado corrientes metodológicas de la Historia del Arte como la Literatura Artística y la Historia del Gusto.

Ambas suponen estructuras y valores teóricos esenciales en la compleja trama de la historia del arte como historia de la cultura, el legado esencial del crecimiento de la disciplina en una etapa tan crítica como fundamental como la representada por el período de entreguerras, en que la historia del arte establecerá un fecundo diálogo con el pensamiento simbólico, la antropología, el psicoanálisis o unas ciencias sociales en proceso de intensa renovación en relación con el horizonte positivista. Significativamente, en torno a 1923, se hacen presentes las obras esenciales que van a fundamentar como una especificación metodológica dentro de la historia del arte el estudio del pensamiento artístico, de los procesos y modelos de conceptualización en torno tanto a la poética,

el proceso creativo, y el substrato intelectual, ideológico y simbólico que lo subyace, como a la apreciación artística, el gusto, los procesos de la recepción, sea esta individual o colectiva, de la obra de arte, hoy valorados como constituyentes de una concepción global de la artisticidad. Las contribuciones de Julius von Schlosser, Erwin Panofsky, Herbert Marcuse o Kenneth Clark responden, como veremos, a la complejidad y riqueza de este momento singularmente intenso en lo histórico y lo intelectual.

Respondiendo a tradiciones epistemológicas y críticas de carácter propio y perfectamente singularizadas comparten, sin embargo, una importante tensión hermenéutica, que supone al mismo tiempo un esfuerzo iluminador del conocimiento histórico-artístico, de la naturaleza y función de la obra de arte y del proceso creativo, de la sustancia de lo poético. Si la historiografía del reciente fin de siglo ha enfatizado la visión crítica del agotamiento del relato tradicional de la historia del arte convendría también en aras de la objetividad y exactitud difundir la conciencia de que en etapas antecedentes se había tenido un conveniente sentido de la necesidad de renovar los modelos historiográficos procedentes del positivismo y el psicologismo visual de finales del siglo XIX, se habían impuesto tensiones narrativas y epistemológicas que superando las hegemónicas del modelo normativo y lingüístico del relato formalista, por estimar que también se había concluido el ciclo cultural en que éste se había concebido y había experimentado su desarrollo más fecundo, planteaban una exigente resemantización de la obra artística.

La búsqueda del sentido histórico en un modo que pusiera al descubierto el carácter complejo, *compositum*, de la obra de arte fue el esfuerzo teórico esencial de una generación histórica moralmente inolvidable, por haberse desempeñado entre un vendaval político, que después se ha intentado reducir al epígrafe de historiografía contextual. No existe homogeneidad ni en las tradiciones intelectuales de los fundadores de la *Literatura Artística* ni en la naturaleza histórica de sus objetivos ni en las posiciones metodológicas que con éstos integran su narración respectiva. Schlosser, el inventor del concepto que nos reúne, es también el esforzado y sensible intelectual que planteará la necesidad de trascender la forma o quizás más precisamente reintegrarla dentro del proceso ideal e ideológico que la soporta poética, simbólica o culturalmente, como un universo de valores e ideas que son inseparables, más allá de los aspectos técnicos, morfológicos y científicos de la obra, de su artisticidad, que van desde la *poiesis* a los procesos de percepción y apreciación de la creación artística. Se trató esencialmente, recogiendo bajo la forma de los *Handbücher* alemanes un número inagotable de investigaciones sobre épocas muy distintas de la historia del arte, de revelar el valor epistemológico y estético substantivo de un universo que hasta el momento se había considerado con el carácter ancilar de fuentes, es decir, hechos culturales interpretados con un carácter exclusivamente finalista para concluir, o subrayar las conclusiones, el sentido de las valoraciones lingüísticas de la estilística o el formalismo. La deuda con Schlosser deriva de la liquidación de este sentido de subsidiaridad, de la afirmación de carácter indiscernible que ofrecen los lenguajes artísticos y el pensamiento, en sus más diversas formas, dentro de la artisticidad,



proporcionando un exigente modelo filológico para el conocimiento de los discursos artísticos, dotado de una clara conciencia de la pluralidad y complejidad de éstos, uno de los rasgos y valores esenciales del nuevo relato sobre el que se insistirá más adelante al dar cuenta de las más recientes reflexiones historiográficas sobre la literatura artística, como las de B. Teyssendre en los años setenta del siglo XX. La carta dedicatoria de Von Schlosser a Karl Vossler resulta expresiva del modo en que el relato historiográfico se estaba incubando.

En el mundo de la fenomenología, de la recuperación moderna de las Ciencias del Espíritu frente a los estrechos modelos positivistas, Cassirer, Warburg y Panofsky se pronunciaron sobre los problemas de la poética en el mundo occidental, revisitando los paradigmas clásicos, en una ardua tarea de resemantización de los procesos de la creación artística en épocas dotadas de poder ejemplarizador a partir del modelo histórico-cultural, que sólo la pereza crítica podría considerar un mero esfuerzo contextualizador o sociológico. La teorización sobre el símbolo artístico representaba el más considerable ensanchamiento en el ámbito de la significación de la obra de arte, no sólo al demostrar la continuidad entre los lenguajes artísticos y las series extralingüísticas en que éstos se hallan insertos cuanto por descubrir y definir procesos y valores intralingüísticos y metalingüísticos que serían en adelante el objeto de discernimiento crítico y valoración interpretativa de la literatura artística. Se comprende que un adelantamiento teórico y metodológico de tal naturaleza y magnitud sólo resulta posible a partir de la superación de una visión de la obra de arte como el resultado exclusivo de la destreza y de un ideal de perfección técnico formal en favor de otra originada en el pensamiento de la vanguardia que prima la consideración del proceso creador, su naturaleza espiritual y su complejidad ideológica e intelectual. Una actitud que encontrará su más inquieta y elevada expresión en los círculos expresionistas con los que Aby Warburg se halla tan directa y vitalmente implicado.

La unidad de las Ciencias del Espíritu como paradigma científico desembocará en la obra maestra de Erwin Panofsky, *Idea*, la que en época más temprana alcanza la perfecta demostración crítica de los valores y funciones intralingüísticos que subyacen a la forma artística, al mismo tiempo que proporciona una certidumbre metodológica para el estudio de la Literatura artística antes de la Estética, la del carácter determinado que el pensamiento artístico ofrece con anterioridad a la Crítica kantiana de 1790, su indiscernibilidad con relación a otros ámbitos del conocimiento, la transcendencia o la ideología, su inclusión dentro de la matriz metafísica o teológica-moral que vertebró la inteligencia occidental. Una conclusión plena de validez filosófico-cultural y ausente de dramatismo, que centrada en el modelo neoplatónico y su transcendencia proseguiría Rudolf Wittkower en sus *Principios de la arquitectura del Humanismo*.

Este esfuerzo de resemantización historiográfica referido a la poética se desarrolla en el ámbito anglosajón en relación con los problemas y procesos de la recepción y la apreciación como objetos de un relato histórico-artístico que se fundamenta en una filosofía social de esta cultura. Kenneth Clark describe veinte años después de la primera edición de su obra *The Gothic Revival* (1927), titulada *Un ensayo*

sobre la *Historia del gusto* las consecuencias metodológicas que un objeto imprime proporcionando una dirección alternativa a una hipótesis historiográfica inicial, de base purovisibilista y formalista, inspirada en Roger Fry y Geoffrey Scott. Iniciada en la condena del historicismo gótico, de los presupuestos eclesiológicos y nacionalistas, de las razones del eclecticismo las conclusiones se convirtieron en una recuperación histórico-cultural de procesos y movimientos que impugnados por la vanguardia historiográfica y arquitectónica representaban, sin embargo, una amplia realidad socio-cultural, histórica y estética.

La herencia de la hermenéutica de entreguerras es, pues, doble. Destaca la existencia de valores intralingüísticos que escapan a la Estilística y a la reducción analítico-formal, y a la vez el carácter determinado o interdeterminado de las ideologías artísticas con relación a otras formas de la ideología, el pensamiento o el conocimiento. En la historia social de arte más reciente hallamos una de las más precisas formulaciones metodológicas en torno a los discursos sobre el arte y su funcionamiento en la crítica histórico-artística en Bernard Teyssèdre, el historiador del siglo de Luis XIV, que plantea un proyecto teórico de la mayor transcendencia en las obras dedicadas a Félibien y Roger de Piles. Sobre dos puntos esenciales se articula su modelo interpretativo. El planteamiento del carácter inevitablemente plural de los discursos sobre el arte y la afirmación fundamental de que el estudio de estos discursos no puede hacerse con un carácter exterior a la obra de arte, reduciendo el valor intralingüístico que éstos representan a mera filología o a un saber instrumental como había sucedido en la fase positivista de los saberes históricos.

Concluye rigurosamente sobre el valor histórico-artístico de la escritura sobre arte anterior a la Ilustración la imposibilidad de encontrar en estos discursos un desarrollo totalmente autónomo de la ideología artística, al mostrar los valores poéticos dentro del conjunto indiscernible de otros de naturaleza religiosa, ético-política o gnoseológica. Estableciendo la exigencia metodológica de pensar los materiales de la Literatura artística dentro de un doble principio unificador. La relativa autonomía de los problemas implicados en los textos y su relativa dependencia de cada conjunto parcial hacia el hecho social que lo subyace. Este doble principio unificador se muestra como una alternativa al relato formalista capaz de proporcionar una interpretación crítica de la artísticidad en las sociedades preilustradas en las que esta ofrece una naturaleza específica que dista de ostentar una cualidad autónoma o única, y por ello, sin embargo, no carece de un indudable valor histórico-cultural.

Esta concepción autónoma es impensable sin la epistemología y el proyecto ético-político de la Ilustración y la revolución romántica, lo que obliga al más exigente esfuerzo de discernimiento y valoración dentro de los discursos sobre el arte para alcanzar el propósito de resemantización histórica del relato historiográfico que la Literatura artística propone. Ello es consecuencia de la desigualdad de los discursos, de su naturaleza ideológica e histórica, de su estructura, funciones y conceptos, que encierran en un estado de relativa dependencia y especificidad los valores propios de lo artístico en una realidad histórica concreta. Integrados dentro de una escritura desigual,

sobre cuya diferencia hay que ejercer la mayor atención teórica: textos filosóficos de la Antigüedad, el pensamiento teológico medieval, reflexiones sobre la ciudad o la ciencia modernas, reivindicaciones estatutarias del artista en las sociedades del Antiguo Régimen, programas públicos de definición institucional, y un largo etcétera hasta llegar a la *Crítica del Juicio* kantiana.

Será precisamente un extraordinario filósofo de la cultura como Rosario Assunto, cuya contribución al pensamiento se halla esencialmente vinculada a la crítica de los valores de Naturaleza y Razón en la Estética de la Ilustración, el análisis de los modelos modernos de la jardinería y el paisajismo o a la trascendencia de la reflexión antiquizante en la arqueología ilustrada y romántica, a quién debe la moderna historiografía del arte la más sutil y precisa contribución hermenéutica en un esfuerzo por salvar las distancias entre el universo intelectual y cultural del crítico moderno y la realidad ideológica e histórica de su objeto. Este brillante ejercicio historiográfico no sólo se cumplió en un ámbito tan próximo al filósofo historiador como el siglo XVIII y su cultura artística sino en el más alejado como el que representa la *Crítica de arte en el pensamiento medieval*, una época que fascina como pocas otras al teórico de la Ilustración, sobre cuya cualidad y originalidad, así como sobre su singularidad y substantividad, realizará una imprescindible contribución crítica que podemos estimar como uno de los más acabados modelos del discernimiento interpretativo en el campo de la Literatura artística. Por su capacidad de hacer evidentes los valores históricos de una época con una realidad socio-cultural y un sistema de valores tan diferentes de los que la Ilustración impondrá en el mundo occidental y no por ello menos considerables en un pensamiento histórico que tiene por objeto lo específico artístico.

Escribe en los inicios de su investigación Assunto: *Juicio estético es unión de un sujeto singular y un predicado universal: estudiar la historia del juicio estético en un período histórico determinado significa, pues, reconstruir las maneras en que la cultura de aquel período concebía el sujeto y el predicado*¹. Convencido de la posibilidad de un estudio que haga de la crítica artística en el Medievo su objeto se plantea las dificultades metodológicas y los límites epistemológicos y críticos del empeño, el primero de los cuales derivaría de la naturaleza del juicio crítico-artístico entre nosotros, por su conformación a partir de la matriz ilustrada y romántica, cuyo sujeto es la obra de arte en cuanto expresión personal y su predicado la cualidad subjetiva de tal expresión. Ello nos sitúa ante la necesidad por parte del historiador de *renunciar a buscar en el Medievo la crítica de arte tal como nosotros la entendemos y la practicamos, y comenzar a identificar la diferente actividad juzgadora —o, tal vez mejor, las diferentes actividades juzgadoras— que en el Medievo ejercitaban el oficio ejercido entre nosotros por la crítica de arte*².

La escritura medieval desde San Isidoro a Santo Tomás se ocupa de obras artesanales producidas por encargo, en modo alguno expresión personal de sus

1 ASSUNTO, R.: *Crítica de arte en el pensamiento medieval*. Milán, Il Saggiatore, 1961, pág. 9.

2 *Ibid.*, pág. 10.

artífices, realizadas con un carácter finalista, su destino que es el sujeto del juicio, su conveniencia y utilidad. Estas condiciones no pueden desalentar al historiador en la reconstrucción de un juicio propio de la crítica de arte medieval, porque en la expresión del propio Assunto: *Solo cuando se proceda al reconocimiento del predicado objetivo de los juicios en que se practicaba tal crítica, será posible darse cuenta de un procedimiento de juicio, bastante distinto del que acostumbramos, porque consistía no en referir un predicado universal subjetivo a un sujeto individual, sino en referir un sujeto singular objetivo a un predicado universal objetivo*³.

La consideración pormenorizada de este modelo metodológico, rompiendo el tono general de esta conferencia, responde a la profunda trascendencia que en las etapas más recientes de este tipo de crítica histórica-artística ha ejercido Assunto. Junto a él se yergue como una cumbre teórica Mario Praz, cuyo *Mnemosyne* es la obra definitiva en un ámbito tan significativo para la Literatura artística como sería el de la *Correspondencia de las artes*, otra de las grandes preocupaciones de la vanguardia desde el romanticismo al expresionismo, que la genialidad de Praz lograría convertir en un fecundo modelo teórico ajeno a la fácil elucubración de la literatura de los manifiestos o al discurso de los paralelismos más superficiales del esteticismo idealista. La raíz de una hermenéutica de las *correspondencias* es esencialmente histórica, debe considerar las profundas diferencias lingüísticas y la diversidad semántica de cada arte, la imposible subordinación desde la ruptura del complejo equilibrio clasicista de las artes a un principio poético único y la respectiva libertad con que cada una de ellas desarrolla su *Mnemosyne*, su memoria artística, en todo diversa de las formas empíricas de la percepción.

El carácter interdisciplinar del modelo, verdadera culminación de las Ciencias del Espíritu en nuestro ámbito, nos remite a la que será la última de las figuras que consideraremos en este breve recorrido por la filosofía y los valores de un paradigma metodológico como la Literatura artística, la de Marc Fumaroli, con quien estimamos insalvable personal y colectivamente la deuda intelectual adquirida. El gran pensador, de cuya extensa obra sólo aludiremos a la titulada *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, recoge toda una filosofía hermenéutica en la siguiente proposición, a la que resulta imposible hurtarse: *¿Y si nos remontáramos a los contemporáneos de estas obras de arte, para quienes han sido hechas, cómo verlas, cómo sentirlas, cómo entrar en conversación con ellas?*⁴. Hacer del objeto de su reflexión, bajo un título inspirado en la significativa frase de Paul Claudel: *La pintura es la escuela del silencio*, el último gran siglo religioso ofrece un importante paralelo con respecto a la labor de Assunto, al iluminar dos de las grandes sombras que gravitan sobre el juicio estético preilustrado, los valores y la función del discurso retórico y el utilitarismo del arte religioso.

3 *Ibid.*, pág. 16.

4 FUMAROLI, M.: *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. París, Flammarion, 1994, pág. 16.

Es en la reconsideración crítica de ambos parámetros culturales donde la hermenéutica de Fumaroli marcó una inflexión definitiva, al valorar el lugar que la retórica ocupa en el humanismo cristiano moderno. La describe como una matriz amplia que admitiría dentro de sus funciones e imperativos ético-políticos y religiosos amplios intersticios dentro de los cuales funcionaría el juicio de la sensibilidad, establece asimismo una profunda interrelación e intercambio entre retórica y arte, que sólo serán realmente moderno cuando no se opriman ni asfixien entre sí: *Este arte de hacer participar por la palabra su sentimiento a los demás es inseparable de las artes visuales. Cuando se deja de cultivar las artes decaen con él. El arte de hablar bien supone en efecto el gusto del diálogo y el deseo de hacer comprender incluso lo que es más difícil de expresar y de hacer admitir: una manera de ver, una fe, un gusto. Las artes lo deben todo a las maneras de ver, a la fe y al gusto. Mueren cuando el peso de un dogma oprime la verosimilitud y esteriliza las mediaciones*⁵.

En su opinión no existe una verdadera enemistad entre el principio retórico de la imitación y la imaginación más inventiva o la recepción más libre de conformismo. *La retórica, tal y como yo la entiendo* —escribe Fumaroli— *y tal como era comprendida aún en el siglo XVII, es el arte de hacer ver y comprender a los demás; no se trata en modo alguno de informar. En su movimiento profundo, es un acto de participación y amor. Es un arte, y este arte tienen su mito: es el de Eros y Psiché*⁶. Esta relación supone la existencia en la Europa Católica —Italia, Francia y España— junto a los pintores de verdaderos críticos de arte, aunque sean a menudo eclesiásticos.

El fin de esta conferencia no ha sido otro que el de plantear vías para la renovación del relato historiográfico, en un momento en que ninguna metodología se considera exclusiva y se impone por la aceleración del conocimiento superar cualquier visión estática del propio saber. Quedan numerosas cuestiones pendientes, muy especialmente las referentes a los discursos artísticos a partir de la Ilustración, en que quedarán conformados el relato historiográfico por la quiebra de la intemporalidad clasicista y la Estética subjetiva moderna, y se prefigurará el discurso de la crítica de arte.

Nos queda una profunda insatisfacción por no podernos dedicar por extenso a esta última como objeto de la crítica historiográfica más reciente. Si esta intervención ha girado en torno a la importancia de los valores intralingüísticos de la artisticidad la última proposición, con la que se cerrará este texto, se refiere al carácter esencial en la cultura artística contemporánea de otros de naturaleza metalingüística, que derivan de la radical continuidad, e incluso identificación, entre creación y crítica. Todo ello reclama una consideración del discurso de la crítica de arte como un hecho inseparable de la modernidad artística, perfectamente substantivo, heterogéneo con relación a la historia del arte y la estética, no finalista, y en buena medida anticipatorio, que participa del carácter de tensión o deseo que inspira la creación. Su aparición,

5 *Ibid.*, pág. 7.

6 *Ibidem*.



puesto que es el discurso de la modernidad por excelencia, no puede ser fechada, como señalaba Pierre Bourdieu, sino alrededor de 1880 cuando queda plenamente constituido el *campo artístico* moderno y por lo mismo no debe ser confundido con otros discursos sobre el arte.

Sirvan estas reflexiones para interesar en el carácter complejo del hecho cultural artístico, reintegrándolo en su plenitud significativa.



COMPROBACIÓN DE LA VALIDEZ Y CONEXIONES DE ALGUNAS FÓRMULAS DE CREACIÓN ARQUITECTÓNICA A TRAVÉS DE LOS DIFERENTES ESTILOS

M^a ISABEL ASTIZARAIN ACHABAL
Universidad Complutense de Madrid

A lo largo de los siglos encontramos en el panorama artístico algunos organismos estructurales, esquemas, fórmulas, disposiciones generales y espaciales; que se reiteran y tienen continuidad y permanencia, posiblemente gracias al beneplácito y la complacencia de los arquitectos. En otras ocasiones, la persistencia y tematización vienen dadas por la cercanía de experiencias y propuestas planteadas en áreas cercanas o locales, pero de épocas y estilos diferentes. De igual manera, tales soluciones tienen valor incalculable aunque se estabilicen por llevar intrínsecamente, un componente o valor pragmático.

Las torres han sido un atrevimiento de la arquitectura y por ello lugar propicio para la experimentación y la libertad. Con frecuencia se ha dicho que son como faros y símbolos de la comunidad, pero también tuvieron un significado o papel importante como frontispicio; destacando su estabilización por ser una estructura dotada de un componente práctico pues funcionan como lugar de acogida, cobijo y reunión en los momentos meteorológicos de clima extremado como los pórticos laterales. Algunos tipos de torres fueron en la historia del arte un “patrón” estructural y visual fácilmente adaptable a cualquier organización arquitectónica; por ello siguieron manteniéndose a lo largo del tiempo, sin apenas olvido ni rupturas cronológicas. Su continuidad se supera por medio de cambios estéticos y estructurales, que no impidieron la *tematización de su memoria* a través de los diferentes estilos.

Sin embargo, en este caso no nos vamos a referir a todas las soluciones formales y localizaciones espaciales de éstas, sino a un tipo de construcción que funciona como pórtico, y que determinamos llamar *torre-pórtico* o *torre-fachada*. Nominaciones que nos parecen oportunas, por ser este modelo de torre el acceso principal de los



templos; y ubicarse a los pies formando una verdadera fachada en sí misma, alineada marcando el eje longitudinal y direccional del camino que lleva al altar. Podemos seguir secuencialmente su dilatada vida como estructura a lo largo de muchos siglos, observando como su persistencia y estéticos en ciertos países y áreas geográficas. Sin el compromiso de ser exhaustivos, veremos algunos ejemplos de ellas.

En principio, si pensamos en una hipotética génesis, tendríamos que echar una mirada a la Antigüedad, donde podemos encontrar uno de los motivos arquitectónicos más característicos del mundo antiguo, *el triunfal*. Los arcos romanos con su acceso a las ciudades serán motivo de especulación y reflexión en las arquitecturas futuras. En multitud de ocasiones este esquema constructivo se utilizará con un sentido casi modular por los arquitectos, colocándose ya a la cabeza en el lenguaje del Renacimiento, que recrea constantemente la Antigüedad, aunque en muchos casos sin el sentido práctico que encarnaba en ella de ingreso o embocadura.

La presencia de esta torre-pórtico en el arte Románico no es tan frecuente y representativa como en épocas posteriores, pues las más generalizadas son las situadas en el transepto, enmarcando o flanqueando la fachada y en los laterales. Aunque escasas, sirven para crear las bases de esta morfología estructural, y serán el punto de partida para alcanzar diversas soluciones, expresiones y lenguajes en siglos posteriores. Sus remates o culminaciones pueden hacerlo horizontalmente, con adiciones puntiagudas o casquetes. Generalmente, su efecto puede ser defensivo o invitador. La fastuosidad, suntuosidad o sobriedad está en función del gusto de los diferentes países y regiones, economías y estilos.

Un paradigma de ellas lo encontramos en Francia en la antigua abadía de Fleury en el Loire, que tomó el nombre de *Saint Benoit*, al guardar el cuerpo de San Benito traído de la de Montecasino. En los primeros años del siglo XI, pasó a regir la casa de Fleury un hijo bastardo de Hugo Capeto llamado Guzlin; su hermanastro, Roberto el Piadoso, le aconsejó y aportó recursos para las obras de la abadía. En *La Vita Gauzlin*, compuesta por Andrés de Fleury en 1040¹, abunda información acerca de las obras de arte que se produjeron en Fleury, y además nos dice que Guzlin quiso construir una torre *que sirviera de modelo a toda la Galia*. Esta edificación debía ir como atrio de la iglesia y así se explica que la obra de Guzlin se comenzara a la vez por los dos extremos, por el ábside y por el atrio-torre que debía servir de fachada. Del ábside sólo queda la cripta; la torre-atrío podría ser la restaurada el año 1026 tras un incendio. Este cenobio, que deseaba crear un modelo arquitectónico para toda la Galia, levantó por tanto la tipología de torre a los pies del templo de planta prácticamente cuadrada, abierta en sus tres lados por triples arcos que descansan en pilares con columnas adosadas. Espacialmente constituye por sí mismo un edificio independiente por su amplitud y robustez, calidad constructiva y carácter; confirmándose como una monumental fachada.

1 *La Vita Gauzlini* fue publicada en 1853 por la Société Archéologique de l'Orleanais.



Alemania también desarrolla este tipo de torre-pórtico, en la románica iglesia de Santa María del Capitolio en Colonia, hacia 1050. Sin embargo, curiosamente en el románico italiano e inglés no se conocen modelos de esta tipología.

Volviendo la mirada hacia nuestro país, encontramos un nuevo ejemplo, la primera catedral románica de España de proporciones inusitadas en su momento, la Catedral de Jaca, iniciada entre 1033 y 1054 y concluida en 1100. Los trabajos fueron impulsados por la reunión de un Concilio convocado por Ramiro I el año 1063 en el monasterio de San Pedro. Fue allí mismo donde precisó cómo deseaba que fuera la obra, mencionando entre otras particularidades del programa, que tuviera *una torre sobre la puerta principal para ocho campanas, cuyo techo debía de ser de lapide firmo*². Su estructura, original y encabezadora del arte románico, tiene un nártex sobre el que se alza la torre-campanario con antecedentes en las torres mozárabes, de las que hay buena muestra en las proximidades de Jaca y en el Serralbo. Esta maciza y adusta fábrica que descansa sobre potentes pilares fasciculados inspiró casi inmediatamente la de la Catedral de Oloron-Sain-Marie³. La solución pasará al siglo siguiente en Santa María de Tera en la primera mitad del siglo XII, en la provincia de Zamora.

Su validez en el arte Gótico no nos resulta un arcaísmo, sino todo lo contrario, pues cuantitativa y cualitativamente son construcciones que se desarrollaron más ampliamente y con superior monumentalidad; representando excelentes miembros arquitectónicos y destacados organismos definidores del espacio en la urbe. En esta etapa estilística hay que introducir a los Países Bajos, donde encontramos un gótico primitivo que no se puede parangonar con las grandes catedrales francesas. Las construcciones son algo más frías y de menor inspiración, pero sin embargo las torres son una de las mejores consecuciones de su arquitectura, además de uno de los encantos de las ciudades flamencas, pues conservan sus sistemas de campanas acordadas como las notas de un órgano. Aquella burguesía dirigida por Felipe el Atrevido, Juan Sin Miedo y Carlos el Temerario, se deleitaban con la música de los carrillones y para ellos construían hermosas torres que eran una viva muestra del apogeo económico y prosperidad de sus ciudades. La torre-campanario de San Salvador de Brujas (siglo XIII); la de San Bavón en Gante empezada en 1462 y continuada por Carlos V en 1550; la de San Pedro de Ypres (siglo XIV) y la de San Rambaut de Malinas (siglo XV) se ubican al final de las naves como testers de estos templos, situando su acceso principal a los pies. Realmente, no son tan elaboradas ni tan esbeltas como la de la Catedral de Amberes, pero son singulares por su altura y recia construcción.

Uno de los aspectos más expresivos del paisaje monumental de la región tolosana francesa proviene de los campanarios octogonales, son un ejemplo regional de gran vitalidad. Estos planes octogonales aparecen en los transeptos de Auvernia y se difunde

2 PIJOAN, José: *El arte románico siglo XI y XII. Historia del Arte*. Vol. IX, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pág. 94. Una copia del pergamino, donde da Ramiro I las indicaciones sobre la fábrica, se encuentra en el Ayuntamiento de Jaca en el llamado *Libro de la Cadena*.

3 ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano: *Jaca y el Románico*. León, 1973, págs. 8-12.

desde San Sernin de Toulouse, persistiendo hasta el siglo XVII sin transformarse sensiblemente. Se adaptan a gran número de torres y en concreto a la de San Jacques de Montaubau del siglo XIV, en torno a la cual forman una gran familia. Este campanario cuenta con un remate almenado, lo que le confiere un aspecto de fortificación. Otro ejemplo del *Midi* francés, de apariencia defensiva por su falta de aperturas en el fuste de la torre, es la iglesia de L'Isle-sur-Tarn del siglo XIV.

La historia constructiva de la Germania en el área del Rin está salpicada durante el período gótico de representativos edificios eclesiales de interés, que nos sirven para observar el destacado desarrollo que tomó la torre individualizada como pórtico. Uno de ellos es la Catedral de la Selva Negra en Friburgo, edificada entre los años 1235-1245. Tras numerosas complicaciones económicas y técnicas, la torre se elevaba en 1436, acabándose con el diseño antiguo en el siglo XIX⁴. Las superficies poligonales desnudas se abandonan, en favor de una arquitectura enfatizada muy calada en su aguja.

Este prototipo de torres alemanas se desarrolló mucho en los siglos XIV y XV, paradigma de ello son las de Ulm, Stralsund, Luneburg y Landshut; la última de ladrillo y cuerpos superiores poligonales semejantes a las francesas derivadas de la de Toulouse. También el modelo se transmite a los siglos siguientes, como lo vemos en la Iglesia de la Universidad de Würzburg en Franconia por el arquitecto trentino Antonio Petrini⁵, que continuó la torre de la fachada entre 1696 y 1703.

Realmente esta estructura arquitectónica de torre no tuvo la misma fortuna en el resto de Europa. En Italia, donde el gótico llegó tardíamente, no hubo preocupación por ganar altura, las torres se distancian de los edificios y no hemos encontrado referencias o formas que evoquen estas soluciones, incluso en el Renacimiento. Tampoco Inglaterra es un lugar donde se implantan o evolucionan estos modelos de torres en el gótico, sus preocupaciones se centran en los abovedados, la perforación y desmaterialización de los muros; ubicando estos miembros en los transeptos de forma binaria en las fachadas.

Los pueblos del norte de Europa no asimilaron como los del centro del continente el gótico, llegando la irradiación de la civilización francesa más tarde. Suecia y Noruega experimentaron el influjo de la construcción alemana de ladrillo y el gótico ya transformado en Inglaterra, o bien el puro gótico francés importado por maestros que llegaron al país directamente, como el maestro de la Catedral de Upsala Esteban de Bonnueil, maestro de obras del rey de Francia. Bonnueil llegó a Suecia en 1287 para dirigir las obras de la nueva catedral, que debía hacer igual a la de París, pero no fue consagrada hasta el año 1435. Esto explica que en muchos detalles parezca alemana⁶. Se construyó en ladrillo, elevándose con una gran aguja que recuerda a la de las catedrales alemanas.

4 ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: *L'Art et les Grandes Civilisations*. Paris, Mazenod, 1983, pág. 543.

5 HEMPEL, E.: *Baroque art and architecture in central Europe. The Pelikan history of art*. Londres, 1965, pág. 148.

6 PIJOAN, J.: *Arte gótico en el centro y norte de Europa. Historia del Arte*. Vol. IV, Madrid, Espasa Calpe, 1965, pág. 136.



En cuanto a España, ninguna de sus catedrales góticas más significativas las emplearon como fachadas o pórticos de acceso principales, pero sí en algunas iglesias de la mitad norte de España, como la de San Bartolomé de Olaso en Elgoibar construida en el siglo XIV. De ella solo se ha quedado la parte del cuerpo basamental de su torre, pero curiosamente ha mantenido su función de torre-pórtico, aprovechada como acceso al cementerio actual⁷. Asimismo, siguiendo con fidelidad en su pórtico a la Catedral de Burgos, la iglesia de San Esteban de la misma ciudad cuenta con una fachada constituida por una cuadrilonga torre central que remata lateralmente su hastial con dos lienzos⁸. Este modo de presentar la torre con un desarrollo adyacente será también una solución que encontramos después asumida en posteriores siglos. De mayor ligereza y esbeltez es la torre castellana de San Miguel de Palencia, construida en el siglo XIII⁹, utilizando los mismos recursos de lienzos laterales.

En el gótico tardío español encontramos la notable iglesia de San Pedro de Zumaya. Su torre-pórtico del siglo XV es un ejemplo carácter militar, posiblemente por su ubicación en la costa y los constantes asedios por mar¹⁰. También conocemos proyectos de esta tipología que no se completaron, concretamente el de la torre del Convento de San Benito de Valladolid, ideada por Rodrigo Gil¹¹ con recios torreoncillos octogonales.

Esta modalidad no tiene éxito en el estilo mudéjar eclesial aragonés; sin embargo, el mudéjar vallisoletano cuenta con ejemplos en la provincia, como el de la iglesia de Barcial de la Loma de 1549¹². Durante el tránsito del siglo XV al XVI se construyó la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid), finalizada por el arquitecto palentino Gaspar de Solórzano¹³. Su torre a los pies como la de Villabragina es prototipo de la continuidad de esta solución en Valladolid.

El capítulo burgalés renacentista lo patrocina Diego de Siloé, con una de las obras más representativas del Renacimiento, la de Santa María del Campo, de 1527. Aplicada a la asimilación de lo italiano como reflejo de la Antigüedad, retoma la idea del arco triunfal, funcionando como acceso, haciéndose eco estructuralmente del significado que conlleva esta forma¹⁴. Su impacto se sentirá a comienzos del siguiente siglo en el proyecto de la Colegiata de Lerma, configurada dentro de la sobriedad contrarreformista ya muerto Francisco de Mora, sigue la estética escorialenses como producto de la época de los Austrias.

7 ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a Isabel: *La iglesia parroquial de Elgoibar*. Elgoibar (Guipúzcoa), Excmo. Ayuntamiento de Elgoibar, 1985, pág. 16.

8 CHUECA GOITIA, F: *Historia de la arquitectura española*. Madrid, Dossat, 1965, págs. 343 y 352.

9 *Ibidem*, pág. 356.

10 VV.AA.: *Monumentos Nacionales de Euskadi. Guipúzcoa*. Vol. II, Zamudio (Vizcaya), Elexmuru, 1985, pág. 425.

11 CHUECA GOITIA, F: *Historia de la Arquitectura Española*. Madrid, Dossat, 1965, pág. 561, figura 500.

12 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Inventario Artístico de Valladolid*. Valladolid, Sever-Cueta, 1970, pág. 83.

13 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Arquitectura Barroca Vallisoletana*. Valladolid, Diputación Provincial, pág. 198, y *Guía del Museo de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco*. Madrid, Aro, 1975, págs. 15-16.

14 MARIAS, F.: *Introducción al arte Español. El siglo XVI*. Vol. V, Silex, 1992, pág. 155.

Este gusto por organizar en la disposición de iglesia la torre a los pies desde época medieval se respeta y valora frecuentemente en España a la hora de reconstruir, o constatándolo en la iglesia de la Encarnación de Constantina (Sevilla). A ella se acomodó un cuerpo de campanas nuevo en 1567 por Hernán Ruiz el Joven¹⁵.

Siguiendo la pista de estos esquemas en el Barroco andaluz, descubrimos la morfología de una verdadera fachada con todos sus componentes entremezclándose manierismo y barroco, en la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera¹⁶. Otro de estos miembros estructurales que actúan como fachada es la de la Iglesia de San Felipe de Carmona (Sevilla); iniciada de estilo gótico y continuada con detalles mudéjares. Una elegante construcción en piedra, levantada en 1728 es la de la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera. Obra dieciochesca caracterizada por la riqueza decorativa, en la que se insertan como novedad los balconajes, elemento propio de la arquitectura civil. Coincidentemente en la misma localidad, se efectúa una aplicación de la memoria local por Vicente Catalán Bengoechea en 1758, al levantar otra torre-pórtico en la iglesia de Santa María¹⁷. En ella se concede especial desarrollo al balcón situado sobre el arco de acceso, destinado a acoger a las autoridades eclesiásticas en las conmemoraciones litúrgicas y fiestas. Las posibilidades que dan estas aperturas van a ser muy amplias, llegando a la introducción ritmos borrominescos en la Iglesia de San Juan de Málaga en 1770.

El uso del balcón en la torre es de origen musulmán, pudiendo ser la Giralda de Sevilla el modelo que pudo servir de precedente a las numerosas torres barrocas con balconaje. La introducción del balcón volado en la torre lo encontramos ya entre 1676 y 1680 en el cuerpo basamental de la torre del reloj de la catedral compostelana por Domingo Antonio de Andrade.

Como vemos, la utilización de esta apertura de balcón no es privativa de la arquitectura andaluza, respondiendo a un rasgo que se consolida en muchas torres del siglo XVIII. Así lo encontramos, en el País Vasco, en la magnífica torre de la Iglesia de San Bartolomé de Calegoen de Elgoibar (Guipúzcoa), construida por Ignacio y Francisco de Ibero entre 1748-1750. Esta es un caso claro de la persistencia y tematización de la torre como pórtico, debido a la cercanía de otra propuesta planteada en la misma localidad; concretamente la ya mencionada torre gótica de San Bartolomé de Olaso, cuya parte inferior se encuentran aún en pie a las afueras del pueblo. Con el deseo de trasladarla al casco urbano, se realizaron diferentes proyectos: entre ellos el de 1646 del arquitecto Juan Martínez de Aguirre¹⁸ y abandonado éste el de Lucas y

15 GALERA ANDREU, P.: "Arquitectura en el Reino de Jaén", en GALERA ANDREU, P.: *El arte del Renacimiento. Urbanismo y Arquitectura. Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1994, pág. 144. Finalizándose en 1571 por Pedro Díez de Palacios.

16 FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El arte del Barroco Urbanismo y Arquitectura. Historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1994, Cap. III, pág. 291. Construida por Diego Moreno Meléndez después de 1672.

17 BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1984, pág. 216.

18 ASTIAZARAIN ACHABAL, I.: *La Iglesia Parroquial de Elgoibar*. Excmo. Ayuntamiento de Elgoibar (Guipúzcoa), 1985, pág. 71.



Rodrigo de Longa fechado en 1693, concluyéndose finalmente la torre por los Ibero¹⁹. Afortunadamente, se ha conservado todos los planos que se siguieron²⁰ y en ellos se comprueba que se sigue la tradición impuesta por la antigua iglesia gótica, pero dentro de una estética de pervivencia del clasicismo herreriano las dos primeras y del barroco tardío la de los Ibero. La obra tendrá fuerte eco en los trabajos del arquitecto Martín de Carrera en Escoriaza, pero la suma de las diferentes experiencias obtenidas tras los múltiples proyectos de Elgoibar las condensa Francisco de Ibero en 1758 en la torre barroco-rococó de San Martín de Andoain²¹, y un año después en la parroquia de Usúrbil²². Todos estos ejemplos de Guipúzcoa confirman de nuevo que se efectuó una aplicación de la memoria local, que terminó constituyendo un referente en la práctica de la arquitectura de la provincia.

También en la cornisa cantábrica, Gijón cuenta con la torre-pórtico del siglo XVIII de la Colegiata de San Juan, construcción poco esbelta, rematada por chapitel²³.

Dos décadas después de la de Elgoibar, el arquitecto Juan de Sagabinaga acometerá la construcción de la austera torre de las campanas de la Catedral románico-gótica de Ciudad Rodrigo. Demolida la antigua tras el terremoto de 1755, se erige sobre el Pórtico del Perdón desarrollando en su ingreso un arco triunfal y como remate cúpula y esbelta linterna²⁴.

La retención de las ideas adquiridas en el medievo se perpetúa en el recuerdo llevándose esta tipología de torre-pórtico también a las iglesias protestantes. No resultó una tarea fácil proyectar estas primeras iglesias en Holanda, pero algunos arquitectos demostraron una gran maestría en la construcción de torres-fachadas. Los edificios construidos por Hendrick de Keyser (1565-1621) en Ámsterdam durante el primer cuarto del siglo XVII, como la iglesia de Westerkerk, todavía dependen del Manierismo en cuanto al sistema de proporciones, aunque la ornamentación es más sobria, como se comprueba en su torre situada a los pies²⁵. Del arquitecto municipal Lieven de Key tenemos también la torre de Nieuwe Kerk en Harlem, obra de caprichosa fantasía construida en 1613²⁶.

Ya en el ocaso del siglo XVII, encontramos en Inglaterra la figura de Chistophrer Wren que construyó las iglesias del viejo Londres que habían sido destruidas por el fuego. No se puede decir que fueron templos demasiado notables, pero sus estructuras ofrecen soluciones de torres-pórtico que nos interesan. Un ejemplo es el de St. Bride en Fleet-Street (1670-1684), que como muchas otras, se caracteriza por contar con un

19 *Ibid.*, pág. 50.

20 *Ibid.*, págs. 32-33.

21 ASTIAZARAIN ACHABAL, I.: *Arquitectos Guipuzcoanos del Siglo XVIII*. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero. San Sebastián, Valverde, 1984, pág. 237.

22 *Ibid.*, pág. 247.

23 CABEZAS, J. A.: *Asturias*. Barcelona, Aries, 1966, págs. 117-118.

24 SENDIN CALBUIG, M. F.: *Ciudad Rodrigo*. León, Everest, 1984, págs. 42 y 44.

25 BAZIN, G. (1964): *Baroque and Rococo*. Londres, 1974, págs. 82-83.

26 ROSEMBERG, J., SLIVE, S., TER KUILE, E. H. *Arte y Arquitectura en Holanda 1600-180*. Madrid, Cátedra, 1981, pág. 398.

campanario notablemente imaginativo, que produce el efecto de una flecha gótica²⁷; el pasado gótico alemán se ha detenido en esta obra para dejar su acento mezclado de clasicismo. Lo mismo ocurre en la de St. Mary en Warwick (1700-1704) pero remedando el gótico inglés²⁸.

El éxito de estas estructuras en la Inglaterra del siglo XVIII es notable, arquitectos como Thomas Platt la utilizan en la Iglesia de San Pablo en Sheffield (1720-1740), o John Bastard en San Pedro y San Pablo de Blandford (1735-1739); trascendiendo a pequeñas iglesias como la de Honiley (1723) bajo la influencia de los arquitectos Hawksmoor y Archer²⁹. Un aire Neoclásico se detecta en 1704 en la torre de la iglesia de Cristo en Newgate Street, por su elegante columnata exenta jónica³⁰.

La torre-pórtico llega a constituir una fachada suntuosa en el barroco avanzado. Expresión del espíritu cortesano, aristocrático y elegante es la Iglesia de Corte de Dresde del italiano Gaetano Chiaveri (1738-1753), en la que sólo se acusa su condición eclesial en la hermosa torre borrominesca de chapitel germánico³¹.

La torre, que constituía una fachada en sí misma desde época medieval, en una hipotética o metafórica lucha por la subsistencia como portada, logrará finalmente una simbiosis con otros miembros del lienzo principal del edificio que actúan como fuste; dando paso ya directamente a los cuerpos de campanas. Así lo vemos en el Santuario de la Virgen del Cristal de Vilanova de los Infantes de Orense; y en Europa en la Parochialkirche de Berlín por Johann Arnold Nering (1695), o en la Kreuzkirche de Dresde (1763-1800) de los arquitectos Schmidt, Exner y Hölzer³². Solución estructural que se transmite a la construcción civil como se observa en 1639 en el Ayuntamiento de Zamosc en Polonia³³. En el Neoclasicismo inglés llega a tomar como fuste la organización de un pórtico clásico; vemos esta iniciativa es la Iglesia de St. Paul de Deptford de Thomas Archer³⁴.

Por último, arquitectos como Manuel Echave todavía recurrirán a modelos del gótico a finales del siglo XIX, creándose iglesias como la de El Buen Pastor de San Sebastián, que memoriza la Catedral de Friburgo con su plementería calada³⁵.

Una vez contemplado el desenvolvimiento de este modelo a lo largo de algunos siglos de la historia de la arquitectura, y constatado que fue manejado y desarrollado por los arquitectos con una fuerte "obstinación" temática; en este discurso historiográfico de la portada cabe subrayar otro prototipo de correspondencia entre las artes en la creación de las *portadas-retablo*.

27 *Ibid.*, pags. 302-305.

28 DOWNES, K.: *English Baroque Architecture*. Londres, A. Zwemmer, 1966, págs. 122-123.

29 *Ibid.*, págs. 109-110.

30 WHINNEY, M.: *Wren*. Londres, Thames And Hudson, 1971, pág. 74.

31 CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental. Barroco en Europa*. Tomo VI, Madrid, pag. 223.

32 HEMPEL, E.: *Baroque art and Architecture in central Europe. The Pelican History of Art*. Londres, Penguin Books, 1965, pág. 209 y lámina 177B.

33 *Ibid.*, pág. 69.

34 DOWNES, K.: *English Baroque Architecture*. Londres, A. Zwemmer, 1966, pág. 100 y lámina 402.

35 MURUGARREN, L.: *La catedral del Buen Pastor de San Sebastián*. Usurbil (Guipúzcoa), Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1975, págs. 22 y 43. La iglesia se finaliza en 1899.



El deseo de continuar aportando un contenido didáctico también es un motivo de suficiente peso para transferir, prolongar o tematizar soluciones. Esto es lo que ocurre con las portadas estructuradas como retablos; en las que incluso la transmisión de estas concepciones puede tener al unísono un valor decisivo al buscar la atracción, la llamada, la sorpresa, la admiración y el intimismo emotivo; igual que lo pretenden los retablos en los altares. La búsqueda en los espacios exteriores de los templos de la reproducción de un espacio interior, en este caso del presbiterio, como sistema de conexión, preparación para el fervor, adelanto o preludio de una elevación de la atención de lo transitorio del mundo, a las cosas eternas del espíritu, fue otra forma de proponer nuevas fórmulas de creación retomadas de uno de los muebles litúrgicos más importantes. En ello tenemos una clara demostración de la correspondencia de la arquitectura en madera y la construcción en piedra. Incluso, algunas experiencias de estas portadas-retablo intentan sugerir aspectos iconográficos repitiendo, complementando o introduciendo al espectador a otros escenarios más elaborados, espectaculares e inmatrimales. Por ello, evocan morfologías, organizaciones, lenguajes, monumentalidad y perspectivas, constituyendo igualmente un referente cultural de primer orden en la Edad Moderna.

Por otra parte, también cabe destacar que no solamente las estructuras se estabilizan a lo largo de los distintos estilos, sino que igualmente lo hacen los elementos que las integran. Los arbotantes todavía tendrán sentido en la portada barroca del Ayuntamiento de Astorga, remedando la fachada principal de la Catedral de León.



IDEAS E IMÁGENES DE LA LITERATURA ARTÍSTICA ITALIANA EN NAVARRA EN LA EDAD MODERNA

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ
Universidad de Navarra

1. Introducción

Desde el siglo XVI se encuentran presentes en España traducciones de los tratados de Serlio, Alberti, Vignola o Palladio, así como de *Los Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio que a finales de la centuria llevó a cabo Miguel de Urrea. Pocos años más tarde, fray Lorenzo de San Nicolás daba noticia en su *Arte y Uso de Arquitectura* de la amplia difusión que por España habían tenido las traducciones de los tratadistas italianos, a la vez que se lamentaba que al ser tan accesibles y manejables, muchas personas sin conocimientos prácticos de arquitectura con deseos de medrar en la escala social y económica se atrevían a trazar obras que, por la falta de auténticos conocimientos prácticos, se venían abajo. En este contexto general se inscriben los artistas navarros en cuyas bibliotecas no faltaban las obras más significativas de la tratadística italiana, a las que se suman en ocasiones las guías y libros de viaje de la ciudad de Roma.

2. Marco Vitruvio o la autoridad de la Roma Antigua

Escribía en 1521 Cesare Cesariano, uno de los innumerables exegetas de Vitruvio, que si Roma entera hubiera desaparecido, podría reconstruirse siguiendo sus doctrinas, tal era la autoridad de su tratado¹. Los *Diez Libros de Arquitectura*, único tratado que

1 RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "Abaton: la casa de la Arquitectura", en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989, pág. 113.

nos ha quedado del mundo clásico y cuyas ediciones y copias manuscritas han poblado la historia de la arquitectura desde el siglo XV, constituyeron el texto por excelencia para muchos artistas, y su presencia en Navarra puede detectarse en fechas tempranas, puesto que ya a finales del siglo XVI el maestro de obras corellano Beltrán Domínguez afirmaba haber estudiado tratados de *autores muy graves como son Sebastiano Ferri-Boloñés, Pedro Cataneo, Juan de Abiñola, Marco Bitrubio y otros muchos*².

La mayoría de artistas navarros de los siglos XVII y XVIII de cuyas bibliotecas hemos tenido conocimiento manejaron el tratado de Vitruvio, al menos a nivel teórico, para apoyar sus argumentos con citas de autoridad. La obra del arquitecto romano se convierte casi en dogma de fe para el ingeniero italo-suizo Francisco Paelear Fratin, una de las figuras más relevantes de la arquitectura navarra del primer tercio del siglo XVII de conocido renombre a nivel peninsular, quien en su defensa de la arquitectura como una profesión liberal coincidía con aquél al afirmar que *la operacion y lo servil que es la manufactura toca al oficial, y al yngeniero toca saver el arte liberal con ciencia [...] quia architectus non est faber, sed docet fabricare, et est architectura scientia pluribus disciplinis et varyis eruditionibus ornata, cuius iudutio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione*. Se remite Fratin a la definición de arquitectura y arquitecto proporcionada por Vitruvio en el Capítulo Primero del Libro Primero, de manera que el arquitecto ejerce como jefe de obreros y director de otros artesanos que prestan sus servicios a la consecución de la obra³. De igual forma, en el contexto de la tasación de la iglesia parroquial de Régil en 1621 se inscribe una nueva declaración de Francisco Paelear Fratin en la que cita a Vitruvio -a quien califica de *divino autor*- para criticar los numerosos defectos que había encontrado en la obra ejecutada por el cantero Martín de Landerráin y defender su concepto de la arquitectura como arte liberal y no como actividad mecánica⁴.

En otros informes de Paelear Fratin podemos intuir su formación intelectual adquirida a través de las diferentes formas de perspectiva y sistemas de proyección ortogonal propuestos por Vitruvio, tal es el caso del que redactó en 1613 acerca de la mencionada iglesia de Régil y de la visibilidad del retablo mayor en relación con la altura de las gradas del presbiterio; en el mismo hace alarde de sus conocimientos de perspectiva y del cálculo de los ángulos visuales de una persona, acompañado todo ello de un interesante dibujo que lo explicita de forma práctica⁵. No debemos

2 ARRESE, J. L. de: *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963, pág. 80.

3 *El arquitecto no es un obrero manual, sino que enseña a construir, y la arquitectura es una ciencia adornada de muchas disciplinas y variados conocimientos, la qual juzga, y aprueba todas las obras de las otras artes. Esta ciencia nace de la fábrica y de la razón*. VITRUVIO: *De Architectura*, dividido en diez libros, traducidos del Latin en Castellano por Miguel de Urrea Archirecto. Madrid, Albatros Ediciones, 1978, pág. 5.

4 *El buen oficial no tan solamente está obligado a hacer la obra buena, y sana, así bien conforme al arte, que por eso la hay, y dada de Vitruvio, y los demás que han escrito siguiendo a este divino autor; esta obra tiene grandes y notables errores en el arte, como se ve en la cabecera de fuera, en la cornisa y en los arcos perpiaños, que no se puede sufrir cualquier destas cosas, y no hay raçon que lo pueda escusar [...] Pues dessa manera no hay para qué los oficiales defienden el arte de la arquitectura, sino labrar un sillar, y salga la obra como saliere, pues se la han de pagar como si fuera muy perfecta*. (A)rchivo (D)iocesano de (P)amplona. Ollo. C/761- n° 19.

5 ADP. Treviño. C/244- n° 16.

descartar tampoco el conocimiento por parte de Fratin del tratado de Vignola *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), como queda de manifiesto no sólo en los fundamentos matemáticos y geométricos y en el empleo del *punto de la distancia*, sino incluso en la disposición, características e indumentaria de los personajes que protagonizan la dimensión científica de la proyección perspectiva⁶; así como de las *Leçons de perspective positive* escritas por el arquitecto francés Jacques Androuet du Cerceau y publicadas originalmente en París en 1576, obra que además de explicar la técnica de la perspectiva, demuestra a través de sus láminas la variación cualitativa del espacio en función del punto de vista⁷. En consecuencia, el dibujo de Fratin se convierte en una destacada aportación a la teoría de los sistemas de representación en la cultura artística española del primer tercio del siglo XVII, uniéndose así a otros ejemplos como el álbum de dibujos de perspectiva conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, realizado por un autor de posible origen italiano -quizás florentino- aun cuando los textos y comentarios estén escritos en castellano⁸.

Diversos maestros siguieron el ejemplo de Fratin y manejaron a Vitruvio. Es el caso del guipuzcoano Javier Ignacio de Echeverría, quien para exponer su concepto de arquitectura volvía a remitirse nuevamente *al buen padre de la arquitectura Vitruvio*, así como al diálogo *El político, o de la realeza*, de Platón, donde indicaba que el arquitecto no usa del ministerio de las manos, sino que preside a los que las usan⁹. También el maestro de obras pamplonés Vicente de Arizu, en el prólogo del tratado que compuso en 1778 para su uso personal, incluía el episodio de Dinócrates y Alejandro recogido por el arquitecto romano en el prólogo al segundo de sus *Diez Libros de Arquitectura*¹⁰. No era Arizu el primero en acudir a él, puesto que ya en el siglo XVII Juan Gómez de Mora, en su escrito de defensa *a la acusación y cargos que se le han puesto acerca de las obras del Palacio y Alcázar Real de la Villa de Madrid*, aludía al mismo para señalar la importancia del arquitecto o trazador¹¹.

6 *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*. In Roma, per Francesco Zanetti, 1583.

7 ANDROUET DU CERCEAU, J.: *Lecciones de perspectiva positiva*. Prólogo de Carlos Buxadé y Juan Margarit. Madrid, Xarait Ediciones, 1980, pág. 7.

8 *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional, 1991, págs. 180-183. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *La Academia y el artista. Cuadernos de Arte Español*. Madrid, Historia 16, n° 3, 1991, pág. II.

9 *La arquitectura es maestra y reina de cuanto se trabaja con arte; es una ciencia adornada de mucha y varia erudición, a cuyo juicio se sujetan todas las demás obras de los demás artífices como dice Vitruvio. El arquitecto no es artesano mecánico, no es artifice, sino cabeza, presidente, juez y director de artificios y de todos los artífices, como dice Platón [...]*. GARMENDIA LARRAÑAGA, J.: *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*. San Sebastián, 1979, págs. 123-136.

10 Decía así Vicente de Arizu: *Y ymitando yo a Dinocrates Ynsigne Arqto, el qual deseava con su arte servir al Emperador Alejandro, se fue a él, y hallandole ser ymposible la entrada, por émulos, se disfrazó, y en el disfraz le vio Alejandro, mandole llamar, y conociendolo lo tuvo en su compañía con muchas onrras, y con él hedificó la ciudad de Alexandría*. En efecto, en el prólogo al Segundo Libro, Vitruvio se compara a Dinócrates, arquitecto que obtuvo la confianza de Alejandro Magno primero con la exhibición de su cuerpo y más adelante con sus fantasías de diseño; Vitruvio opone a la petulancia y a las locuras de Dinócrates su modestia y su sensatez. AZANZA LÓPEZ, J. J.: "El manuscrito de arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 1997-98, págs. 231-255.

11 TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983, pág. 470.



El tratado de Vitruvio mantuvo su vigencia durante todo este período, de manera que podía encontrarse en las bibliotecas de maestros de obras como Juan Antonio San Juan, Fermín de Larráinzar y la más tardía de José Pablo Olóriz (1790). Y cobró un nuevo impulso con la llegada del neoclasicismo, como lo prueba el uso que hizo de él un arquitecto afín a las tesis de la Academia como Santos Ángel de Ochandátegui. Buen ejemplo de la importancia que le concedía lo constituye el hecho de que en 1800, para estimular a los alumnos de la recién creada Escuela de Dibujo de Pamplona, regalase un ejemplar de Vitruvio al que mejor delinease la fachada y planta del templo *Amphiprostylus* según el mencionado autor. En consecuencia, resulta coherente el continuo manejo que hace Ochandátegui de los *Diez Libros de Arquitectura*, como en el proyecto para la reconstrucción de la ciudad de Sangüesa que firma en 1788 y en el que se remite al concepto vitruviano de ciudad, con un plano en damero de planta rectangular en cuyo espacio central se sitúan los edificios más representativos, con la iglesia aislada y una gran plaza mayor porticada claramente vinculada al urbanismo de la antigüedad clásica. Dos años más tarde echaba mano nuevamente de Vitruvio para salir al paso de la crítica realizada por José Pablo Olóriz y el escultor Francisco Albella por emplear en el arquitebe de la fachada catedralicia barrotes de hierro, al ser material perecedero y sufrir contracciones y dilataciones con los cambios de temperatura. En su contestación Ochandátegui citaba tratadistas que autorizaron y aun recomendaron el empleo de los tirantes de hierro en arquitectura, caso de Vitruvio en el capítulo 8º del Libro II titulado “De los géneros de edificios, y de sus qualidades, maneras, y lugares”; y enumeraba algunos ejemplos en los que se empleó dicho material, como la cúpula de San Pedro del Vaticano, los arquitebes del Palacio Real de Madrid, la capilla del Pilar de Zaragoza, la Puerta de Alcalá, el Museo de Ciencias de Madrid o la Plaza Nueva de Vitoria¹².

3. Los grandes tratadistas italianos del Renacimiento y del Barroco

No podían faltar en las bibliotecas de los artistas navarros los grandes tratados quinientistas a través de los cuales se difundió la teoría de los órdenes, sobre la que se asentaría la teoría moderna. Con la obra *De re aedificatoria* de León Bautista Alberti, publicada en Florencia en 1452, se iniciaban los tratados arquitectónicos del Renacimiento. Referencia obligada al hablar de Alberti es la del tracista descalzo fray José de San Juan de la Cruz, quien en la tasación del crucero y cabecera del santuario San Gregorio Ostiense de Sorlada llevada a cabo en 1764 acudía a una cita del mismo para enjuiciar la desacertada labor del maestro José Castillo, a cuyo cargo había corrido la fábrica¹³; se refería en concreto el carmelita descalzo al Capítulo I del

12 LARUMBE MARTÍN, M.: *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, págs. 122 y 180-183.

13 *Dice Leon Baupia Alberto en su libro de Redificazn y Arquita que los bicios de la Arquitectura son la eleción, distribuzn, finicion, lo disipado y confuso, y los que comete la mano son fabricar, ajustar menospreciada y perezosamente y otros tales en los quales facilmente caen los mal aconsejados y negligentes, como le ha acaecido al cantero en la sobredicha obra*. AGN. Prot. Not. Aguilar (Berrueza). José Ruiz de Ubago. 1764, nº 7.



Libro X de Alberti, en el que trata “De los vicios de las obras, de donde provengan, quales puedan ser enmendadas por el arquitecto, y quales no, y que cosas hagan el ayre pesado”¹⁴. Mas no es sólo en San Gregorio Ostiense de Sorlada donde fray José de San Juan de la Cruz se sirve de tratadistas para demostrar sus conocimientos en materia arquitectónica, pues también en las condiciones que facilitaba en 1759 para la obra del retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Asensio (La Rioja) citaba a numerosos autores como Serlio, Palladio, Alberti o el español Teodoro Ardemans, a quien calificaba como *autor mui acreditado i experimentado*¹⁵.

Mayor difusión alcanzó el *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio, dedicados respectivamente a las antigüedades romanas y a los órdenes clásicos, obra de gran trascendencia para la historia de la arquitectura moderna al constituir el punto de partida de la teoría de las proporciones aplicada a los cinco órdenes de Vitruvio. El tratadista italiano era uno de los citados por Beltrán Domínguez a finales del siglo XVI. Y en diversas ocasiones se ha significado la relación existente entre las portadas del tercer y cuarto libro de Serlio y la traza para la portada del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona, obra del maestro guipuzcoano Juan de Villarreal. El tratado fue de uso común entre los maestros de obras del siglo XVIII, encontrándose en las librerías de Juan Antonio San Juan, Fermín de Larráinzar, fray José de San Juan de la Cruz y Juan de Larrea. El conocimiento que tenía este último de Serlio puede comprobarse en los entablamentos de la portada principal de la parroquia de Santa María de Tafalla y del tercer cuerpo de la torre de San Gregorio Ostiense de Sorlada; en ambos casos, su friso articulado a base de triglifos con seis gotas y metopas con bucráneos y otros motivos decorativos está inspirado directamente en el Libro Cuarto del tratadista italiano, aunque su interpretación resulta más sencilla. Y tampoco faltaba en las bibliotecas de los maestros de finales de siglo como José Pablo de Olóriz y Santos Ángel de Ochandátegui, quien a propósito de la polémica surgida acerca del empleo del hierro en la fachada de la catedral de Pamplona significaba que Serlio, en el folio 47 del Libro 4º correspondiente a la impresión toledana de 1583, proponía la utilización de tirantes de hierro en varios pórticos con arcos sobre columnas aisladas.

Mas no sólo puede constatarse su empleo por maestros de obras, también el platero Cristóbal Martínez de Bujanda afirmaba que en su profesión se había valido de las reglas de arquitectura y las proporciones de los órdenes arquitectónicos según las traían *Viñola, Sebastiano y Juan de Arfe y Villafañe, autores de la arquitectura y geometría y escultura*. La cita a Serlio viene ampliada al significar que el maestro italiano *trata de la horden toscana, libro quarto folio diez y nueve, llamándola hornamento rústico y arquitectura de sillería, de punta de diamante, la qual en sentir de el testigo puede tan solamente ejecutar el ensamblador y no las demás reglas que*

14 ALBERTI, L.B.: *Los Diez Libros de Architectura* (Madrid, Alonso Gómez, 1582). Madrid, Albatros Ediciones, 1977, pág. 302.

15 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Retablos mayores de La Rioja*. Agoncillo, 1993, págs. 70 y 123.

tratan los dichos autores, por estar aquellas reducidas a dicho arte de arquitectura. Se refiere Martínez de Bujanda al Capítulo V del Libro IV de Serlio, en el que trata de la ornamentación rústica y del estilo toscano y sus elementos decorativos; concretamente, el platero recoge la parte final del capítulo, en el que aborda la evolución del ornamento rústico desde las primeras obras trabajadas de manera burda hasta las talladas con mayor elegancia y esmero en puntas de diamante.

La *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, publicado por primera vez en Roma en 1562, obra de Giacomo Barozzi da Vignola, alcanzó muy pronto gran difusión debido a su claridad y sencillez. En Navarra su presencia -al igual que la de Palladio- se detecta en fechas tempranas como se observa en el testamento de Juan Luis de Musante y Rubiano, natural del puerto genovés de Savona y maestro mayor de las obras reales del Navarra, quien en 1587 legó a su aparejador y ayudante de confianza, Martín de Arriola, un libro de arquitectura que se dice *Biñola* y otro que se dice *Andrea Paleado*, junto a su juego de compases, escuadras y herramientas del oficio; el ingeniero italiano posesía además obras de plata a lo antiguo, cuadros de fábulas y países y una buena librería con varios libros no sólo en romance sino en italiano entre los que destacaba la *Divina Comedia* de Dante¹⁶. Referencias a Vignola encontramos igualmente en Beltrán Domínguez, Juan Antonio San Juan, Fermín de Larráinzar, Cristóbal Martínez de Bujanda y Juan de Larrea, quien contaba con una edición italiana del tratado. Por su parte, Vicente de Arizu se servía del tratadista italiano en el capítulo de su manuscrito dedicado a la arquitectura civil; e igualmente en su crítica al proyecto de Ventura Rodríguez para la fachada catedralicia se remite a Vignola, a quien propone como modelo a seguir en materia de arquitectura. El inventario de bienes de José Pablo de Olóriz recoge *dos tomitos pequeños en francés de reglas para las Cinco artes de Arquitectura*, que sin duda se refiere a alguna edición francesa del tratado de Vignola al que cita en su denuncia de la imperfección con que a su juicio estaban ejecutados los capiteles de la fachada catedralicia, presentando además unos dibujos en los que reducía el capitel de Vignola lo necesario para ejecutarlo con corrección. Y el propio Ochandátegui acude al tratadista italiano en su defensa de la anterior acusación.

Aunque menos citado que los anteriores, también figuran en las bibliotecas navarras *Los Cuatro Libros de Arquitectura* de Andrea Palladio, obra publicada en Venecia en 1570, en la que el maestro legó, en un continuo conciso y admirablemente hilado, el proceso de su propia obra de arquitecto. A él se remite en alguna de sus declaraciones el tracista descalzo fray José de San Juan de la Cruz. Vicente de Arizu demuestra el conocimiento del tratado en su valoración de la fachada de la catedral de Pamplona en la que no encuentra nada nuevo en su ejecución, por cuanto a su juicio el proyecto sigue el segundo de *Los Cuatro Libros de Arquitectura*; aseguraba además que si en aquel momento viviera Palladio no aprobaría la colocación de columnas

16 ECHEVERRÍA GOÑI, PÁG. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: "Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra", *Ibaia eta Haranak*. t. 8, San Sebastián, Etor, 1991, pág. 176.



exentas en una obra tan monumental por parecerle sumamente arriesgado, pues la experiencia demostraba que la mayoría de los edificios que se habían construido desde la antigüedad con columnas exentas habían acabado convertidos en ruinas¹⁷. La biblioteca de José Pablo de Olóriz contaba con un tomo de arquitectura de Palladio, en tanto que Ochandátegui acudía al capítulo 6º del Libro I para justificar el empleo del hierro en la fachada catedralicia.

Frente al uso casi generalizado de los grandes tratadistas del renacimiento italiano apenas encontramos referencias puntuales a otros maestros. Así, Beltrán Domínguez citaba el nombre de Pedro Cataneo, evidenciando el conocimiento que tenía de *I quattro primi libri di architettura*, publicado en Venecia en 1554. De igual forma, la librería del pintor Juan Claver contaba con un *libro de architatura de Antonio Rusconi*, que sin duda se refiere a *Della architettura*, publicado en 1590. Entre los libros de la biblioteca del maestro de obras José Pablo Olóriz figuraba la obra de Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*. Y aunque no hace mención expresa a él, debemos presuponer el conocimiento de Pozzo por parte de fray José Alberto Pina, quien en la iglesia de la Compañía de María de Tudela emplea un entablamento *en rodillo* que recorre el perímetro del octógono y se curva altura de las columnas adquiriendo forma cilíndrica, al igual que lo hace el italiano en sus diferentes proyectos para el altar de San Luis Gonzaga en la iglesia de San Ignacio de Roma¹⁸.

4. Libros de viajes y guías de ciudades

Los tratados de arquitectura se veían complementados frecuentemente en las bibliotecas de los artistas con libros de viajes artísticos y guías antiguas de ciudades que, por su belleza, eran obras que apasionaban a los bibliófilos; en ellos no sólo se encontraban buenas doctrinas, sino que también encerraban un valor en sí mismos por su cuidada impresión y por la hermosura de sus láminas¹⁹.

No son excesivos los datos que han llegado hasta nosotros de la presencia de este género literario en las bibliotecas navarras. Así, la biblioteca del pintor Juan Claver contaba con un libro titulado *edificios y templos romanos de architatura*. En el inventario de bienes de Juan de Larrea figura un tomo *Antigüedad de Roma*, que debe de tratarse de alguna de las guías o descripciones realizadas por autores

17 *Hallo que es muy biejo y que nada tiene de nuevo, pues sigue al parecer al Segundo tomo de Andrea Paladio, segun la basa que ha puesto ante curga y las colunas sueltas. Yo creo que si biviera oi dicho Paladio, y ubiera experimentado las grandes Ruynas, no las formaría sueltas las colunas de piedra en obras de tanta altura y gravedad [...] Y qué diremos de las fabricas que hizieron con colunas sueltas de piedras sueltas mil Ruinas. Repárese, y considere bien entre otras aquel grandiosísimo templo que dedicaron al sol los eficios en Palmira, y otras que se arruinaron y mataron a innumerables eficios, porque fallaron las colunas; y la fabrica de la casa profesa de Madrid, que no a susistido 520 años, se deshizo el año de 1782, porque fallaron sus colunas.*

18 OZZO, A.: *Prespectiva de pittori e architetti*. Parte Seconda, Roma, 1700, figs. 62-66. AZANZA LÓPEZ, J. J.: "Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura barroca navarra", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXI, 1998, págs. 15-17.

19 BONET CORREA, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, págs. 25-26.

italianos que recogen los monumentos de la Roma antigua, quizás la *Antichità di Roma* de Palladio, publicada en Venecia en 1565, cuya traducción ya circulaba entre los arquitectos españoles a los pocos años de la muerte de su autor en 1580. Por su parte, en la librería de Juan Francisco Montalbo encontramos un tomo de *Maravillas de Roma*, en alusión a alguna de las variadas obras que existían con este título. Pero sin duda la personalidad más destacada en este terreno vuelve a ser el maestro de obras Vicente de Arizu, quien dedicaba uno de los capítulos de su manuscrito a *demostrar por borrones barios perfles ortográficos de casas, palacios, y barios frontis de templos que ai en Roma, e Hitalia; y otras que yo he visto hexecutadas con primor*. Entre los monumentos arquitectónicos recogidos por Arizu predominaban los templos y edificios civiles de la Roma antigua, aunque también incluía algún edificio moderno como la fachada de la iglesia jesuita del Gesú. La mayoría de estos borradores estaban firmados por Joaquín de Arizu -quizás un hermano o sobrino del maestro-, quien con casi toda seguridad los copió de diversas guías de Roma que formarían parte de la biblioteca de Vicente de Arizu.

Algunas pistas proporcionadas por éste nos permiten lanzar una hipótesis acerca de cuáles pudieron ser sus fuentes de inspiración. Así, el maestro significaba que *el año de 1702 havia en Roma 280 Yglesias, entre Parroquias, Conb^{tos}, Horatorios, Colexios, Monasterios y Hermitas, grandes y chicas*. Además, junto a uno de sus dibujos del templo de la Fortuna de Roma incluía la siguiente declaración: *Por libertad a Roma fabricaron este templo a la diosa dea o Fortuna, y despues hizieron otros tres templos dedicados a otras mentidas Diosas como se ben en el Martinel romano, fols. 84, 89 y 146*. En consecuencia, Arizu concretaba en el año de 1702 el número de monumentos que existían en Roma, lo que nos hace pensar que la guía con que contaba había sido editada en dicho año; éste es el caso de una guía de Fioravante Martinelli Romano, que recogía todos los edificios religiosos y civiles tanto antiguos como modernos, incluyendo numerosas figuras que son las que reprodujo Arizu en su tratado²⁰. Por tanto, resulta muy probable que el *Martinel romano* al que se refiere Arizu deba identificarse con el autor italiano Fioravante Martinelli²¹.

Sin embargo, los dibujos recogidos por Arizu en el manuscrito guardan mayor relación con otros libros y guías: es el caso de las *Meraviglie della Roma antica*, obra del grabador romano Giacomo Lauro, amante *della magnificenza di Roma*, a cuyos planos y vistas dedicó la mayor parte de su copiosa producción enmarcada

20 MARTINELLI, F.: *Roma di nuovo esattamente ricercata nel suo sito con tutto ciò di curioso in esso si ritrova si antico, come moderno, cioè, Chiese, Monasteri, Ospedali, Collegi, Seminari, Tempi, Teatri, Anfiteatri, Cerchi, Fori, Curie, Palazzi, Statue, Librerie, Musei, Pitture, Sculture, et i nomi de gl'Artefici*. Di Fioravante Martinelli. Di nuovo con ogni diligenza corretta, et accresciuta, con belle figure. In Roma, per gl'Eredi del Corb., A spese de Giuseppe San Germano Coruo, Libraro a Pasquino, 1702.

21 No hemos podido localizar la guía de Fioravante Martinelli editada en 1702, aunque sí hemos consultado una edición posterior que vio la luz en Roma en 1715. Aunque no coincide exactamente con las páginas señaladas por Arizu, encontramos distintas referencias a los templos dedicados a las divinidades romanas en las págs. 68, 78, 87 y 147.



cronológicamente en los años finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII. La guía, destinada a un público refinado, dispuesto a dejarse seducir por el estudio de la antigüedad romana, se inscribe en el panorama de la producción artística que pretende la *difusión gráfica de la imagen de Roma*; su fortuna editorial, con numerosas reediciones, se encuentra estrechamente ligada a la afluencia de peregrinos y eruditos viajeros, italianos y extranjeros, para quienes la ciudad representa el mayor polo de atracción, la meta privilegiada de aquello que vendrá en llamarse el Gran Tour: *Roma, Caput Mundi*²².

En sus *Meraviglie della Roma antica*, Giacomo Lauro presenta un amplio repertorio figurativo que, remitiéndose en gran parte a las noticias legadas por la tradición arquitectónico-humanística, y ambientando cada episodio en su contexto institucional y ceremonial, pretende reconstruir enteramente la imagen de la Antigua Roma con el claro propósito de instruir, enseñar, fascinar y maravillar a los espectadores. Varias imágenes recogidas por Vicente de Arizu en su manuscrito parecen tomadas de la guía del estampador romano, si bien el maestro navarro muestra en todas ellas mayor preocupación por el conjunto que por el detalle. Uno de los borradores no recoge edificios, sino los distintos tipos de coronas militares que eran concedidas a los soldados y generales victoriosos y las portaban durante su entrada triunfal a la ciudad. Así, la corona triunfal, de laurel, se concedía al general que había salvado a su ejército de un peligro extremo; la gramínea u obsidional, realizada con grama (planta perenne), a aquéllos que liberaban una ciudad de su asedio; la cívica, de encina, a quien había puesto a salvo del enemigo a un ciudadano romano, librándole de la muerte; la corona mural, de oro, era otorgada al soldado que traspasaba en primer lugar los muros de una ciudad enemiga; la castrense o vallar, también de oro, al que entraba en primer lugar a las trincheras del campamento adversario; y finalmente la naval, siempre de oro, a quien apresaba en primer lugar una nave enemiga²³.

Centrándonos en los edificios de la Roma antigua, la *Domus Aurea* es uno de los ejemplos que Arizu pudo copiar de Lauro. Próxima al Coliseo, la *Domus Aurea* de Nerón sustituyó a la *Domus Transitoria*, gigantesca construcción que había sido pasto de las llamas en el incendio que asoló Roma durante seis días en el año 64 d. C., destruyendo dos tercios de la ciudad y más de 4.000 edificios. En la posterior reconstrucción de la ciudad, la *Domus Aurea*, que se extendía desde el monte Palatino hasta el Esquilino, se convirtió en el mayor y más suntuoso edificio jamás levantado en Roma; más que de un palacio, se trataba de una auténtica villa situada en pleno centro urbano, rodeada de jardines, campos, estanques y bosques poblados de todo tipo de animales salvajes y domésticos, y dotada de todos los refinamientos de la vida y el arte que había introducido la fastuosidad del Imperio. Empleó Nerón sumas ingentes

22 LAURO, G.: *Meraviglie della Roma antica*. Introducción de Cecilia Cametti, Roma, Dino Audino Editore, s.a.

23 Sobre los distintos tipos de coronas reflexiona Plinio en el Libro XVI, Capítulo III, de su *Historia Natural*, al hacer mención de los árboles que llevan bellotas. PLINIO: *Historia Natural*. Tomo II. Traducida y anotada por el Doctor Francisco Hernández, México, Universidad Nacional de México, 1998, págs. 235-236.

de dinero en un edificio recubierto de oro y adornado de piedras preciosas, y del que nos cuenta Suetonio que el emperador, admirándolo una vez finalizada su construcción el año 68, exclamó satisfecho: *por fin empiezo a estar alojado como un hombre*²⁴. El palacio medía aproximadamente 300 metros de largo por 90 de ancho, y en el centro de fachada principal orientada hacia el sur sobresalía el gran vestíbulo trapezoidal, frente al cual Nerón mandó erigir su propia estatua, de 120 pies de altura, que Arizu recogió igualmente en su manuscrito. Tampoco la *Domus Aurea* corrió mejor suerte que la *Transitoria*, pues el año 104 fue destruida por un incendio y sobre sus ruinas se levantaron las termas de Trajano²⁵.

Otro de los dibujos que Vicente de Arizu pudo tomar de Giacomo Lauro representa la basílica de Lucio Paolo Emilio o basílica Emilia, al noroeste del foro romano, que a juicio de Plinio resultaba *admirable por sus columnas frigias*²⁶. Se trata de la única basílica republicana que sobrevive, fundada en el 179 a. C. por los censores M. Emilio Lepido y M. Fulvio Nobiliore. El templo fue objeto de numerosas restauraciones, la última tras el incendio producido por el saqueo de Roma de Alarico en el año 410.

Pero sin duda la guía que muestra mayor grado de identidad con los dibujos de Vicente de Arizu es la *Roma Antica, e Moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edifici Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Citta di Roma*, editada en Roma en 1750 y dedicada al cardenal Silvio Valenti²⁷. Entre los numerosos ejemplos que certifican la relación existente entre ambos, uno de los más significativos es el de las termas del Emperador Tito. Inauguradas por Tito en la colina del Esquilino el año 80 d. C., se convierten en el primer ejemplo de esta tipología arquitectónica en el período imperial y en uno de los más imponentes edificios termales de Roma, cuya magnificencia ya recogía Marcial en su obra *De Spectaculis*, y Serlio no dudaba en afirmar que *para mí son las mejor proyectadas*. El cuerpo monumental de las termas se articulaba siguiendo la disposición habitual de los ambientes balnearios y termales: *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*, desdoblado este último en dos salas absidales que marcan el término del eje principal; saunas, baños turcos, gimnasios, vestuarios, bibliotecas, salas de lectura y otras dependencias de gran tamaño cubiertas con bóvedas de arista y una luz de 23,10 metros completaban el conjunto. Y es que las termas no eran sólo edificios destinados a lujosas y cómodas prácticas balnearias, sino centros de vida social, punto de encuentro entre los componentes de los diferentes estratos

24 SUTONIO: *Vida de los Doce Césares*. Vol. III, Texto revisado y traducido por Mariano Bassols de Climent, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1968, págs. 95-96.

25 Un completo estudio de la *Domus Aurea* de Nerón es recogido por LUGLI, G.: *ob. cit.*, págs. 348-373. Véase también SCURATI-MANZONI, P.: *L'Architettura Romana. Dalle origini a Giustiniano*. Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1991, págs. 35-36; y PELLETIER, A.: *L'Urbanisme Roman sous l'Empire*. Paris, Picard, 1982, págs. 22-23.

26 PLINIO: *ob. cit.* Tomo II, pág. 177.

27 *Roma Antica, e Moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edifici Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Citta di Roma*. Roma, MDCCL, Apresso Gregorio Riosecco, Mercanti di Libri in Piazza Navona.



sociales de ciudadanos, y lugar de actividades deportivas y culturales que acogían exposiciones artísticas permanentes²⁸.

A los pies de la colina capitolina se levantaba el templo de Saturno, inaugurado en el 497 a. C. y reconstruido tras un incendio en el 283 de nuestra era, era el más antiguo de la Roma republicana después del de Júpiter Capitolino; en él se custodiaba el tesoro público, por lo que era conocido también como Templo del Erario Público. Del antiguo edificio, transformado más tarde en iglesia de San Adriano, tan sólo se conservan algunas columnas jónicas con su arquitrabe. También Vicente de Arizu lo copió de la *Roma Antica, e Moderna*, al igual que otros templos romanos como los de la Fortuna, Minerva, Apolo, Marte, Fides o Quirino. Mas no sólo templos, la arquitectura civil suscitó igualmente el interés del maestro navarro, quien recoge en su borrador numerosas casas y palacios; destacan entre otros el Palacio de Numa Pompilio, que se encontraba en la *summa Sacra Via*, lugar privilegiado por su salubridad, y las casas de Marcial, del militar Favonio Giocondo, de Escipión Africano, de Pompeyo Magno, de Virgilio, de Flavio Sabino y de Pomponio Atico, además de la Secretaría del Popolo Romano.

28 Acerca de las termas de Tito, consúltese LUGLI, G.: *Roma Antica. Il Centro Monumentale*. Roma, G. Bardi Editore, 1992, págs. 353-356. GROS, P.: *L'Architecture Romaine*. Paris, Les Manuels d'Art et d'Archéologie Antiques, 1996, págs. 398-399.



ALGUNAS TEORIAS RELACIONADAS CON LA NECESIDAD DE EDIFICIOS CORRECTOS

JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA
Centro Asociado a la UNED Elche-Alcoy

Dentro de la literatura artística interesan los temas que aportan un conocimiento de alguno de sus aspectos como fuentes documentales, tratados, teorías. Todos ellos son elementos que conforman, con más de un enfoque, esta determinada área. La literatura artística expresa, además de la correspondencia formal, la que deriva de la integración de las artes. Hay que señalar su importancia histórica abierta a una variedad de discursos y aportaciones sobre el arte. Entre ellos, se quieren señalar las disertaciones académicas, porque también expresan ideas, conceptos y estéticas artísticas.

En esta comunicación, no se trata ni de una catalogación de los mencionados manuscritos, ni de un estudio de sus autores, lo que se pretende es analizar sus disertaciones y así exponer la idea que sobre los edificios correctos expresan los arquitectos Mariano José de Lascurain, José Yarza y Miñana, Juan Morán Lavandera, Narciso Pascual y Colomer, Francisco Enriquez Ferrer. Los cinco eligieron, para obtener el grado de académico por la Arquitectura¹ el tema siguiente: *Disertación*

1 Entre otros estudios, el tema fue tratado en mi tesis doctoral, *La imagen académica del teatro español decimonónico: El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, publicada en formato micrográfico, Madrid, UNED, 1998, y en la dirigida también por nuestro maestro el Dr. José Enrique García Melero, *La tipología hospitalaria española en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1814-1875)* de Rosario SANTAMARÍA ALMOLDA, publicada en formato micrográfico, Madrid, UNED, 2000. Desde la perspectiva local, recientemente se ha publicado un trabajo que realicé en el año 1999, *Catálogo de proyectos de académicos, arquitectos y maestros de obras y otras consultas en la Academia de San Fernando (1760-1850)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 2002.

sobre la historia de la arquitectura, demostrando sus utilidades, necesidad que hay en toda república bien ordenada de edificios correctos, cuáles son indispensables, y que carácter y orden requieren. La cronología la determina la fecha de los manuscritos del año 1829 al de 1845.

Esa referencia que se hace en el título a teoría se plantea en su expresión relacionada con considerar y opinar acerca de la necesidad de edificios correctos. Son muy interesantes las perspectivas planteadas por los citados arquitectos, porque aunque llevan el mismo título -reseñado con el número 23 en el libro correspondiente a asuntos de Académicos de la Real Academia de San Fernando-, y tienen ese punto común, también se dejan ver otros más particulares y cercanos a cada arquitecto. Ahí es donde realmente se aprecia la originalidad del autor, su visión y desarrollo del programa. Tienen, pues, un doble interés el de su contenido, más o menos académico y en el que se cuestionan las razones dadas por la historiografía tradicional sobre los edificios correctos.

Respecto a la estructura de la disertación, Mariano José de Lascurain la organiza en cuatro apartados, José Yarza y Miñana en tres partes, Juan Morán Lavandera en dos secciones, Narciso Pascual y Colomer en tres periodos para la primera parte, donde relaciona y establece la continuidad de su pensamiento, Francisco Enríquez Ferrer sigue una línea parecida. Si bien tales manuscritos² tienen una considerable importancia, hay que centrarse en el tema objeto de esta comunicación, que en los discursos corresponde a la segunda parte titulada: *Necesidad que hay en toda República bien ordenada de edificios correctos. Edificios correctos que son indispensables en una República y del carácter y orden que requieren*. En síntesis, los mencionados arquitectos, en la primera parte de su disertación, se ocuparon de estudiar la historia de la arquitectura a partir de un enfoque evolutivo, donde, de forma resumida, se refieren a las culturas de cada una de las épocas. Son los planteamientos dieciochescos de la Ilustración y entre otros los recogidos por Johann Jacob Winckelmann en su *Historia del Arte de la Antigüedad*, que, además de las ideas renacentistas, establece la importancia de la arquitectura.

Desde la Antigüedad clásica, la historia tiene el papel de mostrar, a través de sus arquitecturas, uno de los eslabones de la cadena de los acontecimientos humanos, político-sociales, religiosos etc., en cada uno de los momentos, periodos o épocas. De manera que si las fuentes escritas son parte de la historia de la Arquitectura, la construida, que permanece en sus restos, añade un signo más cercano al pueblo que la levantó. Esa memoria visual, testimonio del pasado, es considerada por los académicos como útil. Así, las primeras arquitecturas pensadas para *habitar* se fueron distinguiendo como tipos de edificios que se convertirían en modelos a partir de la repetición, durante la antigüedad clásica, gran colonizadora cultural de occidente, y

2 El estudio de los primeros apartados o primera parte, referida a la Historia de la Arquitectura y su Utilidad, permite afirmar la significación del mencionado asunto, pero no se trata aquí porque se quieren establecer unas relaciones, que también destacan en otras disertaciones.



especialmente con el Imperio romano, que creó ciudades, levantó templos, termas, acueductos, teatros, circos, etc., en todo su Imperio.

1. Imágenes acerca de la necesidad que hay en toda república bien ordenada de edificios correctos

Desde los tiempos antiguos, la consideración de república en su acepción de gobierno dado por el pueblo ha sido tomada como ejemplo de sistema para el bienestar de la colectividad. Por ejemplo, el arquitecto José Yarza utiliza una vez en lugar del vocablo 'República' el de 'nación cristiana'. No obstante, el estudio de las citadas disertaciones permite establecer que aquellos arquitectos toman la acepción de *res publica*, la cosa pública, donde no importa la forma de poder. La cosa pública es el cometido del Estado y debe determinar qué edificios son indispensables y ordenarlos.

La Arquitectura también tiene su orden particular -que Vitruvio menciona como *operación ordinatio*-, por ejemplo, si se refiere a un puente es porque aquélla fija el lugar por donde cruzarlo, antes de construirlo. Igualmente ordena cuando cierra con muros y delimita espacios determinados por suelos techos, etc. Asimismo, la referencia a un orden se relaciona, en las disertaciones, con los llamados órdenes clásicos, retomados por los tratadistas del Renacimiento y estudiadas las reglas y medidas de las columnas, ideadas por griegos y romanos. Se distinguen los siguientes órdenes: dórico, jónico y corintio, toscano y compuesto. Además de esa clasificación, hay que referirse a la determinada por los segundos en el Coliseo de Roma, donde los órdenes tienen también su jerarquía en altura: dórico, jónico, corintio. Los órdenes establecen ese sistema de reglas clásicas en los edificios del Renacimiento y Neoclasicismo, y, para la concepción académica y arquitectónica, son la fuente de los edificios correctos. Sin embargo, Narciso Pascual y Colomer en 1843 ya señala algunas otras ideas, como los nuevos materiales utilizados y la técnica constructiva, donde los órdenes siguen representando un orden pero ya no son los únicos elementos definidores de los edificios correctos.

No obstante, son considerados *edificios correctos* los que siguen las reglas de los órdenes clásicos, pero a su vez tienen que seguir la idea de carácter, que los griegos establecieron en la línea del llamado decoro, para constituir, en la arquitectura, unos valores particulares. De forma que en su génesis, el orden dórico era el determinado para los templos de los dioses masculinos (Zeus, el primero del Olimpo) y guerreros (Ares, dios de la guerra), mientras que el orden jónico representaba lo femenino, establecido para los templos de las diosas como Hera, esposa de Zeus, y *aguerridas*, como Artemisa, y también para dioses como Dionisos, el dios del vino y las fiestas.

3 GARCÍA MELERO, José Enrique: *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Volumen 1 bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII. Volumen 2 bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2002.

Pero el orden corintio era correcto en los templos de Afrodita (diosa de la belleza y del amor) y de otras divinidades juveniles.

Las mencionadas categorías incluían un sentido ritual por la importancia de aquellos cultos, pero en el mundo romano, esos significados se reelaboran, se superponen y después decaen. Con el Renacimiento, se abren nuevos enfoques, que no son puramente religiosos, los releen Serlio, Vignola y Palladio en sus *Tratados de Arquitectura*³. De forma que Andrea Palladio atribuye al dórico el carácter cívico, al jónico el que determina a la villa o palacio rural, mientras que el corintio lo reserva para el palacio urbano.

Es el carácter heredado de los órdenes lo que va cambiando, así se expone en las disertaciones, puesto que, aunque comprenda la misma categoría, por ejemplo, un teatro que un lazareto⁴, ostentan un carácter diferente y teóricamente su exterior puede presentar parecidas soluciones formales⁵. Tema que encierra un extraordinario interés porque antecede a otra relectura del carácter de los edificios. Después desemboca en diversas soluciones historicistas⁶, como las iglesias neo-bizantinas, las plazas de toros neo-árabes, los palacios neo-barrocos, los museos neo-griegos, los parlamentos neo-romanos etc., y más tarde, en la llamada arquitectura funcional. Dicha arquitectura romperá con esos pensamientos, teorizará y jugará en su diseño y concepción con diversos materiales que concretan otras formas. En las disertaciones citadas, el más innovador, dentro del tema de la historia de la arquitectura, es Narciso Pascual y Colomer. Al arquitecto le interesa tratar la relación de los materiales con la arquitectura.

Para Mariano José de Lascurain⁷, la arquitectura es necesaria porque produce beneficio a los estados y a los particulares y *por medio de ella se mantienen innumerables indigentes [...] hermozeando al mismo tiempo los países [...] Los edificios bien correctos contribuyen también a la conservación de la vida a la comodidad, a las delicias y aún a la grandeza del género humano [...] El aprecio de los edificios bien se sabe que no consiste en grandes masas, ni en la abundancia de adornos, sino en el arreglo y bien ordenada distribución de todos y de cada una de sus partes, pues los materiales en la Arquitectura son como las palabras en un discurso, las cuales separadamente tienen poca fuerza, pero combinadas con arte, y expresadas con*

4 BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: "Lazareto, historia y proyectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (I)", *Espacio, Tiempo y Forma* revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, serie VII, Madrid, 2002.

5 En su interior también tiene connotaciones parecidas, aunque si se contempla la función la idea de edificios correctos se entiende igualmente en otros edificios donde la óptica prima como los Teatros o los Colegios de Cirugía.

6 BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: "La Arquitectura Alicantina (1918-1936)" en *El Arte del Siglo XX en Alicante. 1918-1960*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante y CAM, 2002.

7 LASCURAIN, Mariano José de: *Disertación sobre la Historia de la Arquitectura, demostrando sus utilidades, necesidad que hay en toda república bien ordenada de edificios correctos, cuáles son indispensables, y qué carácter y orden requieren*. Madrid, 11 junio de 1829. A.A.S. F. 325/3.

*energía mueven las paredes del ánimo*⁸. De forma tan clara se expresaba el citado arquitecto en su disertación.

Con otro enfoque, José Yarza⁹ planteaba la idea de ciencia¹⁰ y también la diferencia entre el práctico *-sólo sabe manejar los materiales de los edificios-* y el arquitecto, que aprende la arquitectura como ciencia. *La religión, la justicia, las ciencias, la agricultura, el comercio y la industria todos reconocen el grande favor que de la arquitectura reciben [...] ¿Qué alma no siente la presencia de Dios, cuando se encuentra en medio de un Templo gótico aún con los defectos que le caracterizan?*¹¹. Tales palabras dan a entender la postura del arquitecto respecto a la arquitectura gótica, que enlazan con otras como que *sin arquitectura no hay sociedad. Ella forma las ciudades [...] las defiende [...] las enriquece [...] ella en fin les da el alma*. El autor aporta otra interesante idea repetida en su época: *la arquitectura debe en el día reducirse a más estrechos límites, para que gane en utilidad cuanto pierda en esplendor*.

Juan Morán Lavandera¹² presentaba la ciudad como el lugar para percibir *el grado de ilustración, conocimientos artísticos, sabiduría y poder que reunía [...] porque los edificios correctos, esto es, contruidos con exactitud conforme a las reglas y preceptos del arte, dando honor a la Nación que los posee transmiten a la posteridad la más exacta idea de su cultura, gusto y poder, influyen sobre las costumbres de los pueblos y promueven también su ilustración*¹³. El arquitecto señala como relevante el fomento de la ilustración porque así se puede llegar a un grado de perfección. Define seguidamente la cuestión referida al edificio: *para que sea correcto no pueden ser arbitrarias, ni las formas, ni la magnitud, ni la materia de sus partes y ornatos, resulta por consecuencia precisa que todos y cada uno de los diferentes artistas y menestrales [...] indispensable que estudien y se instruyan en las ciencias, singularmente en la Aritmética, Geometría, Perspectiva y Dibujo [...] Luego en toda república bien ordenada hay una necesidad de edificios correctos, por cuanto contribuyen a su honor y aprecio, a las buenas costumbres y a su mayor ilustración*¹⁴.

8 *Ibid.*, folios 23-24.

9 YARZA Y MIÑANA, José: *Sobre la Historia de la Arquitectura, demostrar su utilidad, la necesidad que hay en toda república bien ordenada de Edificios correctos, cuáles sean indispensables, y que carácter y orden requieren*. Zaragoza, 1829. A. A. S. F. 313-14/13

10 «Cuando todo el mundo está convencido de la necesidad de la Arquitectura... parecerá extraño que yo me detenga en demostrar las utilidades que pueden reportarse de esta ciencia... Pero siendo el cargo de todo profesor de una ciencia... estar dispuesto a enseñarla y a defender su excelencia contra aquellos hombres, que como decía el inmortal Jovellanos no por celo, sino por espíritu de contradicción y no por convicción sino por envidia y malignidad murmuran de lo que no entienden y persiguen lo que no pueden alcanzar; justo será que yo manifieste... en qué grado de esta instrucción me encuentro». *Ibid.*, folio 21.

11 *Ibid.*, folio 23.

12 MORÁN LAVANDERA, Juan: *Disertación sobre la Historia de la Arquitectura, demostrar su utilidad, la necesidad que hay en toda república bien ordenada de edificios correctos, cuáles sean indispensables, y que carácter y orden requieren*. Madrid, 28 de marzo 1832. A. A. S. F. 311-15/3.

13 *Ibid.*, folio 33.

14 *Ibid.*, folios 34 y 35.

Ese significado también lo contempla Narciso Pascual y Colomer¹⁵ en su disertación. Sin embargo, lo que se quiere destacar es la interesante perspectiva de su discurso académico, porque responde al título establecido por la Real Academia de San Fernando pero contiene unas importantes aportaciones críticas. La forma de responder a la idea planteada de edificios correctos es abierta a las circunstancias de su época, en el sentido, por ejemplo, de que *La dimensión de los edificios públicos debe pues proporcionarse a la extensión y riqueza de los Estados, y en la actualidad debemos huir del colosal, porque no estando en armonía con los recursos de que disponemos perjudicaría indudablemente a la belleza; por esta razón debemos ser muy parcos al imitar los edificios de la antigüedad a fin de no incurrir en el ridículo como ha sucedido particularmente en Francia a principios del presente siglo y aun en la actualidad sucede en Inglaterra*¹⁶.

Para el arquitecto, no son ni los órdenes clásicos ni las grandes dimensiones los que hacen bellos y grandiosos los edificios, la magnificencia se conjuga con el gusto, la función y las formas de los materiales que se utilicen. Otro de los problemas que Narciso Pascual y Colomer analiza son los posibles problemas que le surgen al arquitecto, cuando el promotor de una obra es particular y quiere el mismo lujo que se da a los públicos. *Así es que los edificios públicos por bien caracterizados que estén no hacen todo el efecto que deberían en los pueblos en que la fortuna pública no puede sobreponerse a la de los particulares [...] la vanidad del que paga, aplica indistintamente sus medios de decoración y sus atributos y todos los demás elementos que sólo deberían servir para los monumentos, única imagen verdadera del poder y riqueza de las naciones. Esto es precisamente lo que sucede en nuestra época en que existen fortunas particulares sino mayores al menos más disponibles, más independientes de obligaciones que las del tesoro público, lo cual iguala las construcciones particulares con las públicas en perjuicio del arte y de la conveniencia*¹⁷.

Francisco Enríquez¹⁸ precisa que toda república bien ordenada tiene que alcanzar un alto nivel de civilización, es necesario que los edificios sean correctos y su arquitectura se rija por las reglas del buen gusto. Además, que el arquitecto contemple las circunstancias, situación geográfica, relaciones político-comerciales y tradiciones históricas del país. Por tanto, una *república bien ordenada necesita templos para el culto, más el género y orden que les convenga no es fácil determinarse. A las iglesias góticas se les ha conceptuado como los más bellos intérpretes de la cristiana*

15 PASCUAL Y COLOMER, Narciso: *Programa sobre la Historia de la Arquitectura, demostrando su utilidad, la necesidad que hay en toda república bien ordenada de Edificios correctos, cuáles sean indispensables, y que carácter y orden requieren*. Madrid, 21 de diciembre de 1843. A. A. S. F. 326/3

16 *Ibid.*, folio 60.

17 *Ibid.*, folio 61.

18 ENRÍQUEZ FERRER, Francisco: *Programa se disertará sobre la Historia de la Arquitectura, demostrar su utilidad, la necesidad que hay en toda república bien ordenada de Edificios correctos, cuáles sean indispensables, y que carácter y orden requieren*. Madrid, 23 de junio de 1845. A. A. S. F. 311-22/3.



religión [...] Pero también ¿quién ha de negar que la arquitectura griega y romana puede satisfacer las más extremadas exigencias de nuestro culto... rendir homenaje al verdadero Dios?¹⁹.

En cuanto a la referencia a los edificios que son indispensables, prácticamente coinciden los arquitectos citados en los grupos, tipos y clases, por ello se hace la referencia a los conjuntos que corresponden a la seguridad, utilidad, administración de justicia, salud pública, abundancia pública, magnificencia, y en su separación en públicos y privados. Se determina de esta manera para no repetir en el siguiente apartado el edificio, puesto que incluye el carácter y el orden particular de cada uno de ellos.

2. Enfoques sobre edificios correctos que son indispensables en una república y del carácter y orden que requieren

La clasificación que, en líneas generales, establecen los arquitectos es la que se resume en esta nota²⁰, que recoge los edificios considerados indispensables. En cuanto al carácter y orden, Mariano José de Lascurain es el único que responde detalladamente a las dos cuestiones. Indica que el carácter de las catedrales debe inspirar temor, amor y reverencia, y que el orden adecuado es el corintio; también lo es para Juan Morán Lavandera. Sin embargo, José Yarza considera que le corresponde el orden compuesto, más ornamentado, y menos en las parroquiales. Para éstas e igualmente para los Conventos de religiosos, el arquitecto Lascurain apunta que en esos edificios el carácter debe ser sencillo y varonil, reservado al orden dórico. Mientras que el reservado para los conventos de religiosas debía ser el orden jónico por su carácter más delicado.

Las puertas de las ciudades por su función podían incluir el carácter más sencillo y el más ornamentado. Tenían que mostrar sus producciones y sus categorías, aunque el orden jónico era el repetido por los arquitectos, también se caracterizaban por la solidez si la ciudad era plaza de armas. Los cuarteles reclaman un carácter sencillo y varonil, así en las capitales principales el orden dórico y, en las provincias, el fajeado sobrepuesto al almohadillado. En la misma línea, el orden dórico se prescribe para cárceles²¹ y casas de corrección de capitales principales y el fajeado para las ciudades

19 *Ibid.*, folio 34.

20 Todos ellos destacan entre los edificios públicos los religiosos *destinados a la mayor sublimidad*: catedrales, parroquias, conventos de religiosos, conventos de religiosas. La segunda categoría se refiere a *la seguridad pública*: puentes de ciudades, cuarteles, cárceles, casas de corrección, faros o faroles, puentes, armerías, arsenales, puertos, caminos. La tercera concierne a la educación y cultura *utilidad pública*: universidades, bibliotecas, academias, observatorios, museos. La cuarta corresponde a la *administración pública*: tribunales, casas de ayuntamientos, casas de contratación, casas de moneda, casas de aduanas, casas de correos. El quinto agrupa los edificios *para la salud pública*: hospitales, lazaretos, cementerios, acueductos, fuentes, baños, cloacas, castillos de agua. El sexto atañe a *la abundancia pública*: plazas, almacenes, mataderos. El séptimo se relaciona con *la magnificencia pública*: monumentos triunfales, teatros. Mientras que en un último grupo se organizan los *edificios privados*: palacios para soberanos, palacios para personajes, casas particulares. En conjunto, esos son los edificios públicos necesarios.

21 José Yarza considera que tanto para los cuarteles como para las cárceles el más adecuado es el Toscano por su carácter sólido, serio y terrible. En su origen, un dórico rústico e imperfecto.

pequeñas. En los faros con forma octogonal o circular su carácter va del más sencillo al más elevado. Los puentes requieren un carácter sólido, también, pero en orden dórico las armerías y arsenales, éstos con almohadillado y cuerpos áticos decorados. Mientras que los puertos marítimos o fluviales, además de la solidez y comodidad, se pueden emplazar en las primeras galerías.

Respecto de las universidades y bibliotecas, en las capitales principales deben tener el orden jónico para expresar la sabiduría y, en las subalternas el orden dórico también sus fachadas con cuerpos áticos. A las academias principales, por su carácter elegante y majestuoso como depósito de las ciencias y las artes, les corresponde el orden corintio, pero será el jónico el orden requerido en los observatorios astronómicos y en los museos, donde ese carácter elegante muestre que son el *almacén de las preciosidades*.

Los tribunales y especialmente las casas de ayuntamientos requieren un carácter sencillo y noble, se fija el orden dórico, pero también depende de la categoría de la ciudad. Las casas de contratación requieren un carácter varonil, grandioso y magnífico, y las aduanas un carácter robusto y sencillo, piden el orden dórico e igualmente las casas de correos, que deben indicar confianza. De forma parecida las casas de moneda deben manifestar la abundancia, seguridad y buena fe que reclaman el orden jónico.

Hospitales y lazaretos exigen un carácter sencillo que incluya antes la comodidad y la salubridad que la decoración; en las capitales principales, el orden dórico también para los cementerios, que tienen un carácter serio. Los acueductos por su forma son sencillos y en las fuentes se señala que la principal figura y decoración es la misma agua, mientras que por su carácter los baños y los castillos de agua requieren el orden jónico. También se mencionan las cloacas por su utilidad pública.

El carácter en las plazas debe ser más o menos grandioso y se puede indicar hasta el piso principal de los edificios, que las circundan con el orden dórico²². El mismo orden para los almacenes de capitales principales, pero las mataderías requieren el orden fajeado y el almohadillado, y su construcción, en la parte norte, fuera de las ciudades.

Tanto los monumentos triunfales como los teatros tienen un carácter noble y elegante y el orden más conveniente es el jónico. La decoración tanto de escultura como de pintura será mayor en las capitales principales. Por último, y en esas capitales, los palacios para soberanos requieren el orden corintio porque son entre los edificios privados los más nobles y grandiosos, le siguen los destinados a personajes importantes con la utilización del orden jónico. Las otras casas particulares deben mostrar el carácter que corresponde al poder y dignidad de sus dueños.

22 *Arreglando a pórticos sin pedestal y desde allí arriba con balconaduras, coronando el remate con un grandioso cornisamento acartelado, teniendo presente el consejo del célebre Alberti para que a los citados edificios no se les dé mayor altura que la tercera parte, ni menor que la sexta, esto es, respecto la anchura de las plazas. La decoración de las plazas por suntuosa que sea monotoniza la demasiado igualdad, por lo que sería conveniente el que en los centros de cada lado se construyesen unos edificios públicos, como son casa de ayuntamiento, teatro, bolsa, casa del gobernador.* LASCURAIN, M. J.: *op. cit.*



De igual forma, es muy interesante la aportación del arquitecto Narciso Pascual y Colomer al simplificar en dos grupos o clases los edificios indispensables. Los primeros incluyen los que en las ciudades destacan por su belleza y ornamentación, sobre los demás edificios: templos, palacios de los soberanos y de los grandes, tribunales o palacios de justicia, casas ayuntamiento, instrucción pública en general, administración del estado, aduanas, bolsas y bancos, casas de correos, direcciones generales, ministerios, teatros y lugares públicos de reuniones. Los de segunda clase son edificios que expresan un carácter más modesto, sin los órdenes clásicos, sin la decoración de los primeros, pero igualmente importantes en tamaño y solidez; éstos son hospitales, cárceles, cuarteles, cementerios, baños, mataderías, lazaretos, etc.

Tras el análisis del *carácter y orden* de los edificios hay que referirse, por ejemplo, a lo que José Yarza señala, pues, a más de la clase de edificio, el arquitecto debe tener en cuenta las condiciones específicas, la función y la categoría de la población. Se establece, por tanto, una clasificación que en realidad tiene algunas matizaciones, como por ejemplo la expresada por el arquitecto Morán Lavandera: *Siendo tales y tantas las especies de edificios que forman el asunto de la Arquitectura, aunque todos son necesarios, sería demasiado pedir el que todos fuesen correctos si por tal hubiésemos de entender, engalanados y enriquecidos; porque este sentido que solo puede tener cabida en el común del pueblo ignorante, dista mucho de la verdadera inteligencia [...] Pero debe advertirse que aunque los órdenes forman el principal ornamento de la Arquitectura [...] (es) indispensable que para obtener un edificio la cualidad de belleza, haya entre el todo y cada una de sus partes, y entre sí mismas, aquella determinada proporción de cuyo acorde disposición proviene la simetría, sin la cual ningún edificio podrá tener hermosura [...] sin la concurrencia de los órdenes pueden los edificios obtener hermosura y corrección*²³.

Narciso Pascual y Colomer coincide en esa idea, para el arquitecto el carácter se halla no sólo en que la construcción corre a cargo de la hacienda pública, sino en su función, forma, proporciones y características diferentes a las edificaciones particulares, *deben distinguirse además por su solidez, para manifestar en ellas la estabilidad del Gobierno que las costea y transmitir la memoria de su dominación*²⁴. Del mismo modo, se refiere a la necesaria utilización de los mejores materiales para los edificios públicos porque si son más resistentes pueden dar cuenta de la civilización que los levantó²⁵. A continuación, el arquitecto se expresa con especial claridad al subrayar

23 MORÁN LAVANDERA, Juan: *op. cit.*, folios 38-39.

24 PASCUAL Y COLOMER, N: *op. cit.*, folio 57.

25 *Ibid.*, folios 58-59. Es interesante lo que PASCUAL Y COLOMER escribe sobre el deseo de inmortalidad en todas las sociedades: *Cuando se reflexiona en las causas que en diversos pueblos, y en épocas distintas han producido los grandes edificios que tanto nos admiran [...] son debidos a una reunión de circunstancias raras de que nosotros no podemos disponer consolándonos así de nuestra pequeñez por mas que aparentemos persuadirnos de lo contrario; pero siempre es indudable que el poder de los Gobiernos, las conquistas de otros pueblos han sido los principales elementos en los tiempos antiguos para la erección de los inmensos edificios que aún resisten después de tantos siglos.*

que la dimensión de los edificios públicos debe pues proporcionarse a la extensión y riqueza de los Estados, y en la actualidad debemos huir del colosal, porque no estando en armonía con los recursos de que disponemos perjudicaría indudablemente a la belleza; por esta razón debemos ser muy parcos al imitar los edificios de la antigüedad a fin de no incurrir en el ridículo como ha sucedido particularmente en Francia a principios del presente siglo y aun en la actualidad sucede en Inglaterra²⁶. Pascual y Colomer establece que no son ni las grandes dimensiones ni lo gigantesco lo que determina la grandiosidad y la belleza de los monumentos, tampoco la magnificencia de los edificios públicos porque depende más del gusto, del estudio del carácter, de la función y de las formas que puedan dar los materiales que se utilicen.

Otro tema de gran interés es el que Narciso Pascual y Colomer apunta sobre las ventajas y desventajas que puede tener el arquitecto a la hora de caracterizar los edificios públicos en relación con el lujo que quieran los particulares en los suyos. Cuestión que depende de las costumbres, de la época y de la riqueza. Por lo que si la riqueza pública es menor de la que pueden disponer los particulares, los edificios públicos no tendrán el efecto que deberían. Así el arquitecto *sujeto entonces a satisfacer las exigencias del lujo y de la vanidad del que paga, aplica indistintamente sus medios de decoración y sus atributos y todos los demás elementos que sólo deberían servir para los monumentos, única imagen verdadera del poder y riqueza de las naciones. Esto es precisamente lo que sucede en nuestra época en que existen fortunas particulares sino mayores al menos más disponibles, más independientes de obligaciones que las del Tesoro público, lo cual iguala las construcciones particulares con las públicas en perjuicio del arte y de la conveniencia*²⁷.

A todo lo expuesto se quiere añadir el por qué, el arquitecto Pascual y Colomer, no ha designado el orden que requieren cada uno de los edificios públicos se observará fácilmente que no habiendo tomado por tipo de la decoración los órdenes ni considerándolos como elementos de los diversos estilos o gustos de Arquitectura no puedo mirarlos mas que como medios auxiliares de ornato haciendo consistir el carácter en las formas producidos por los materiales que se empleen, mucho más si se considera que la primera condición, la mas importante para caracterizar con propiedad los edificios, es el exacto conocimiento de su naturaleza y de las cualidades que le son análogas²⁸. Las ideas expuestas son mucho más importantes por la fecha en la que firma su disertación.

Francisco Enríquez sigue una línea parecida aunque el enfoque parte de otra concepción determinada por la multiplicación de conocimientos, por la facilidad de las comunicaciones y por la prontitud maravillosa con que reproduce el dibujo y la imprenta las obras de todos los siglos, el distintivo del presente es la erudición. El artista por consiguiente, no consigue hoy inventar, y le es forzoso contentarse con

26 *Ibid.*, folio 60.

27 *Ibid.*, folio 61.

28 *Ibid.*, folio 63.



reproducir los antiguos géneros de Arquitectura, conformando su concepción con las reglas que en aquellos dominaron y que el buen gusto ha declarado imprescindibles. Sin embargo, considera que el arquitecto tiene que estudiar, desde la reflexión y la razón, el conjunto y las partes del edificio.

En resumen, tales ideas forman parte de la literatura artística, pertenecen a la historia de la arquitectura y son reflejo del pensamiento particular del autor e igualmente de su visión de la época en la que presenta la disertación. Abarca tanto los elementos tradicionales como los planteamientos innovadores, pero el tema sigue abierto a otras lecturas.



HUMANISME ET ARCHITECTURE: PHILIBERT DE L'ORME (1514-1570), THÉORICIEN ET CRITIQUE DE L'ARCHITECTURE ET DE LA FONCTION D'ARCHITECTE

*GENEVIÈVE BARBÉ-COQUELIN DE LISLE
Université de Cergy-Pontoise (Paris)*

Contrairement à ses contemporains, Palladio en Italie, Andrés de Vandelvira en Espagne, l'architecte français Philibert De L'Orme n'a pu laisser admirer à la postérité son œuvre construite, de nos jours presque totalement disparue.

On peut heureusement encore découvrir à Lyon l'Hotel Bullioud, exécuté à son retour d'Italie en 1536. Antoine Bullioud était ami du cardinal du Bellay et receveur général de Bretagne.

Cette demeure est un édifice hybride, qui attire surtout l'attention par l'originalité de ses trompes et de ses arcs surbaissés. Les ordres sont disposés avec correction mais en revanche l'architecte ne respecte pas la symétrie comme les Italiens. On est frappé par le caractère plus classique du plan par rapport à des œuvres françaises contemporaines comme l'édifice exécuté par Gilles Le Breton à Fontainebleau entre 1528 et 1540 ou le château de Saint-Germain commencé en 1539.

On peut voir également non loin de Paris, des fragments de ce chef-d'œuvre qu'était le château d'Anet, construit après l'accession d'Henri II au trône, lequel allait lui confier dès mars 1547, la charge de tous les bâtiments royaux.

Ce château fut démoli en grande partie après la Révolution; il n'en reste que l'aile occidentale considérablement modifiée. Les courageux peuvent tenter d'aller en contempler le portique, seul vestige du grand corps de logis, à Paris, dans la cour de l'Ecole des Beaux-Arts où il fut transporté et conservé dans des conditions calamiteuses.

L'entrée principale du château semble être restée relativement intacte ainsi que la chapelle, bien que cette dernière ait cependant perdu la galerie située au-dessus de la colonnade qui en protégeait l'entrée.

Malgré toutes les énigmes qui entourent encore l'œuvre d'un architecte dont tant de créations ont disparu, on doit reconnaître en Philibert De L'Orme un esprit doué d'une grande subtilité et d'une imagination toujours en alerte : plusieurs de ses édifices portaient le germe des créations de l'architecture française des siècles suivants et grâce à son oeuvre théorique, son influence connut une postérité tardive dans des lieux qu'il n'aurait jamais pu imaginer, comme ce fut le cas en Amérique Latine.

Philibert de L'Orme théoricien de l'Architecture.

Malmené par l'Histoire pour la survie de ses œuvres construites, Philibert De L'Orme a été plus chanceux avec ses écrits en tant que théoricien de l'architecture. Cependant, si son oeuvre dans ce domaine, nous est parvenue intacte, elle a connu des vicissitudes d'un autre genre que celles de ses édifices: pendant longtemps on ne voulut pas en reconnaître les mérites et elle fut injustement décriée. Heureusement, à mesure qu'avancait le XXe siècle, elle a suscité un renouveau d'intérêt.

Evoquons-la brièvement : en 1561 Philibert De L'Orme publia les *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits frais*. Cet ouvrage avait été probablement fait sous Henri II, et l'architecte l'avait gardé inédit, après la mort de ce-dernier, attendant la régence de la Reine-Mère pour le porter enfin à l'éditeur Frédéric Morel, ami et protégé du poète Joachim du Bellay. Il traitait d'un système de charpentes ingénieux, mis au point par son auteur pour la construction des toits.

Plus tard, en 1567, parut le Premier tome de l'*Architecture* qui comprenait neuf livres. Ultérieurement les *Nouvelles Inventions* furent ajoutées à la suite de ces neuf livres, formant les livres X et XI.

Cet important ouvrage, auquel De L'Orme travailla six années, fut rédigé très probablement entre 1565 et 1567.

L'auteur annonçait un second tome: *nostre seconde partie d'architecture qui porte le titre et nom: Des divines proportions*. Cette seconde partie ne parut jamais.

Tel qu'il était l'ouvrage connut un vif succès et fut réimprimé dès 1568, puis en 1626 et 1648.

Jusqu'à une date relativement récente le traité de Philibert De L'Orme n'avait pas suscité beaucoup d'études. A la suite de Clouzot, Blunt avait eu la clairvoyance de souligner le caractère exceptionnel de cet ouvrage de Philibert De L'Orme à laquelle il consacrait environ une trentaine de pages dans son livre sur l'architecte français. Celui-ci se distingue en effet des traités d'architecture antérieurs, non seulement par une remarquable connaissance des oeuvres de ses prédécesseurs, mais aussi par une bonne dose d'esprit critique à leur égard, refusant de les accepter en bloc sans réflexion préalable. Il ne faut pas oublier non plus la puissante personnalité de l'auteur, qui se met en scène et n'hésite pas à prendre comme dernière référence son expérience personnelle.



Il est important d'attirer l'attention sur l'introduction de chapitres techniques, notamment aux livres III et IV, qui constituent le premier exposé publié sur les procédés de la Coupe des pierres, appelée aussi traditionnellement Art du Trait, et de nos jours stéréotomie, qu'on peut définir comme la science qui regroupe les connaissances nécessaires à l'architecte pour lui permettre de tracer les épures en grandeur et de les utiliser pour faire tailler ensuite les pierres suivant la forme des panneaux.

Au Moyen-Age, les procédés utilisés par les tailleurs de pierre se transmettaient oralement, mais De L'Orme, en architecte exigeant, éprouva la nécessité de les expliquer par écrit, en appliquant à des procédés traditionnels les connaissances mathématiques de son époque. Ses connaissances de haut niveau en ce domaine lui permirent d'inventer des nouveautés d'une virtuosité incroyable, entre autres sa fameuse "trompe onnée" du château d'Anet.

En dehors de ces Livres III et IV consacrés à la coupe des pierres, l'ouvrage de Philibert De L'Orme fait alterner les chapitres où il suit la tradition des théoriciens antérieurs, surtout Vitruve, Alberti et Serlio, avec d'autres plus techniques. Une des caractéristiques de Philibert de L'Orme étant son esprit pratique qui toujours se réfère à des cas concrets et principalement à sa propre expérience.

Non seulement, comme Vitruve et ses émules il consacre un long exposé au choix du terrain, à l'étude du climat, des vents, des eaux, du lieu où se fera la construction, mais il y ajoute des considérations d'ordre pratique sur les rapports de l'architecte avec son client (le client idéal étant selon lui de préférence roi, prince ou grand seigneur), et il met l'architecte en garde contre les ennuis qui pourraient lui arriver, faute d'avoir prévu par le menu toutes les modalités de la construction.

Il recommande donc de faire des plans et même des maquettes, et de prévoir le coût avec précision, en somme ce que nous appelons aujourd'hui un devis. Il conseille de rejeter l'usage des matériaux coûteux et ostentatoires, en particulier le marbre, rare en France, et qu'on doit souvent faire venir d'Italie.

Il met en garde l'architecte contre les caprices et les fantaisies du client. Cependant tout cela est assorti d'une très grande exigence à l'égard de la qualité des services que peut attendre ce dernier de son architecte.

Comme ses prédécesseurs il attache une grande importance aux ordres: sur les neuf livres de l'ouvrage, trois y sont consacrés, les livres V, VI et VII. Il suit l'autorité de Vitruve mais il s'appuie aussi sur les mesures prises par lui-même sur certains édifices à Rome. Sa préférence va toujours à des modèles dont l'ornementation est fastueuse et exubérante. Ces trois chapitres montrent sa grande connaissance de l'antique. Lorsqu'il préconise l'emploi d'une colonne en forme de tronc d'arbre, il fait appel pour justifier son choix à des auteurs anciens.

L'originalité de Philibert De L'Orme en ce qui concerne les ordres se manifeste surtout dans son idée de créer des versions françaises des cinq ordres classiques, avec des bandes ornementales différentes pour chaque ordre, destinées à cacher le raccord ou commissure entre les différents morceaux de la colonne.

Cette solution se trouvait justifiée par la résolution d'un problème pratique, celui de la difficulté de faire en France des colonnes monolithes telles que l'usage du marbre permettait de le faire en Italie. La pierre, en effet, est moins résistante que le marbre, et une colonne de pierre monolithe ne peut supporter la même charge qu'une colonne de marbre équivalente. Le problème avait été déjà affronté par certains constructeurs du Moyen-Age, à Charlieu ou Noyon par exemple, qui avaient fait des colonnes de pierre en plusieurs morceaux.

La nouveauté des recherches de Philibert De L'Orme dans ce domaine était de systématiser l'usage des bandes décorées autour des commissures et d'essayer de trouver une ornementation adaptée à chaque type de colonne. C'est ce qu'il appellera l'Ordre français.

Il pouvait s'être inspiré de précédents antiques : La colonne d'acanthé à Delphes était déjà composée de cinq tambours cannelés superposés dont de chacun jaillissait d'une bande de feuilles d'acanthé. Philibert ne pouvait l'avoir connue, puisqu'elle avait été détruite par un tremblement de terre en 273 avant Jésus-Christ. En revanche, à Rome il avait vraisemblablement pu voir les colonnes de l'église Santa Prassede. Celles-ci étaient très semblables aux originaux grecs. Il y en avait d'autres, représentées sur des fresques dans la maison de Livie.

Les premières colonnes à bandes employées par Philibert De L'Orme à la chapelle de Villers-Cotterêt, paraissent très proches des exemplaires de Santa Prassede. Dans les planches de *L'Architecture* (fol.219 V, 220 V, 221) l'architecte a fait preuve d'une imagination encore plus libre. Il utilise l'acanthé ou le laurier en motif décoratif. Aux colonnes des Tuileries, la décoration se complique encore et De L'Orme paraît s'éloigner de plus en plus des modèles romains.

Dans le Livre VIII, il poursuit en quelque sorte les recherches sur les ordres, puisqu'il étudie comment les adapter aux portiques ainsi qu'aux différentes sortes de portes et de fenêtres, et aussi aux façades des édifices de toutes catégories: palais, châteaux, arcs de triomphe, portes de ville.

Il faut remarquer une autre invention originale de l'architecte, son étude approfondie des cheminées au Livre IX. Il y joint l'étude du problème technique posé par l'évacuation de la fumée à celle de l'ornementation et de l'adaptation des ordres aux différents types de cheminées.

Elaborer une somme d'une telle envergure ne pouvait être que le fait d'un homme d'une grande curiosité et d'une culture très polyvalente, cela nous amène donc à nous pencher sur la personnalité de l'architecte lyonnais, sur son éducation et les milieux qu'il fréquenta.

Philibert De L'Orme est né à Lyon. On a ignoré longtemps la date exacte de sa naissance. Anthony Blunt, dans son ouvrage paru en France en 1958, avait avancé qu'il était difficile de l'envisager antérieure à 1510 comme l'avaient fait certains, et il s'appuyait sur l'allusion *du temps de ma grande jeunesse* écrite par l'architecte à propos de son séjour à Rome, ville où il n'était pas arrivé avant 1533. Plus récemment, un autre auteur, se basant sur des données astrologiques a situé cette date de naissance



en 1514, ce qui concorderait mieux avec l'évocation de l'extrême jeunesse car au XVI^e siècle, un homme de vingt-trois ans n'était pas très jeune¹. Il mourut en 1570, cinq ans avant Andrés de Vandelvira, l'architecte espagnol.

Lyon était à l'époque un centre économique et culturel d'une grande importance, on y trouvait de nombreuses imprimeries. Philibert de L'Orme fut donc élevé dans une atmosphère de grande effervescence intellectuelle et non loin de lieux où on pouvait admirer des antiquités romaines: Nîmes, Orange, Arles, Saint-Remy.

Fils d'un maître-maçon, il avait fréquenté très jeune les chantiers de construction et acquis une solide expérience pratique avant d'arriver à Rome vers 1533. Il passa dans cette ville au moins les années 1533-1536. Grâce à des allusions contenues dans ses écrits on sait qu'il y fréquenta les grands prélats et les humanistes et qu'il fut employé par Paul III (élu pape en 1535), qui lui donna en récompense *cette belle charge à Saint-Martin del Bosco, à la Callabre* à laquelle il fait allusion dans son Instruction de 1559².

Il fut aussi le protégé de l'ami de Paul III, Marcello Cervini, qui fut cardinal de Santa Croce en 1539 et pape durant quelques semaines sous le nom de Marcel II. Ce dernier était un humaniste qui fréquentait la célèbre académie d'architecture et d'archéologie romaine qui réunissait chez l'archevêque Colonna, Vignole, le cardinal Mattei et le médecin humaniste Luis de Lucena qui aida Philander à élaborer ses commentaires de Vitruve. Un des principaux objectifs de l'Académie était, en effet, l'interprétation du texte vitruvien.

Très pieux, Cervini était un grand érudit, ami de Pole, de Bembo et de Sadolet, et aussi un grand amateur d'archéologie. On lui doit la réorganisation de la Bibliothèque Vaticane. Il dirigea des fouilles dans la villa d'Hadrien, fouilles qui furent continuées après 1550 par son ami, le cardinal Hippolyte d'Este.

Le séjour à Rome permit encore à De L'Orme de connaître le cardinal Jean du Bellay, qui plus tard allait lui donner sa première commande et le lancer à Paris. Du Bellay séjourna à Rome de janvier à mars 1534 et d'août 1535 à mars 1536. Il devait y retourner pour quatre ans à la mort de François Ier, et encore en 1553; il y passa les sept dernières années de sa vie.

Humaniste et archéologue, il posséda un palais dans les Thermes de Dioclétien, un parc près d'Ostie et une *vigna* près de San Lorenzo in Panisperna, dans laquelle il fit procéder à des fouilles. Il collectionnait les œuvres d'art antiques et en fournit même un certain nombre à des amis français: Montmorency, Diane de Poitiers, Jean Breton, constructeur de Villandry, et Albert Pio di Carpi, qui s'était réfugié en France en 1531. Il commanda la tombe de son frère Guillaume du Bellay dans la cathédrale du Mans, attribuée à Pierre Bontemps et Blunt était enclin à lui attribuer quelque responsabilité dans l'érection du monument de Jean de Langeac à la cathédrale de Limoges.

1 BLUNT, A. *Philibert De L'Orme*, Paris, Julliard, 1958, pag. 13.

PÉROUSE DE MONTCLOS, J.M. *Philibert De l'Orme architecte du Roi (1514-1570)*, Paris: Mengès, 2000, pags. 19-20.

2 BLUNT, A.: *op. cit.*, pag. 15.

Grâce au cardinal du Bellay, Philibert De L'Orme avait connu d'autres personnalités politiques, intellectuelles ou artistiques, le cardinal Hippolyte d'Este qui devint archevêque de Lyon en 1539, Jean de Langeac, venu en mission diplomatique à Ferrare, Venise et Rome, et son secrétaire Etienne Dolet, qui avait des relations à Lyon et y séjourna deux fois, Georges d'Armagnac, évêque de Rodez, protecteur de Philander et ami de Serlio, envoyé en ambassade par la France à Venise en 1536³.

Il put rencontrer encore autour du cardinal du Bellay d'autres érudits: Christophe Conteleon, Petreins de Corcyre, André Thevet, et surtout François Rabelais, qui accompagna le cardinal à Rome en 1534 et 1535 en qualité de secrétaire et de médecin. Il importe d'insister sur l'amitié de Rabelais pour De L'Orme qui semble avoir été très forte et dura jusqu'à la fin de sa vie. Dans le *Quart Livre*, publié en 1552, au chapitre Rabelais le nomme *le grand architecte du roi Mégiste* (c'est ainsi qu'il désigne Henri II) et il le considère comme le meilleurs des vrais disciples de Vitruve. Il est à présumer que Rabelais et Philibert De L'Orme s'étaient rencontrés antérieurement à leur séjour à Rome, probablement à Lyon, où Rabelais avait pris son poste de médecin à l'Hôtel-Dieu en 1532.

A Rome, leur collaboration fut certainement très suivie. Rabelais pendant son séjour à Rome étudia minutieusement les monuments antiques, comme en témoigne le *Gargantua*, publié en 1534, juste au retour de son premier séjour à Rome. On peut le voir aussi dans le *Tiers-Livre* et le *Quart-Livre*, ainsi que dans le *Cinquième Livre* (apocryphe). Antérieurement à son voyage en Italie, Rabelais avait étudié Vitruve et Alberti; du moins il les mentionne au chapitre VII du Second Livre, et dans *Gargantua*, l'architecture occupe une place importante, surtout dans les sept premiers chapitres consacrés à la description de l'abbaye idéale de Thélème.

Le plan de l'abbaye de Thélème, un hexagone régulier, rappelle une gravure du port d'Ostie, construit par Trajan, qu'on peut voir dans le *Troisième Livre* de Serlio. On peut aussi évoquer à son propos les plans polygonaux du Palais Farnèse à Caprarola et de Castel del Monte.

Le dialogue entre Rabelais et Philibert De L'Orme fut sans doute favorable à l'élaboration du plan de la célèbre abbaye. De L'Orme dut prendre part aux activités archéologiques de Rabelais à Rome. IL était curieux de tout et ne s'intéressa pas seulement aux monuments antiques les plus célèbres, le Colisée, le théâtre de Marcellus ou les arcs de triomphe, mais aussi à des ouvrages postérieurs et à ceux construits récemment. tels que le Tempietto et l'escalier du Belvedere dus à Bramante dont il ne mentionne pas le nom. Il ne ménage pas ses critiques à l'escalier.

Il semble qu'il ait connu encore d'autres villes italiennes: sûrement Florence, peut-être Venise. Blunt pensait qu'il avait du voir également le Palais du Té à Mantoue, Vérone (le plan de la Cappella Pellegrini dans cette ville semble avoir inspiré le plan de la chapelle d'Anet), et Milan. Sa connaissance de l'architecture italienne était donc inégalée à l'époque parmi les architectes français.

3 Ibid., pág. 17.



L'architecture et l'architecte selon Philibert De L'Orme.

Philibert De L'Orme est donc un humaniste. Peut-on dégager de ses écrits une conception de l'architecture et de l'architecte? La réponse est affirmative. En effet, si son traité se ferme sur les fameuses allégories illustrées du mauvais et du bon architecte, cette dernière étant placée après le Livre IX dans la première édition et reportée après le Livre XI dans les suivantes, de multiples réflexions au cours de l'ouvrage nous éclairent sur l'opinion qu'il se faisait de l'architecture et du rôle de l'architecte. Il nous faut aussi interroger les frontispices et les planches accompagnant le texte, l'une d'elles, particulièrement intéressante, représentant au prologue du Livre III l'architecte sortant de la grotte, s'appuyant sur un immense compas dans lequel s'enroule un serpent.

Faute de les comprendre, certains trouvaient que les allégories du mauvais et du bon architecte n'étaient pas du meilleur goût. Elles sont au contraire d'un très grand intérêt et méritent d'être attentivement examinées.

Selon De L'Orme le bon architecte a trois yeux, un pour le passé, un pour le présent, un pour l'avenir. Il a aussi quatre oreilles pour écouter attentivement, quatre mains pour étudier et travailler beaucoup. Il tient dans l'une de ses mains un *mémoire et instruction* destiné à un jeune disciple qui est devant lui. Il a en outre des ailes aux pieds et il est dans un jardin avec un grand arbre fruitier et, à côté de lui, une corne d'abondance, symbole de ses trésors de sagesse.

Au premier plan, à droite, se dresse la Fontaine de la Sagesse et à côté le Temple de la Prière où il doit se retirer pour méditer. Plusieurs édifices de goût classique complètent le panorama et symbolisent son oeuvre. Cet intérêt pour la sagesse est confirmé par la citation tirée des Proverbes de Zenobius de cette comparaison entre le bon et le mauvais architecte: *Beatus homo cui affluit prudentia, melior est acquisitio eius, negotiatione auri et argenti.*

Blunt indiquait que Panofsky lui avait signalé que le personnage à quatre mains et quatre oreilles avait été utilisé par Piero Valeriano dans *Hieroglyphica* (Bâle, 1575) pour la représentation de Sapientia et par Cesare Ripa dans *Iconologia*.

Cette représentation de l'architecte empreint de sagesse et de prudence, comme celui qui sortait de la grotte s'oppose à celle montrée plus haut du mauvais architecte. A son vêtement on aurait pu confondre celui-là avec le bon, mais il n'a pas le maintien calme de celui-ci. Il est entouré de crânes de bœuf morts qui symbolisent la lourdeur de son esprit et son incapacité à agir. Il n'a point d'yeux et point de mains au bout de ses bras, pas d'oreilles non plus, ni de nez, mais une bouche seulement car il ne sait que parler. Il est dans un paysage où l'arbre ne porte pas de fruits. Derrière lui, l'oeuvre qu'il construit est symbolisée par un château à la mode médiévale, avec des tours crénelées, un donjon et un pont-levis.

C'est contre ce type d'architecte et d'architecture que Philibert De L'Orme a lutté toute sa vie. Dès le premier chapitre de son traité, il s'adresse à l'architecte, mais, comme nous l'avons vu, il n'oublie pas son client non plus que le maçon qui

doit aussi posséder des connaissances scientifiques, notamment en arithmétique et en géométrie.

Il s'élève contre les maçons qui essaient de se faire passer pour l'architecte. En effet, s'il est déjà exigeant pour le maçon, il l'est beaucoup plus pour l'architecte. Ce dernier, outre les qualités évoquées dans l'allégorie du bon architecte et dans celle de l'architecte sortant de la grotte doit posséder, selon la tradition, et notamment, comme le préconisait Vitruve, une solide culture. A cela il faut ajouter des connaissances scientifiques très étendues, surtout en mathématiques.

Cette insistance sur l'importance des connaissances mathématiques pour une bonne pratique de l'architecture situe De L'Orme au-delà de l'humanisme, comme un homme de son temps, scientifique, épris de progrès. Elle est une des marques de sa clairvoyance et de son esprit pratique. Il l'affirme explicitement: *Etudiez la géométrie dans Euclide, naguères doctement interprété et documenté, illustré et mis en lumière par monsieur François de Candale, et publiquement leu et exposé par les professeurs du roy en cette docte université de Paris, messieurs de la Ramée, Charpentier et Forcadel, comme aussi tous autres bons livres et auteurs qui traictent et enseignent les mathématiques*. Quant à la perspective, qu'il recommandait aussi d'étudier, De L'Orme prévoyait d'écrire sur ce sujet un ouvrage qu'il annonçait dans L'Architecture. Hélas, il n'eut pas le temps de le réaliser.

Certes, le renforcement des connaissances mathématiques et scientifiques devait se faire au détriment de certaines des connaissances exigées par Vitruve, notamment de la rhétorique envers laquelle Philibert De L'Orme nourrissait une certaine méfiance, ayant rencontré dans l'exercice de sa profession trop de beaux parleurs incapables de réaliser de beaux édifices, comme le mauvais architecte de son allégorie. L'important pour lui était d'aller vers le progrès et c'est cette vitalité qui le rend particulièrement attachant.



LA “LLAMADA” DEL ESTADO A LAS ARTES Y A LA MÚSICA. EL FRANQUISMO: UNA PARTICULAR FORMA DE COLABORACIÓN ENTRE LAS ARTES

M^a ISABEL CABRERA GARCÍA
GEMMA PÉREZ ZALDUONDO
Universidad de Granada

Episodios ciertamente muy especiales, en el siglo XX, de relación, colaboración, correspondencia entre las artes¹ han sido los ofrecidos por los desarrollos culturales de los regímenes totalitarios que han existido en Europa, como el caso de España durante el régimen franquista.

El estudio aquí presentado constituye una aproximación al tema, dada la imposibilidad de desarrollar en tan corto espacio de tiempo y lugar unos contenidos tan amplios, que forman parte de la línea de investigación de las autoras.

Terminada la Guerra Civil, y durante los primeros gobiernos de Franco, España se va a remodelar de acuerdo a las máximas totalitarias de los vencedores, grupo poco coherente y heterogéneo que bajo la dirección única de Franco pondrá todo su empeño en conseguir una unidad de ideario fundado sobre todo en la herencia de los fascismos europeos y en la tradición ultraconservadora hispánica, perfilando así la base ideológica del nacionalismo artístico y musical que recorrerá la década de los cuarenta especialmente, y sirviéndose para ello de un fuerte aparato propagandístico e institucional con el que hacer calar en lo más hondo de la ciudadanía los valores que dan forma al catecismo político del Estado.

1 Nos enfrentamos con un tema, como es la relación entre las artes y la música, ciertamente poco trabajado por nuestra historiografía aunque no así por la de otros países, tal es el caso francés. Véase al respecto BOSSEUR, Jean-Yves: *Musique et arts plastiques. Interactions au XX siècle*. France, Minerve, 1998; del mismo autor *Musique, passion d'artistes*. Genève, Skira, 1991, o *Le sonore et le visuel*. Paris, Dis-voir, 1992; DENIZEAU, Gérard: *Musique et arts*. Paris, Champion, 1995; DUFRENNE, Mikel: *L'Oeil et l'oreille*. Montreal, L'Hexagone, 1987; PARRAT, Jacques: *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*. Nice, Z'éditions, 1987; SOURIAU, Étienne: *Correspondance des arts*. Paris, Flammarion, 1969.

Desde un proyecto autoritario, antidemocrático, intervencionista, el arte y la cultura en general, por su incidencia sobre la vida del espíritu, constituye un arma excepcional de propaganda ante la nación, es uno de los instrumentos más valiosos para el poder, por lo que los rectores de la política y la cultura consideran prioritario el compromiso político de aquél. Se resaltan todas las bondades del dirigismo y del control que debe ejercer y ejerce el Estado. A tal efecto, el arte desempeña ahora una misión extraestética, tiene que ser útil, estar al servicio de los proyectos del Estado y de sus principios. Arte y Estado, Arte y Política..., serán dos realidades a conciliar y armonizar.

El compromiso político se venía solicitando al arte en España desde final de los años 20, dadas las circunstancias –de todos conocidas– por las que estaba pasando nuestro país, que no difiere tanto de la realidad que se estaba viviendo en otros puntos de Europa. De todos son conocidas las campañas intimidatorias y las exigencias –como requisito imprescindible para ejercer la profesión– de adhesión al régimen y a su estilo oficial por parte del nazismo, o también del fascismo italiano en el que se persigue una relación tan íntima entre arte y política que llevará a decir al Duce:

La política es el arte supremo [...] porque trabaja sobre el material más precioso [...] el hombre [...] el pueblo italiano es un bloque de mineral precioso. Es necesario fundirlo, pulirlo, de escorias, lavarlo. Es todavía posible una obra de arte. Hace falta un Gobierno, un hombre, un hombre que tenga, cuando se presenta la ocasión, una mano con el toque delicado del artista, el puño pesado del guerrero, que sea un sensitivo y un volitivo².

Palabras que se hacen eco de la estrecha simbiosis que se pretende entre el arte y política. Además, son muy abundantes las referencias en la prensa italiana de la época.

Una obra muy elocuente sobre el tema, y en nuestro país, iba a ser ya antes de la guerra el libro *Arte y Estado* de Ernesto Giménez Caballero, publicado en 1935, que plantea ese compromiso de manera rotunda: *El arte excelente sólo brota cuando hay un fuerte Estado*, y en otro lugar sigue:

Toda obra de arte es siempre política [...] El que el artista se de cuenta de la política que hace con su arte es otra cosa. Pero no por eso deja de hacer política, según el genio nacional o religioso donde su alma y su musa estén adscritas³.

Desde los primeros momentos, y aún durante la guerra, el régimen persigue el monopolio ideológico del país con vistas a su estabilización y expansión. Elabora para

2 MUSSOLINI, Benito: *Mostra della Rivoluzione Fascista*. Florencia, 1956, pág. 450.

3 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Madrid, Acción Católica, 1935.



ello una imagen, un "estilo" propio fundado en la tradición y en los otros totalitarismos europeos, y para ello se servirá de las artes (arquitectura, pintura, escultura, música, literatura...), que serán las encargadas de informar a las demás manifestaciones de la vida, por lo que el "estilo" se extiende a través de múltiples parcelas tales como el traje (uniforme militar...), los objetos cotidianos, la decoración de la vivienda... (libros, almanaques, cuadros...)⁴. No sólo se produce la politización de las artes sino que estas últimas penetran en la política y en la vida misma del país, ayudan a configurar la realidad más cotidiana. En la confección de un "estilo" nacional serán pieza esencial los "mitos". Se elaboran así, a partir de la tradición histórica y popular o derivados de los acontecimientos de la guerra, nuevos mitos o se reutilizan intencionadamente otros, que podrán tener carácter negativo como los elaborados sobre la España vencida (*rojos asesinos*, la República, la tradición liberal del país), o positivo cuando se trate de encumbrar al grado de héroe a determinados personajes de la historia o del régimen, como la figura de Franco. "Mitos" siempre útiles y punto para ser intercalados en cualquier texto, discurso, guión...⁵

El tema es abordado en fecha temprana, durante la guerra, por Pedro Laín Entralgo⁶. Creadores de un estilo de vida, para él, son Mussolini, Hitler, José Antonio y Franco. El nuevo estilo afecta y concilia a todas las artes, *es un modo nuevo de hacer la vida, desde la monumentalidad arquitectónica hasta el ademán cotidiano. Un estilo es la línea de inserción de un ser en el tiempo, según un modo de ser. Y nuestro modo de ser está en servir a y en luchar por [...] servir a y luchar por la unidad en el hombre y entre los hombres, la Patria, el Imperio, Dios.*

Ese mismo año, José Luis Aranguren se plantea el mismo problema en otro artículo⁷, pero aplicado ya concretamente al arte, dada *su profunda significación social, colectiva, nacional*:

Uno de los más punzantes problemas que se encuentra planteados de antemano la España que renace es el que apunta a lo que ha de ser su arte. Las nuevas falanges hispánicas, revolucionarias y tradicionales a un mismo tiempo, han aprendido pronto algo que la agonizante clase burguesa no llegó a saber nunca bien: que el arte es esencial para el Estado.

Y para Aranguren, lo primero es saber quiénes somos y después hacer una teoría política genuinamente española que realice en el orden teórico lo que Franco

4 Véase al respecto el capítulo RAMÍREZ, Juan Antonio: "Imágenes para un pueblo (connotaciones, arquetipos y concordancias en la iconografía de posguerra)", en BONET, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981, pág. 225.

5 SILVA, Humberto: *Arte e ideología del fascismo*. Valencia, Fernando Torres editor, 1975. Véase especialmente el capítulo "Mitos y ritos del fascismo", págs. 191-210.

6 LAÍN ENTRALGO, Pedro: "Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange", *Jerarquía. Revista Negra de Falange*, Octubre, 1937, págs. 164-169.

7 ARANGUREN, José Luis: "El arte de la España nueva", *Vértice*, nº 5, septiembre, 1937.

ha hecho en el orden político. Una vez hecho esto, hay que buscar el orden artístico más adaptado a nuestro modo de ser. Se trata, por lo tanto, de determinar exactamente *cuál es el auténtico espíritu español* -largo debate de herencia noventayochista, como es sabido⁸-. Señala la necesidad de elaborar una nueva Filosofía de la Historia para encontrar la España realmente posible, de ahí el amplio debate que se genera acerca de la historia, sobre los modelos de nuestro pasado artístico que más conviene imitar, convirtiéndose en punto de mira privilegiado para todas las manifestaciones artísticas nuestro glorioso Siglo de Oro⁹.

Como los anteriores, serán muchos los autores que se pronuncien sobre la cuestión. En el plano netamente musical, por ejemplo, Antonio de las Heras¹⁰, Federico Sopena¹¹ o Rafael de Urbano, este último en *Vértice*, en el n° 76 de 1945, resaltaba la labor que estaba llevando a cabo Sección Femenina sobre la investigación del folklore y los cancioneros: *es crear-re-crear- la vida y hacer pasar ante los ojos la metafísica del propio modo de ser español*. O lo que es lo mismo, el folklore es para él símbolo de la raza, de nuestro modo de ser.

El arte se plantea a la luz de lo expuesto como algo puramente instrumental, quedarán fuera de lugar ideas clave de la estética moderna como la independencia y autonomía del artista y del arte. La utilidad inmediata es su más íntima esencia, así lo manifiesta Rafael Sánchez Mazas, cuya única voluntad, *a las órdenes del Caudillo hoy, a las de José Antonio ayer*, es la *reedificación de mi Patria* [...] ¹².

El Estado lanza una llamada a las artes y a los artistas a colaborar, a identificarse con las bases ideológicas que lo sostienen, una llamada a la “unidad”. No cabe la disensión, la autonomía, el individualismo, la concepción subjetiva del arte. *Debe existir siempre una unidad de criterio*, diría Diego de Reina¹³, es necesario entregarse a un destino común, a un fin superior, el “nuevo orden”, y por ello se demanda y exige una unidad de concepto y táctica, una coordinación en las actuaciones, también para los artistas y con el Estado *es el momento de coordinar todos los esfuerzos para conseguir, para lograr un espíritu de unificación e implantarlo*, diría Pedro Muguruza en la *I Asamblea Nacional de Arquitectos* celebrada en Madrid en 1939, solicitando la *organización del Cuerpo de Arquitectura*. Desde esta Asamblea, se apunta como una de las ideas prioritarias la actitud de servicio que debe cumplir el arte del nuevo orden, tal y como se expresa en este otro párrafo de Muguruza:

8 CABRERA GARCÍA, M^a Isabel: “La herencia del 98 en el debate estético de la posguerra civil”, en *Actas del XII Congreso CEHA. Arte e identidades culturales*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pág. 235.

9 CABRERA GARCÍA, M^a Isabel: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada, Universidad, 1998, págs. 115-128.

10 DE LAS HERAS, Antonio: “Música”, *Vértice*, n° 20, marzo, 1939.

11 SOPENA, Federico: “Nuevos horizontes a la música española”, *Vértice*, n° 28, enero, 1940.

12 SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: “Textos sobre una política de arte”, *Escorial*, n° 24, 1942, pág. 9.

13 REINA LA MUELA, Diego de: *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid, Ediciones Verdad, 1944.



En un momento en que la Política [...] está marcando unos nuevos derroteros perfectamente definidos, es necesario que también los técnicos, todos, absolutamente todos, se definan y sitúen con una claridad absoluta ante la Política, de la que han de ser en unos momentos orientadores, y en otros servidores fieles, una vez que la Política reciba las experiencias de sus instrucciones, para marcar el cauce, el camino a seguir para un mejor resultado, en el bien nacional¹⁴.

El arte por ello para estos estados totalitarios, se convierte en propaganda. *El arte es propaganda*, afirmará contundente Giménez Caballero; el arte debía ser, según él, *instrumento de milicia, espada de ataque, para ¡Ganar almas!, ¡Catequizar corazones!, ¡Sumar prosélitos! ¿Ha tenido el Arte... nunca... algún otro fin superior?*

A partir de este protagonismo concedido al "estilo" y a la función que le toca cumplir de cara a la vida política del país, se produce el primer ejemplo de colaboración y fusión entre las artes: EL RITUAL.

En la manipulación emocional que el fascismo hizo de las masas el ritual asume una importancia fundamental¹⁵. El rito se presenta como expresión del mito, como la materialización del arsenal ideológico de estos regímenes. Se trata de manifestaciones multitudinarias que por su dramaticidad, emocionalidad, grandilocuencia y despliegue escenográfico constituyen uno de los más efectivos métodos de persuasión colectiva, consiguiendo vincular al individuo con el nuevo *status quo*, promoviendo su adhesión por su capacidad coactiva y persuasiva¹⁶. Serán muy abundantes, por tanto, durante la guerra y en los primeros años del franquismo este tipo de actos en los que se mezclan lo militar, lo popular, el nacionalismo, lo religioso, la tradición: procesiones patrióticas, militares, laborales y religiosas (celebraciones de la victoria, exaltación del trabajo, del caudillo, misas de campaña, acciones de gracias...), en las que se despliega todo un arsenal artístico y pseudoartístico al servicio del poder transformando la realidad:

14 MUGURUZA, Pedro: "Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional". *I Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid, 1939, pág. 6. Véase también la conferencia de Luis GUTIÉRREZ SOTO: "Dignificación de la vida (Vivienda, Esparcimiento y Deportes)", texto de la *I Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid, 1939, pág. 39.

15 SILVA, Humberto: *op. cit.*

16 En esta tarea, tanto Alemania como Italia se emplearán a fondo, especialmente la primera: *L'état nazi met l'accent sur les fêtes de la communauté, les grandes manifestations de masse et les cérémonies du calendrier national-socialiste [...] D'une agressivité théâtralisée, la cérémonie nazie offre le spectacle d'une résurgence mystique anachronique. Tout en faisant la démonstration de sa propre force, le rassemblement se déroule à la façon d'un rite religieux. Le nazisme rompt avec la politique de type traditionnel pour fondre ses ambitions dans une œuvre messianique qui se propose de créer une nouvelle humanité. Réunis par la foi qu'ils portent en leur chef, les participants voient dans la cérémonie communautaire l'expression transcendée de leur existence.* GUYOT, Adelin y RESTELLINI, Patrick: *L'art nazi. 1933-1945. La mémoire du siècle*, págs. 28-29. Véase para el tema también SILVA, Humberto: *op. cit.*; HINZ, Berthold: *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia, Fernando Torres editor, 1978; BONET, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981; JULIÁ MOLTÓ, M^a de la Concepción y SÁNCHEZ ALBARRACÍN, Teresa: "El primer aniversario de la Victoria en Murcia: Un revival barroco", en *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Vol. I, Granada, editan los organizadores, 2001, pág. 579.

arquitectura efímera (arcos y carros triunfales, obeliscos, plataformas...); la ciudad engalana calles, plazas y fachadas; se compromete el espacio urbano con el poder (protagonismo de plazas mayores y calles principales como vías sacras), escultura efímera, símbolos y emblemas... Se mezclan, en un gran alarde propagandístico, artes y estilos emulando el ceremonial barroco y los grandes actos del nazismo o del fascismo: arquitectura y urbanismo constituirán la escena a la que se suma la música y la literatura de esas arengas políticas que son los discursos; se concede importancia extrema a la palabra en ellos y en letreros, cartelas, símbolos; la escena se completa con el atuendo (uniforme militar y de falange), los gestos, saludos, pasos, fuegos de artificio... como interpretación dramática y puesta en escena.

El valor del rito aparece a menudo en los textos¹⁷, como en el artículo de Federico Urrutia "La liturgia nazi", también en *Vértice*, en el número especial de abril de 1939: *Bien pudiera afirmarse que en los pueblos su liturgia de estado y su sentido plástico es el espejo fiel de su vida cívica y del "yo" filosófico de su destino. Pone a Alemania como modelo: Consecuente con este criterio, es seguramente Alemania la familia humana organizada que mejor ha logrado revestir su vida colectiva de un rango estético. Mitos y símbolos son los centros de estos ritos: Los forjadores del nacionalcatolicismo se han dado cuenta de su papel de semidioses y la vida mitológica ha surgido otra vez con toda la fuerza de los ritos, el íntegro valor de los símbolos, el exacto sentido de la canción y la teoría mítica de las fuerzas ciegas, presas y hechas color, geometría, arte y violencia. Sólo así se concibe la grandeza ciclópea de la liturgia nazi [...].*

En la elaboración del estilo y en los ritos del nuevo Estado, una de las artes que tiene mayor protagonismo junto a la arquitectura y la palabra es la música¹⁸, en dos vertientes: el folklore y los himnos. Respecto a estos últimos (en los que se mezcla música y literatura-letra), la Junta Técnica del Estado concedió gran importancia a los himnos patrióticos a través del Gobierno General del Estado o de la Secretaría de la Guerra, declarando oficiales algunos de ellos y dictando normas sobre su ejecución.

Fomentados en gran parte por la prensa y la radio, los himnos no sólo tuvieron relevancia en el transcurso de la Guerra Civil, sino durante toda la posguerra debido al carácter militarista del régimen y a la natural tendencia de los regímenes totalitarios a organizar actos de afirmación nacional. En este sentido, la importancia que adquiere la música de los himnos está relacionada no con su valor musical, sino con el de su utilidad: conseguir la enfervorización y apasionamiento de la población civil y militar. La música ayudaba, en definitiva, en el proceso de ideologización. Pero además eran consideradas como símbolos de la Patria, de igual forma que la bandera y el escudo. Así, leemos cómo el *Decreto de 27 de febrero de 1937*, núm. 226 (Gobierno de España)

17 *Lo popular debe ser lo nacional y lo nacional mito, es decir pura potencia mística para que el rito sea, entonces, la versión popular de una disciplina*, escribe José AGUIAR en "Carta a los artistas españoles sobre un estilo", *Vértice*, n° 36, 1940, págs. 32 y 62.

18 Los nazis tenían muy en cuenta el impacto que producen las sensaciones auditivas, *c'est ainsi que coups de canon et ouvertures wagnériennes précèdent leurs congrès... la musique contribue à provoquer l'enthousiasme des foules*. GUYOT, Adelin y RESTELLINI, Patrick: *op. cit.*, pág. 37.



(BJTE 28 de febrero) (Ar. 212), declara Himno Nacional a la Marcha Granadera y en su prólogo dice así:

Al constituirse el nuevo Estado, fue recogiendo de nuestro antiguo patrimonio cuanto de simbólico y representativo la Nación añoraba, interpretando el sentir de los buenos españoles, que se pronunciaban por una España grande, libre y tradicional [...]. Por todo lo cual, y necesitando el Estado declarar un Himno Nacional, que sentido por el pueblo llene el lugar que en los grandes actos y ceremonias la invocación a la patria y el protocolo exigen:

Artº 1º. Queda declarado Himno Nacional el que lo fue hasta el 14 de abril de 1931, conocido por la Marcha Granadera, que se titulará Himno Nacional y que será ejecutado en los actos oficiales, tributándole la solemnidad, acatamiento y respeto que el culto a la Patria requiere.

Artº 2º. Se declaran cantos nacionales y serán acogidos con la consideración, respeto y alta estima que la gloriosa campaña ha consagrado los Himnos de la Falange Española, Oriamendi y de la Legión, debiendo, en los actos oficiales que se toquen, ser escuchados en pie como homenaje a la Patria y en recuerdo a los gloriosos españoles caídos por ella en la Cruzada.

El legislador otorga a estos himnos, en primer lugar, la importancia del valor tradicional de estas canciones, su pertenencia a un patrimonio antiguo; en segundo lugar, los himnos representan lo “español”, nuestra esencia nacional, los valores de la “raza” defendidos por la cruzada; en tercer lugar, el texto se refiere a la posición de los himnos en los actos oficiales, que aumentarán en solemnidad mediante el respeto y acatamiento con que se escuchen¹⁹.

La íntima relación entre Arte y Estado que estamos analizando será la base sobre la que se sustenten buena parte de los postulados y valores de la nueva estética franquista ya desde la guerra, que no van a ser otros que los que se atribuye el Estado: que sea universal, expresión de la voluntad unificada y eterna que pretende el franquismo, ante todo español, nacional y, por lo tanto, continuador de nuestra más elevada tradición; que refleje el orden, la jerarquía de los valores establecidos por el poder..., un arte al servicio incondicional del ideario del régimen, útil a sus fines. Es el Estado, de esta manera, y sus intermediarios responsables de la cultura adscritos a él, el que se convierte en el máximo rector, en el único capaz de marcar normas y pautas al arte. De ello resulta un organigrama de instituciones y una normativa oficial, y también el tono que presentan una gran cantidad de artículos publicados en prensa periódica y revistas, expresando qué debe y qué no debe hacerse en materia de arte.

19 Debido al carácter emblemático de los himnos, las autoridades muy pronto dispusieron la normativa necesaria para que fueran interpretados con la máxima solemnidad y honores. Para el tema véase PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad, 2002; y MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Realidades y máscaras en la música de posguerra”, en *Actas del Congreso Dos décadas...*, op. cit., vol. II, pág. 31.

A través de estas instituciones, ya sean del poder central o local (Ayuntamientos, Gobiernos Civiles...) -pues lo que se persigue es la organización y sumisión de los artistas con el Estado, la unidad-, percibimos otro ejemplo de colaboración, puesto que aquellas aglutinan a representantes de las diferentes manifestaciones artísticas: poetas, músicos, arquitectos... Se trata de un fuerte aparato institucional que ejerce un control total y exige adhesión al estilo oficial a las premisas oficiales. Las propias palabras de Franco en la Ley de 23 de septiembre de 1939 por la que se crea la Dirección General de Arquitectura son muy elocuentes:

*De esta manera, los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical-nacional, previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin*²⁰.

De ministerios, secretarías, servicios nacionales... dependen premios, encargos, exposiciones, conciertos... (pues a ese dirigismo hay que sumar que en un país agotado y arruinado por la guerra tiene poca cabida la iniciativa privada), y en ellos se mezclan representantes de todas las artes, por lo que la “unidad de estilo” se hace así posible y obligada²¹.

Como es sabido, y baste como ejemplo de un tema imposible de desarrollar aquí en toda su complejidad, el 30 de enero de 1938 se promulgó la *Ley de administración central del Estado*²² que establecía la estructura de este primer Gobierno Regular, con el que desaparecía la provisionalidad de la Junta Técnica del Estado y se daba paso a un aparato estatal, base de la estructuración económica, política e ideológica del “nuevo Estado”, cuyo punto de partida, tal y como se expresa en la Ley, fue el Movimiento Nacional. La nueva organización de la Administración Central se basaba en once Departamentos Ministeriales en los que hallaron representación cada una de las principales corrientes políticas que habían propiciado la sublevación. El trabajo dentro de los distintos Departamentos se organizó mediante Servicios, equivalentes a Direcciones Generales. Tres Departamentos Ministeriales realizarían una actividad legislativa relacionada con las artes y la música: Vicepresidencia y Asuntos Exteriores, Educación Nacional e Interior. Los textos redactados por los dos últimos llevaron a cabo la transformación de la labor legislativa del gobierno republicano y diseñaron

20 Publicado en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 1, año I, 1941, pág. 2.

21 Lo mismo ocurrirá en Italia y Alemania, en la segunda, la *creation d'une Chambre de la Culture, le 22 septembre 1933... permet à Goebbels, sous prétexte de pallier à l'anarchie culturelle existante, de centraliser toutes les activités culturelles et artistiques pour les placer désormais sous sa tutelle directe*, las atribuciones de Goebbels engloban al conjunto de la cultura poesía literatura, teatro cine..., control que ejerce con ayuda de numerosos organismos como el citado. GUYOT, Adelin y RESTELLINI, Patrick: *op. cit.*, págs. 23-24.

22 (*Gobierno del Estado*) (BOE 31 de enero de 1938). El Primer Gobierno regular del franquismo fue reemplazado mediante el Decreto de 9 de agosto de 1939 (*Jefatura del Estado*) (BOE 11 de agosto, núm. 223), que nombraba los Ministros del nuevo Gobierno.



claramente las directrices de la nueva política artística y musical.

Una vez disuelta la herencia republicana, los legisladores se propusieron la reinstauración del tradicionalismo católico español mediante el *Decreto de 8 de diciembre de 1937 (Gobierno del Estado, núm. 427) (BOE 8 de diciembre de 1937)*, que diseña los caminos por los que discurrirá la cultura española en su más alto rango. En dicho Decreto, como un ejemplo más de esa llamada a la unidad y a la colaboración, Franco convoca a las Reales Academias (incluida la de Bellas Artes). El Estado espera de ellas:

un gran incremento en las publicaciones científicas e históricas, la publicación de importantes libros y Anales periódicos en que se refleje, en sus formas más elevadas, el pensamiento nacional; la atribución que a las Academias será encomendada, de premios nacionales que estimulen al talento en su función creadora; la difusión de tratados didácticos destinados no sólo a nuestros institutos, Liceos y escuelas, sino a los de todos los países del mundo y en especial a los de Lengua Española.

Todas las Academias formarían un cuerpo total con el nombre de Instituto de España, creado mediante el *Decreto de 1 de enero de 1938 (Gobierno de España) (BOE 2 de enero, núm. 438)*²³. El nombramiento de las personalidades que han de componer la Mesa del Instituto aparece en el artº 8º y nos sirve de muestra para ver esa coincidencia de nombres:

Artº 8º. En cumplimiento de las propuestas elevadas por la comisión organizadora, son designados para constituir la Mesa del Instituto los Señores Académicos siguientes: Presidente, don Manuel de Falla, de la Academia de Bellas Artes; Vicepresidente, don Pedro Sainz Rodríguez, de la Academia Española; Secretario Perpetuo, don Eugenio D'Ors, de las Academias Española y Bellas Artes; Canciller, don Pedro Muguruza, de la Academia de Bellas Artes; Secretario de Publicaciones, don Vicente Castañeda, de la Academia de la Historia; Bibliotecario, don Miguel Artigas, de la academia Española; Tesorero, don Agustín G. De Amezúa, de la Academia Española.

Tampoco se nos puede aquí pasar por alto que FET de las JONS, único partido, se configuró como un aparato estatal paralelo, con un gran número de instituciones que tuvieron un poder fáctico extraordinario por lo menos hasta 1943.

En la literatura artística del período, en no pocas ocasiones se insiste sobre estos presupuestos hasta ahora mencionados: comunicación y colaboración entre las artes; obediencia al Estado; exhortación a colaborar en el plan de reconstrucción..., constituyendo para nosotros un tercer ámbito, y rico, de estudio. Se establecen así

23 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (3º de enero de 1938-8 de agosto de 1939)", *Revista de Musicología*, vol. XVIII, 1995, nº 1-2, pág. 247.

relaciones más o menos simples, a veces forzadas, entre las diferentes artes, y entre todas se establece una clara jerarquía. Al respecto son bastante aclaratorias estas palabras de Rafael Sánchez Mazas:

Se llaman estas pocas páginas que os leo “Confesión a los pintores”, y quisieran ser el paralelo de las que en “Musa Musae” leí como “Exhortación a los poetas”. Yo no soy, ni siquiera simulo ser, un crítico de arte ni de literatura. Cuando hablo a pintores o a poetas, vengo pura y sencillamente a “pontificar”, en el sentido más remoto y humilde de la palabra, porque “pontificar”, quería decir “hacer puentes” [...] Puestas así las cosas, sólo quiero y sólo puedo tener un objetivo con poetas y artistas, y es el de tender puentes entre aquella idea de orden total y las ideas del orden de la poesía, de la pintura, de las letras y de las artes [...] Ni la Patria es indiferente al orden universal, ni las artes pueden ser indiferentes al orden de la Patria.

Y más adelante insiste, utilizando un símil bastante al uso en estos años, la catedral medieval²⁴:

Cuando en la Catedral de la Edad Media todas las artes confluyen hacia su perfecta unidad de destino –cuando, acaso como nunca, tienen a la vez su verdadera grandeza y su verdadera servidumbre– se ve que ellas son como grandes mediadoras, como grandes auxiliares del hombre para acompañarle en la contemplación de su fin último. He pensado siempre que el placer que la belleza de la pintura y de las otras artes nos produce, reside en esta mediación [...]”²⁵.

Desde esa literatura se marcan las pautas a seguir, los fines comunes a arquitectura, música, pintura, literatura... La prensa periódica y especializada aglutina en sus páginas a todo tipo de intelectuales y artistas (músicos, pintores, escritores...) ²⁶ que serán los encargados de señalar esas directrices: se traza una nueva interpretación de la historia, se definen modelos y referentes históricos, características que deben definir el nuevo estilo y que deben ser válidas para todos (claridad, orden, importancia del contenido...). Así, por ejemplo, si el paradigma lo constituyen los siglos XVI y XVII, los referentes empleados a veces indistintamente para las diferentes artes serán San Juan de la Cruz, Garcilaso, Velázquez, el padre Victoria y los polifonistas religiosos y

24 Sobre el tema de la relación de las artes en la Edad Media véase un clásico ya como: PRAZ, Mario: *Mnemosine. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Caracas, Monte Ávila editores, 1976, págs. 57-62.

25 SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: “Textos sobre una política de arte”, *Escorial*, t. IX, 1942, n° 24, págs. 9 y 10.

26 Véase CABRERA GARCÍA, M^a Isabel y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista *Escorial*”, en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, 2000.



cortesanos, El Escorial...²⁷ Así se expresa esa "llamada" a la teoría y la crítica artística desde el manifiesto editorial de la revista *Escorial*:

*Nosotros... convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles... para que ejerzan lo mejor que puedan su oficio*²⁸.

Texto absolutamente singular por diversos motivos es el libro de Ernesto Giménez Caballero. Primero por la trayectoria – por todos conocida- de su autor antes de la guerra y el giro ideológico que experimentará a finales de los años veinte tras su contacto con el fascismo italiano, que lo convierten en representante y teórico de las ideas del fascismo en España; en segundo lugar, por la fecha temprana de edición del libro, 1935; y en tercer lugar, por las propias ideas que se desarrollan en él, su vigencia e influencia después de la guerra, y a propósito de tema que nos ocupa, porque el autor aborda en el libro un análisis de todas las artes y sus relaciones. En particular, en la segunda parte de la obra, titulada *Las artes y el Estado*, dedica una serie de capítulos a las diferentes artes que pasa a relacionar con cada uno de los sentidos del hombre y la jerarquía que *científicamente*, según el autor, se establece entre ellos.

Si los sentidos son los portillos del ánimo, en el hombre; si son como los adarves y almenas desde donde el hombre dispara sus ataques y recibe los saetazos del enemigo, es natural que cada arte –considerado como saeta- busque el clavar su específica propaganda en el cuerpo y alma del que se le ponga enfrente.

*Ahora bien: las puertas sensoriales- los sentidos- tienen desde antiguo –desde el Hippias Mayor- una jerarquía que luego ha sido corroborada por la ciencia biológica*²⁹.

Y busca en los capítulos que dedica a todas ellas patrones y funciones comunes, profundizando en la particularidad y naturaleza de cada una y su relación con las demás. Los capítulos son los que siguen: I. "Jerarquía, propaganda. Técnica y Amor: en Arte"; II. "El arte de oler"; III. "Tecnifagia" (dedicado al gusto); IV. "Problemas táctiles de lo escultórico"; V. "Por el oído, la música busca su séptimo cielo"; VI. "Primacía de lo visual: cinema contra libro"; VII. "Técnicas intelectivas: el teatro vuelve al misterio"; VIII. "Técnicas intelectivas: poesía, literatura o drama de San

27 Véase entre otros: SAINZ DE LA MAZA, Regino: "Manuel de Falla", *Vértice*, nº 21, abril, 1939; VIVANCO, Luis Felipe: "El arte humano", *Escorial*, 1940; SOPENA, Federico: *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1942; JUNOY, José M^a: *Elogio del arte español*. Barcelona, 1942; GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *op. cit.*

28 "Manifiesto editorial", *Escorial*, nº 1, 1940, pág. 9.

29 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *op. cit.*, pág. 97.

Juan Bautista”. El libro por sí mismo es un ejemplo de esa conjunción de las artes y de la jerarquía que se establece entre ellas al servicio de una “política de misión”. En sus páginas, Giménez Caballero utiliza de nuevo la imagen medieval de la catedral, fácil de comprender si pensamos en la nostalgia que sienten muchos de los intelectuales del franquismo por un período tan glorioso para la Cristiandad, aludiendo también a otro episodio importante de la estética contemporánea en el que se aborda el tema de la integración de las artes, la teoría wagneriana, para el autor poco acertada:

Son los géneros del arte, las artes dentro de su clasificación retórica y aparentemente artificiosa, algo así como fieras en libertad, que tan pronto dormitan en sopor de bestias satisfechas, como brincan y atacan, con salto carnívoro, con hambre de dominio y con sed de presa.

Poner armonía, paz, convivencia entre esas fieras, entre los géneros de arte, entre las artes, fue siempre el sueño de toda cultura integradora y con aspiraciones universales. El ejemplo clásico de la Catedral cristiana –donde el lobo pacía junto al cordero, el drama junto a la música, la pintura con la arquitectura, la lírica con la escultura, el sermón con la plegaria, el silencio con el cántico– es algo que no ha vuelto a lograrse por mucho que los hombres modernos y humanistas lo han ensayado. La pedantería del arte wagneriano es un caso aún no lejano de tendencia fracasada³⁰.

Y de nuevo vuelve a interesarse por la confluencia de las artes en una obra, y en un tiempo como el medievo, cuando trata sobre la música:

La música, como arte independiente, es algo moderno. Su profundo sentido estará siempre en ir ligada a otros ritmos, a otras significaciones mágicas. El drama sacro en Grecia fue, como las ceremonias egipcias, un espectáculo religioso donde se completaban la poesía con la música, y la danza y el color y el canto, y lo escultural y lo arquitectónico.

Eso fue el drama litúrgico medieval del Cristianismo. Y de ese drama litúrgico y religioso nació– paganizándose– la Ópera. Y luteranizándose, el Oratorio.

Junto a este interés por la colaboración entre las artes, es notoria la insistencia por parte de los intelectuales en establecer una jerarquía entre ellas, siendo la más importante, la primera, la arquitectura, la más apropiada a las demandas propagandísticas del franquismo:

Toda resurrección de lo estatal en la historia significa un resucitamiento de lo arquitectónico. Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura.

Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia de Estado.

30 *Ibid.*, págs. 163-164.



Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo –genio de Roma, jerárquico, ordenador– ha llegado al mundo.

Que las otras artes –como falanges funcionales– se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma³¹.

Y dedicará Giménez Caballero todo un capítulo, "Jerarquía, propaganda. Técnica y Amor: en Arte" al *problema de la numeración y delimitación de las artes*, problema para él romántico por excelencia y con orígenes en el XVIII. Citando en él a Lessing y a su *Laocoonte*, a Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer... trata sobre las distintas clasificaciones de las artes y a lo que se definió como "artes" a lo largo de la historia, desde la Antigüedad y pasando por la Edad Media, y concluye:

Frente a esta tendencia 'individuante', 'estilística', de hallar en cada autor, en cada obra, en cada arte, 'un estilo específico e intransferible, un derecho enajenable', nos alzamos los que soñamos en someter de nuevo a artes, individuos y técnicas espirituales a una 'disciplina', a una 'jerarquía'. (A una 'función', como diría nuestro Ramiro de Maeztu).

Es la arquitectura la que mejor expresaba los valores del Estado, el arte por encima de todo arte, al que se someten y disciplinan las demás en una perfecta armonía para la consecución de la unidad: *La Arquitectura representa el Arte en lo que éste tiene de más elevado...* Lo mismo ocurrirá en la Alemania del III Reich o en la Italia fascista.³² Son continuas, por tanto, las referencias en los textos al paralelismo y relación entre Política y Arquitectura, usadas ambas con mayúscula. Es la más cercana al pueblo porque forma parte de su escenario y necesidades cotidianas, da forma a sus viviendas, edificios representativos, es prioritaria en la reconstrucción del país... Es eficaz portadora de los contenidos del poder, especialmente por su atemporalidad y valor de permanencia, por su monumentalidad. Y es ayudada a dotarse de esos contenidos por otras artes como la escultura (recuérdese como ejemplo el complejo del Valle de lo Caídos) y sobre todo la pintura. En el segundo caso es de destacar que asistimos en estos años a un relanzamiento de la pintura mural:

La pintura –como Europa– está hoy desesperada. Hasta tal punto, que ha comenzado a tirarse a las paredes. Es decir, a arrojarse en brazos del Estado, pidiéndole muros que llenar, fracasada la Pintura purista, de caballete³³.

31 *Ibid.*, pág. 71.

32 El propio Diego de Reina, al que pertenece la frase citada en el texto, tomará las acciones de estos gobiernos como referencia: *por la llegada al poder de Mussolini, parecía lógico que se implantase una dictadura arquitectónica*. DE REINA, Diego: *op. cit.*, págs. 70 y 75.

Las propias revistas -entre la que hay que destacar *Reconstrucción* o *Revista Nacional de Arquitectura*- insistían en que era preciso romper diferencias y separaciones entre los campos de la arquitectura, pintura y escultura, que el arquitecto, por ejemplo, debía ser a la vez muralista³⁴. Es interesante al respecto el artículo de Sánchez de Muniaín “Estudio de los valores estéticos de la pintura de Sert”, publicado con motivo de la exposición de José M^a Sert en los patios columnados del Palacio de Santa Cruz, en el que Sánchez de Muniaín hace un repaso a la historia de la catedral y de las pinturas, y afirma:

La Catedral de Vich, sin las pinturas, es artísticamente una catedral vacía. La arquitectura no se basta allí a sí misma: más que un cuerpo desnudo es un vestido sin cuerpo. Sus elementos decorativos han venido a ser, por obra del pintor, accidentes de un sujeto poético cuya esencia está en los asuntos y en las formas pictóricas. Columnas, arcos, bóvedas y capiteles fueron luego convertidos en marcos y molduras de cuadros. Las pinturas sólo tenían que ceder la preferencia entitativa a las formas generales de la Catedral, a la que se habían unido, ennobleciéndola.

Se habla en el texto de figuras esculturales, de la grandeza de asunto y formas, de los valores de unidad, y de que a través de la pintura mural se podían transmitir los más altos “valores humanos o morales”. Sánchez de Muniaín recoge además unas palabras de Sert en las que se insiste en la deseada colaboración entre pintura y arquitectura:

Cuando despertó el ser humano y quiso expresar su alegría de vivir, no escribió, ni construyó, ni esculpió: pintó los muros de su caverna [...]

[...] Antaño podían prescindir de la pintura –se refiere en este caso Sert a los muros, a la arquitectura – pues la disposición visible de las piedras, ordenadas para vencer el peso, bastaba para apasionar nuestro espíritu. Los muros del porvenir no tendrán construcción real y, por consiguiente, carecerán de interés espiritual. Faltará entonces al hombre algo esencial, que deberá crearse por la pintura nacida de la nueva arquitectura.

La pintura mural no se encuentra posiblemente, sino en sus primeros pasos [...]

33 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *op. cit.*, págs. 34.

34 Véase entre otros para el tema: BARBERÁN, Cecilio: “Conversación con Sert. Misión de la pintura mural en la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n^o 23, 1940, pág. 363; SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José M^a: “Estudio de los valores estéticos de la pintura de Sert”, *Arbor*, n^o 1, enero-febrero, 1944, págs. 57-84.



Lo hasta aquí expuesto constituye tan sólo una aproximación, como ya apuntábamos al principio, a un tema mucho más rico y denso como puede intuirse con tan sólo mencionar producciones de la época como el cine, el teatro, la ópera, la ilustración gráfica... que dejamos para otros estudios.



CUENTO POPULAR E ICONOGRAFÍA FEMENINA. METODOLOGÍA PARA UN ANÁLISIS

ELISA ISABEL CHAVES GUERRERO
Universidad de Málaga

Desde mediados del siglo XIX, la filosofía, la psicología, la antropología y la crítica literaria intentan explicar el significado oculto de los cuentos desde un punto de vista sociológico y como ejemplificación del modelo de conducta. La teoría de los cuentos ha variado dependiendo de la escuela crítica que los haya abordado. Así, encontramos estructuralistas como Propp, o estudios freudianos como el de Bettelheim, todavía un hito hoy en día, aunque muy revisado críticamente por psicoanalistas, estructuralistas o feministas como Zipes, Bottigheimer y Marina Warner.

Al estudio de las tradiciones populares españolas contribuyeron destacados folkloristas, lingüistas e historiadores de los siglos XIX y XX, tales como el gran antropólogo J. Caro Baroja, el folklorista Aurelio Espinosa (autor de la mayor recopilación de cuentos populares españoles), García de Diego (con su antología de leyendas de la literatura universal) y otros muchos autores, gracias a los cuales, conocemos hoy gran parte de esta herencia cultural.

El conjunto de leyendas, cuentos, refranes, etc. que componen el rico acervo de la cultura oral, constituye un elemento esencial del patrimonio histórico, cultural y etnológico de cualquier comunidad, y, por tanto, debe ser estudiado, valorado, difundido y salvaguardado, ya que precisamente ese carácter de oralidad hace peligrar su pervivencia de forma mucho más grave que cualquier otro elemento del patrimonio.

Sin embargo, queda aún mucho por hacer en los trabajos de recogida, ordenación, sistematización y divulgación de este inmenso material etnológico. Esta tarea cobra de nuevo actualidad en un tiempo como el nuestro en que la industrialización amenaza con difuminar este legado de tradiciones populares. Por otro lado, la presente investigación



puede traer beneficios para dilucidar algunas de nuestras identidades, en particular, las identidades femeninas o las identidades de género, de un gran interés, ya que todo estudio de una sociedad necesita un análisis profundo de las relaciones de género, puesto que toda cultura construye ideas sobre el género, que estructuran todas las formas de pensamiento.

Y, aun más, teniendo en cuenta que las leyendas son la expresión del imaginario de una comunidad, al ser una transposición del interior de sus sueños, aspiraciones, deseos, temores, fobias, pulsiones, etc. a través de palabras, imágenes o ritos, símbolos y argumentos en apariencia fantásticos. Del mismo modo que hace Bettelheim con relación al cuento de hadas y el niño, también aquí podemos decir que la leyenda sirve para expresar todos estos conflictos y poner orden en el caos afectivo y emocional, de manera que su funcionalidad se establecería, no sólo como medio de asegurar la memoria colectiva, sino como una forma de catarsis, en la que el papel de la mujer cobra una especial importancia.

Partiremos de la siguiente hipótesis de trabajo; la creencia en la existencia de un rico material folklórico común occidental, basado en leyendas sobre magia, encantamientos, hadas, brujas y otros arquetipos, que se singulariza de una manera especial en cada comunidad, formando ecotipos. Creemos que el análisis conjunto de cuentos, tradiciones y leyendas nos permitirá correlacionar los tipos leyendísticos femeninos con ciertas variantes de cuentos maravillosos repetidas en otras comunidades y en otros países.

De esta forma, relacionaremos el material leyendístico andaluz con el español, el europeo, el oriental y el iberoamericano, y probaremos cómo se funden unos patrones folklóricos, en concreto, los de los cuentos maravillosos, con unas tradiciones locales, para producir lo que llamaremos leyendas tradicionales, demostrando que muchos cuentos de carácter costumbrista reproducen las mismas pautas que los cuentos de hadas, ya que tienen el mismo origen indoeuropeo, esto es, las raíces occidentales.

Pero no sólo analizaremos la intertextualidad de las leyendas, sino sus conexiones interdiscursivas, es decir, sus traducciones a un lenguaje gestual, plástico o dramático. Por lo tanto, además del análisis del discurso verbal, demostraremos la importancia del discurso no verbal de estos cuentos y leyendas, analizando su composición, simbolismo, significación y estética. Analizaremos, pues, todo el patrimonio cultural y artístico generado por este conjunto de material popular o folklórico para demostrar que son un medio fundamental para la fijación de esta tradición, debido a su carácter de puente hacia la realidad invisible, capaz de interactuar con la leyenda verbal. Confirmaremos las teorías psicológicas acerca de la doble naturaleza verbal y figurativa del símbolo, lo que explicaría la fácil traslación de símbolos entre literatura y artes plásticas, fundamentando así la relación entre la iconología literaria y la iconografía artística.

A pesar de la existencia de numerosos estudios literarios y filológicos, este trabajo de investigación se hace necesario debido a la ausencia de un estudio profundo que relacione mitos, símbolos e imágenes de carácter intercultural e interétnico con el fin de encontrar unos motivos o esquemas temáticos comunes. Además, la falta de atención



que este tipo de estudios ha prestado, por un lado a los temas de género, y por otro, al ámbito plástico, es la razón que hace de esta investigación una necesidad.

En contraste con métodos acientíficos que a menudo han invadido estos temas, el estudio multidisciplinar es el medio adecuado para poner en relación estudios y análisis que pueden enriquecer la metodología de investigación sobre el patrimonio etnológico.

Tanto el psicoanálisis como las teorías feministas y las filosofías posmodernas pueden ser las formas de pensamiento necesarias para un análisis, debido a que cada una de ellas posee características de comprensión sobre temas sociales, síntomas del estado de nuestra cultura.

El psicoanálisis nos ofrece las mejores teorías sobre el cambio y la persistencia en el tiempo de un yo social, ficticio y real a un mismo tiempo. Estas teorías nos revelan mucho sobre el enigma del sexo y su carácter central en la formación de un yo, un conocimiento y una cultura en su conjunto. Aunque esta metodología aborda los problemas centrales de la vida social occidental, las relaciones de dominio, la sexualidad, el género, las convenciones culturales y las demandas de orden social, nuestro estudio tendrá en cuenta las posibles ambivalencias y antinomias de las teorías freudianas.

Los conceptos lacanianos y freudianos parecen válidos cuando se aplican al estudio de la construcción de las mujeres en las leyendas y los cuentos de hadas. Las herramientas del psicoanálisis y la semiótica nos permiten resquebrajar la cultura patriarcal expresada en las representaciones dominantes, ya que dejan al descubierto las fuerzas psíquicas y míticas del patriarcado, de forma que explican las posiciones femeninas tal y como las hemos interiorizado.

Por este motivo, emplearemos métodos semiológicos y psicoanalíticos para analizar con profundidad las representaciones iconográficas femeninas generadas por los cuentos y las leyendas populares, para mostrar la forma mediante la cual la mirada masculina dominante, cargada de poder social, político, económico y sexual, ha relegado a las mujeres al silencio a través de la imagen, a través de una serie de mecanismos, en cierta medida, perversos.

Aunque la teoría feminista no consiste propiamente en una disciplina, ya que no existe un consenso entre las teóricas feministas, pueden establecerse objetos de investigación comunes en ella, tales como el estudio del género, la situación de las mujeres y el análisis del patriarcado. Debido a que en las sociedades occidentales contemporáneas las relaciones de género han sido de dominio, las teorías feministas han estudiado preferentemente aquellos aspectos que han sido suprimidos o negados por el patriarcado dominante. El dominio masculino ha asumido muchas formas diferentes durante la historia, y continúa siendo una fuerza importante en la actualidad. Valiéndonos de esta metodología analizaremos cuáles son las relaciones entre género, sexualidad y sentimiento de identificación individual y la representación iconográfica objeto de nuestro estudio.

En un principio, la crítica feminista comenzó empleando una metodología sociológica y política. Sin embargo, una vez vistas las insuficiencias de este enfoque, optaría por utilizar el Estructuralismo, el Psicoanálisis y la Semiótica en sus análisis



teóricos. De acuerdo con el método sociológico, los críticos utilizan una terminología basada en las funciones sexuales (términos tales como la virgen, la vampiresa). Mientras que con arreglo al método semiológico, éstos emplean una terminología procedente de la lingüística, de modo que la representación visual se definiría como un sistema signifiante en el que la mujer actúa como signo. Las primeras críticas feministas de cine emplearon el enfoque sociológico. Este método continúa siendo importante. De él proceden conceptos útiles como la distinción entre el espacio público (la esfera laboral) y el privado (la esfera doméstica). Sin embargo, no nos revela el procedimiento por el cual se produce el significado y no deja clara la diferencia entre el ámbito de la experiencia vivida y el ámbito de la representación.

Desde un punto de vista positivista, Silbermann afirma que la obra de arte es hecho social sólo si tiene efecto. La Sociología del arte puede definirse como la elaboración de los datos sobre el efecto que las obras empíricas tienen. Mientras que a los sociológicos empiristas del arte sólo les interesa el hecho de que un grupo de receptores consuman un tipo u otro de literatura como dato a registrar y poner en relación con otros datos, debemos tener en cuenta la necesidad de relacionar el comportamiento receptivo con otros datos sociales, con el fin de descubrir la relación existente entre la evolución del objeto y la evolución de los grupos sociales.

Deberemos buscar la relación de las obras con la sociedad, no sólo por medio del estudio del ámbito de la recepción, sino también de su producción. De esta forma, no deberemos contentarnos con la investigación y clasificación de los efectos, sino que nos interesaremos en el análisis del desciframiento social del arte.

La Semiótica aplicada a la representación visual intenta explicar cómo se comunica la imagen, cómo elabora su significado de una manera similar al modo en que lo hace una frase del lenguaje escrito. La introducción de la Semiótica se debe a Ferdinand de Saussure, quien afirmó que el significado del lenguaje se encuentra en la relación de los elementos dentro del sistema de signos. Christian Metz amplió sus teorías y escribió una semiótica del cine, afirmando que el discurso cinematográfico conlleva un sistema de articulación en el que podemos encontrar un “yo” y un “tú”, del mismo modo que en el lenguaje.

Roland Barthes reveló que nuestro mundo está constituido por una serie de sistemas de significado, en los que el lenguaje, aunque sea el dominante, es simplemente uno más. El sistema de signos engloba aspectos que van desde la ropa o las costumbres y roles sexuales hasta las ilustraciones, fotografías, anuncios o imágenes cinematográficas. Podría afirmarse que este sistema de signos actúa en la representación visual de las leyendas y los cuentos de hadas desde el ámbito del mito. Es decir, sus referencias no pertenecen ya al mundo real, ya que sus signos se han vaciado de su significado denotativo y han acogido otro significado connotativo. Debemos diferenciar por tanto el plano denotativo que nos presenta una imagen, del connotativo, que nos revelará el contexto, la ideología, los enfoques, y los valores y creencias de una cultura. Este segundo nivel de significación será el objeto principal de nuestro estudio.

Así, por ejemplo, una imagen está llena de connotaciones, es decir, ideología. Se ha vaciado de su significado denotativo y se ha pasado a un segundo nivel, el nivel que



Barthes denomina mito. Si trasladamos este fenómeno al tema de la mujer, podremos encontrar, por un lado, a la mujer real, y en el segundo nivel de connotación, al mito, en el que la mujer aparece como aquello que representa para el hombre, sustituyendo su significación real por las connotaciones que satisfacen las necesidades del patriarcado.

De esta forma es como nuestra cultura lee los textos y las imágenes, a pesar de que los significados de ambos se consideren denotativos, ya que el conjunto de connotaciones culturales se encuentra oculto y disimulado. Nuestra tarea consistirá en desenmascarar las imágenes (en concreto el signo de la mujer) para ver cómo actúan los significados que subyacen tras los códigos.

La Estética de la Recepción no es actualmente ni una disciplina ni un método, sino un conjunto de teorías y enfoques que se ocupan del estudio de la percepción y efecto de la literatura y el arte. Se puede definir como el intento de investigación de los condicionamientos de los juicios de valor estéticos. Por lo tanto, uno de los objetivos de nuestra investigación será analizar las decisiones valorativas en su contexto histórico-social, o lo que es lo mismo, descubrir la relación existente entre cambios literarios y artísticos y cambios histórico-sociales.

La importancia de la función de la recepción no fue tomada en cuenta ni por el Marxismo, ni por el Estructuralismo, ni por el Formalismo. Sólo fue abordada por el ámbito de la Sociología. La recepción implicará toda actividad que se desencadene en el público o sujeto receptor (sus reacciones, su entendimiento, etc.), teniendo en cuenta que el elemento fundamental de la recepción es el paso o deslizamiento del significante a su significado. Se plantea dentro del marco de la teoría del conocimiento de los objetos culturales, que remonta a Giovanni Battista Vico. Su forma actual, como teoría de los signos, es el marco adecuado dentro del cual debe plantearse la recepción de los textos, en especial, de los textos de ficción. La recepción de la ficción como ilusión tiene por objeto la categoría estética de lo interesante, y lleva al receptor a una perspectiva de identificación. Por lo tanto, no sólo deberemos analizar las obras, sino también el proceso de su recepción.

El público es el mediador entre la literatura y el arte y la vida. De este modo sostiene la relación entre Historia del Arte e Historia General. Por otro lado, el público puede ser el elemento que nos haga comprender tanto las razones del encadenamiento entre un texto antiguo y un texto nuevo, como las de la actualización del potencial significativo de una obra.

La historia de la recepción de un autor o un texto a través de las épocas puede ser estudiada a través de la comparación de cortes sincrónicos sucesivos que nos permitirán un conocimiento profundo del proceso histórico. Un enfoque histórico tendría que integrar el concepto de innovación, que puede utilizarse como termómetro social y cultural en la Historia, de forma que podría ayudarnos a analizar las condiciones históricas, sociales y económicas en las que se desarrollaría lo nuevo.

Este hecho de la recepción se define en el niño por un marcado carácter de amplitud y pureza receptiva, ya que para éste, el cuento es la experiencia real de lo imaginario, de ahí que lo imaginario captado por la lengua o la imagen pueda



apoderarse del niño con una fuerza tan violenta. El niño encuentra en los cuentos experiencias elementales que podríamos denominar preconceptuales.

En la literatura de consumo se producen estereotipos de índole imaginativa, en los que se basa la ilusión. Se trata de estereotipos que pertenecen al ámbito del comportamiento y del juicio. Pero el texto y la imagen no presentan al lector más que los estereotipos producidos por él mismo. De esta forma, el lector reacciona a los estímulos del texto con estereotipos de su propia experiencia. Este hecho ocurre de la misma forma con el texto y con la imagen. Existe una forma de mirar las imágenes, en la que el espectador, al no ser capaz de descubrir el objeto representado por ésta, lo traslada a una dimensión ilusoria, a un más allá de la imagen, que en realidad es un lugar más cercano para el espectador, ya que lo conforma con los estereotipos de la percepción.

Este fenómeno nos revela el proceso de estereotipación producido en la recepción del espectador y que actúa cambiando el texto de ficción por un mundo de ilusión, que muchas veces puede llegar a ocupar el lugar de la realidad. Esta es la figura del lector que convierte los estereotipos de su lectura en estereotipos de su conducta, ya que la ilusión del texto produce la pérdida del texto mismo.

Estableceremos la problemática de los diferentes tipos de difusión; tradicional u oral, literatura de cordel, traslación al folklore infantil, libros de viajeros, compilaciones literarias, y por último, el icono, sin olvidar los nuevos medios de difusión creados por los mass media (cómic, dibujos animados, cine, etc.), y a cuyos héroes se trasladan los arquetipos tradicionales, de forma que evidenciaremos cómo algunos arquetipos persisten en el tiempo encontrando funciones nuevas.

Por último, las filosofías posmodernas contribuirán a un acercamiento más autocrítico de nuestro estudio. Las teorías posmodernas también revelan un replanteamiento de los significados, sin embargo, estos discursos no tratan adecuadamente los temas del género y del yo. Del mismo modo que ocurre con la teoría feminista, la teoría posmoderna no es un campo homogéneo.

Los autores asociados con el posmodernismo son, entre otros, Nietzsche, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Lyotard, Rorty, Cavell y Barthes. Y los discursos asociados con él son la semiótica, la deconstrucción, el psicoanálisis, la arqueología, la genealogía y el nihilismo. Todos estos discursos son deconstructivos y nos hacen más críticos ante las ideas sobre la verdad, el poder, la historia y el yo, ideas que suelen darse por sentadas en la cultura occidental contemporánea desde la Ilustración. Éste es el objetivo de ataque común de la posmodernidad, concretado en el intento de desplazamiento de la epistemología y la metafísica por la retórica. Se trata de desvelar las contradicciones internas a través del ejercicio de la deconstrucción, de forma que se abran espacios desde los que surjan ideas diferentes y más variadas.

BIBLIOGRAFÍA

BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*. Barcelona, Ed. Critica, 1992.



LA FORTUNA CRÍTICA DE LOS ARTISTAS Y LAS OBRAS BARROCAS DURANTE LA ILUSTRACIÓN Y EL SIGLO XIX

ISABEL COFIÑO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

El aprecio y la admiración que suscitaron las obras y los artistas barrocos entre la mayor parte de sus contemporáneos fueron sustituidos desde la segunda mitad del siglo XVIII por las exacerbadas críticas que dirigieron contra ellos los ilustrados. Esta situación se mantuvo a lo largo de la siguiente centuria, si bien a mediados del XIX surgieron las primeras opiniones favorables acerca del Barroco, sus artífices y creaciones. Este cambio fue fruto de la aparición de las posturas eclécticas, que defendían el análisis de todos los estilos desde una posición acrítica, tratando con ello de valorar todas las manifestaciones artísticas, por mucho que éstas desagradaran a los críticos¹. Esto supuso el inicio de la rehabilitación del Barroco, aunque su plena aceptación no llegó hasta el siglo XX, a pesar de que en los primeros años de esta centuria aún existieron posiciones contrarias a este estilo, sus principales maestros y realizaciones, que progresivamente fueron sustituidas por un reconocimiento, aceptación y alabanza de todos ellos².

El análisis de los juicios de valor emitidos con relación a José Benito de Churriguera y otros miembros de su familia nos ofrece un claro reflejo de la evolución que sufrió la consideración de los arquitectos barrocos con el paso del tiempo. Así, se tiene constancia de que José Benito de Churriguera gozó de la admiración de sus contemporáneos, hasta el punto de que llegaron a compararlo con el propio Miguel

1 AYALA MALLORY, N.: "El Transparente de la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, nº 167, 1969, págs. 283-284; HERNANDO, J.: *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid, 1995, pág. 158.

2 La evolución de la valoración del Barroco desde su aparición hasta el siglo XX ha sido recogida en COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: "La valoración del Barroco: Ilustrados, viajeros, eclécticos y románticos", *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 2, 2000, págs. 106-124.

Ángel e, incluso, con Vitruvio, algo totalmente impensable para los críticos ilustrados y decimonónicos, que concebían la obra de este artista como radicalmente opuesta a los principios vitruvianos³.

Con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII, y la consiguiente implantación del ideario ilustrado, surgieron las primeras voces críticas contra el patriarca de los Churriguera basadas, fundamentalmente, en el hecho de que, al igual que otros arquitectos de la época, había roto con la sujeción a los preceptos clásicos. Gracias a ello crearon unas obras donde imperó una libertad creativa y una riqueza ornamental, opuestas a la concepción que tuvieron los ilustrados de la arquitectura como un arte que debía sujetarse a la normativa clásica y en el que los aspectos constructivos debían imponerse a los meramente decorativos.

Estas acusaciones aparecen recogidas en A. Ponz, quien atribuyó a José Benito de Churriguera el dudoso honor de encontrarse a la cabeza de un grupo de artistas que se habían alejado de las reglas que debían regir la arquitectura, realizando unas construcciones merecedoras de toda reprobación:

*[...] disparatada secta churrigueresca, logrando mayores alabanzas los que más desenfrenadamente deliraban en el arte de edificar; y en esa misma corte se hicieron por entonces monstruosidades enormes, alcanzando miserablemente esta desgracia a toda la nación con la turbamulta de los ignorantes secuaces de Churriguera, nacidos para ridiculizar y para ensuciar en todas partes los edificios públicos sagrados y profanos [...]*⁴.

Otros dos ilustrados, E. Llaguno y J. A. Ceán, acusaron a José Benito de *presuntuoso y soberbio* y de hacer *garambainas*, lo que pone de manifiesto el desdén que ambos sentían hacia este artífice⁵. Tales opiniones se mantuvieron durante el siglo XIX, según se desprende de los comentarios de J. Amador de los Ríos, quien en 1845 denunciaba las creaciones de la familia Churriguera por no someterse a unas normas, lo que evidencia que las críticas decimonónicas se basaron en argumentos similares a los empleados en la centuria anterior para arremeter contra los maestros barrocos:

[...] La arquitectura de los Barbas y de los Churrigueras, no puede ser considerada por nosotros más que como un extravío de la razón humana, y

3 GUERRERO MARTÍNEZ, N. A.: *El Phenix de las Becas, Santo Toribio Alphonso Mogrobojo, gloriosa en la resplandeciente hoguera de sus virtudes celebradas por su Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo en las plausibles fiestas... de su deseada Canonización...* Salamanca, 1727, pág. 60, en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P.: *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, pág. 238; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Los Churriguera*. Madrid, 1971, pág. 14.

4 PONZ, A. (1722): *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ellas*. Vol. XII, Madrid, 1988, pág. 653.

5 LLAGUNO AMIROLA, E. (1829): *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración por el Excmo. Señor. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Vol. IV, 1977.



uno de aquellos estravíos que ponen más en claro la fragilidad de nuestras concepciones [...] ⁶.

Sólo a partir del rechazo a ese alejamiento de los preceptos clásicos se entienden las acusaciones vertidas por M. Falcón, quien, en 1867, afirmaba que estos artistas *dejaron sembrados los monumentos de sus extravagancias, especialmente en retablos*⁷. Algo similar puede señalarse con relación a M. Menéndez Pelayo cuando, en 1883, manifestaba que *lo que hacían Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera y Tomé, no era crear un estilo nuevo, sino enmarañar, desfigurar y calumniar ridículamente el antiguo*⁸. Asimismo, también podemos enmarcar dentro de este grupo las declaraciones realizadas por P. Madrazo en 1884:

[...] pronto se rompió el dique de respeto a la Antigüedad y Donoso, Barnuevo, Churriguera, Tomé, Ribera y sus prosélitos, inundaron en pocos años el país con sus licenciosas y amaneradas invenciones [...] su incontinencia de estilo rayaba en enagenación mental [...] abandonándose al frenesí de su imaginación desarreglada, llegaron a una completa dislocación de las formas y de los miembros. El carácter de esta deplorable arquitectura consiste esencialmente en habérselo quitado a todos los órdenes antiguos [...] ⁹.

Sin embargo, según señalábamos anteriormente, la aparición a mediados del siglo XIX de las posturas eclécticas puso fin al exclusivismo clasicista que había imperado en la crítica hasta ese momento, lo que trajo consigo el comienzo de la rehabilitación del Barroco, sus artistas y sus obras. J. Caveda fue uno de los primeros en adscribirse a esta tendencia, fruto de lo cual fue su reconocimiento del ingenio creativo de Churriguera y de otros arquitectos barrocos:

[...] Churriguera, Barbás, Donoso, Herrera Barnuevo, y Rivera, estos atrevidos secuaces de Borromino, más que él licenciosos y arrojados, pero con un ingenio que en otra escuela y con otra medida grandemente los hubiera acreditado, no tuvieron ya ni panegiristas ni imitadores: sus revesadas concepciones causaban al contrario, á las personas ilustradas lástima y enojo, y cubría el escarnio sus nombres, poco antes ensalzados como á porfía por discretos e ignorantes [...] ¹⁰.

6 AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid, 1845, pág. 37.

7 FALCÓN, M.: *Salamanca artística y monumental*. Salamanca, 1867, pág. 126.

8 MENÉNDEZ PELAYO, M. (1883): *Historia de las Ideas Estéticas*. Madrid, 1974, pág. 1.493.

9 MADRAZO, P.: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Córdoba. Barcelona, 1884, págs. 398-400.

10 CAVEDA, J.: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1867, págs. 11, 94.

Pero el triunfo de las posturas de aquellos historiadores que no estudiaron la labor de los maestros barrocos de una forma apriorística, tal y como había postulado el eclecticismo decimonónico, no llegó hasta el siglo XX. En E. D'Ors se advierte un tímido avance en este sentido cuando, en 1908, reconoció el error que se había cometido hasta entonces a la hora de enjuiciar a José Benito de Churriguera:

[...] Si conocemos Poetas Malditos, podemos igualmente encontrar esta nota de maldición en otros artistas, en otros creadores intelectuales. La fatalidad de un equívoco los persigue de siglo en siglo, y no es precisamente una fatalidad de olvido o desconocimiento [...] Churriguera representa en España el tipo acabado de tal desventura. Cuando nuestro público -y el término incluye aquí a los mismos académicos de Bellas Artes, a los académicos sobre todo-, cuando nuestro público ha dicho churrigueresco, se figura haber dicho alguna cosa. Cree haber sentenciado con expresión ritual a cualquier cosa de mal gusto sin excusa [...] ¡Churriguera, arquitecto maldito, sirena silenciosa [...]! Preveo para Churriguera, en hora próxima, una justiciera venganza [...]»¹¹.

Esta línea abierta por E. D'Ors fue continuada por otros historiadores como J. R. Mélida y R. Giralt Casadeus, quienes no sólo rehabilitaron la figura del patriarca de los Churriguera, sino también la del resto de su familia. Esta circunstancia se advierte, por ejemplo, cuando al describir el retablo del altar del Tránsito de la catedral de Plasencia J. R. Mélida afirmaba que *siendo obra de los Churriguera, excusado es decir que se trata de un retablo de estilo barroco y bueno*. Algo similar puede señalarse con relación a R. Giralt Casadeus cuando, en 1920, declaraba que la obra de José Benito de Churriguera había sido *injustamente tratada*¹².

Todo ello pone de manifiesto que desde los primeros años del siglo XX se intentó devolver el puesto que les correspondía a los Churriguera, lo que parece conseguido hacia la década de los treinta con estudios como el de A. García Bellido, en el que se analizó monográficamente la producción artística de esta dinastía de maestros barrocos¹³.

Por lo que respecta a la fortuna crítica de las obras barrocas, ésta fue la misma que la de los arquitectos. En este sentido, una de las creaciones que mejor evidencian la evolución que sufrió la valoración de las fábricas barrocas es el Transparente de la catedral de Toledo, dado que ha sido, quizá, una de las realizaciones artísticas más enjuiciadas a lo largo del tiempo. A través de las opiniones vertidas sobre este monumento toledano, podemos apreciar la sustitución de las alabanzas con las que fue ensalzado por sus coetáneos por las más exacerbadas críticas de las que le hicieron

11 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Los Churriguera... op. cit.*, pág. 9.

12 GIRALT CASADEUS, R.: "El arte barroco y su rehabilitación", *Revista Arquitectura*, año III, 1920, pág. 44; MÉLIDA, J. R. (1914-1916): *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*. Madrid, 1924, pág. 294.

13 GARCÍA BELLIDO, A.: "Estudios del Barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera", *Archivo Español de Arte*, vol. V, nº 13, 1929, págs 21-86; vol. VI, 1930, págs. 135-187.



objeto desde la segunda mitad del siglo XVIII. Estas críticas se impusieron, salvo casos excepcionales, hasta la llegada del siglo XX, momento en que pasó a ser apreciado por su valiosa aportación para la historia del arte.

En un análisis pormenorizado de los cambios que experimentó la consideración del Transparente con el paso del tiempo, debemos tomar como punto de arranque el año 1732, fecha en que tuvo lugar su inauguración. Para celebrar este evento, salieron a la luz tres relatos en los que se recogen múltiples elogios hacia esta obra, su creador y el mecenas que la financió. Entre estos relatos destaca el de F. J. Castañeda, quien llegó a considerarlo como *la mas primorosa Obra que hasta aora han admirado los siglos: forjaron tal primor en tal conjunto, que [...] al más atento cuydado le sobró mucho, para discurrirle vivo disseno de la gloria*¹⁴. Además de este libro, también hay que destacar las relaciones en verso de don J. Lobera y Mendieta, en donde se tildaba al transparente de *primor sumo del arte y de embeleso del gusto*¹⁵. A ello hay que añadir los versos escritos por F. Rodríguez Galán, donde se le calificaba de *octava maravilla*¹⁶.

A partir de este momento se sucedieron las críticas hacia este monumento, debido, fundamentalmente, a que los ilustrados reprobaron una creación donde se unían las tres artes para dar lugar a una obra totalmente innovadora y claramente barroca, dado el desenfreno de sus formas. Esto se explica teniendo en cuenta que los ilustrados rechazaron el hecho de que la arquitectura fuera realizada por profesionales ajenos a la misma, procedentes de otros ámbitos como la escultura o la pintura, fenómeno muy extendido durante el Barroco. En su opinión, la intromisión de estos artistas en la arquitectura trajo consigo su degradación, ya que desconocían los verdaderos principios por los que ésta debía regirse, lo que les llevó a dar prioridad al ornato frente a los aspectos puramente estructurales. Esto trajo consigo la alteración de todos los miembros arquitectónicos en busca de un mayor efectismo, sin preocuparles el que con ello estuviesen rompiendo con la normativa clásica que debía imperar en toda construcción. Un claro ejemplo de estas posturas lo encontramos en A. Ponz:

[...] no parece que se ideó sino para afear perpetuamente este magnífico edificio[...] consiste en una máquina enorme de mármoles, que harto mejor hubiera sido dejarlos para siempre en las entrañas de los montes de Carrara [...] todo lo que allí hay no es más que una arquitectura desatinada y bárbara [...] El mencionado promontorio, no sé con qué razón llamado transparente,

14 CASTAÑEDA, F. J.: *Relación de los Solemnes Aparatos, Festejos y Aclamaciones Festivas, conque en la Ciudad de Toledo se celebró la colocación de Christo Sacramentado, hecha el día nuevo de Junio de el año de 1732, a el Nuevo Magnífico Transparente*. Toledo, 1732, en PRADOS GARCÍA, J. M^a: *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1991, págs. 364-365.

15 LOBERA, 1732. Recogidas por San Román. 1919, págs. 221-240, en PRADOS GARCÍA, J. M^a: *Los Tomé...*, op. cit., pág. 365.

16 RODRÍGUEZ GALÁN, F.: *Octava maravilla cantada en octavas rhimas, o sea breve descripción del maravilloso Transparente que costosamente erigió la Iglesia Primada de las Españas*. Toledo, 1732, en PRADOS GARCÍA, J. M^a: *Los Tomé...*, op. cit., pág. 366.

*lo dirigió y ejecutó Narciso Tomé, que, como otros, sin serlo verdaderamente, ha sido tenido en este siglo por hombre de gran mérito en Toledo. Pasó por ser pintor, escultor y arquitecto, y hubiera pasado por maestro de capilla, según la buena crítica de su tiempo. No solamente hizo manifiesta su miserable habilidad en la quimérica arquitectura con que armó el transparente, sino en una cupulilla que sobre el mismo pintó [...]*¹⁷.

E. Llaguno continuó con estos ataques al juzgar al Transparente a partir de un criterio clasicista, motivo por el cual le resultaba inaceptable la existencia de una obra tan imaginativa que, bajo su punto de vista, no se podía *describir por las monstruosidades y confusión que contiene*¹⁸. Poco tiempo después, en 1800, J. A. Ceán insistió en denunciar la falta de capacidad de Tomé, dado su desconocimiento de los preceptos clásicos que, a su modo de ver, debían regir la arquitectura y cuya ignorancia explicaba la existencia de creaciones tan abominables como esa:

*[...] Esta obra que le dió gran crédito en su tiempo, se le quita en el presente, pues la inteligencia, gusto y adelantamientos en las bellas artes, que hay ahora en España, descubren a primera vista la ignorancia de este profesor [...] Para celebrar el estreno del transparente, feo borrón del respetable templo con que todavía existe, hubo grandes fiestas [...]*¹⁹.

Sin embargo, a mediados del siglo XIX aparecieron una serie de historiadores que, aunque admitieron el mal gusto que imperaba en el Transparente, lo justificaron como reflejo de una época. Esta circunstancia tiene su paralelo con el desarrollo que estaba teniendo el positivismo en Europa, a partir del cual se defendía que el medio incidía sobre la obra de arte. De acuerdo con estos postulados, si el Barroco era un estilo degenerado, lo era porque se había desarrollado en un período decadente.

Una muestra de esto se encuentra en la descripción que realizó J. Amador de los Ríos de los monumentos toledanos en 1845, en la que hizo un repaso a los juicios emitidos con relación al Transparente desde su inauguración hasta el momento en el que él escribió el libro. Resaltó que su recargamiento decorativo pasó de ser ensalzado durante el Barroco a recibir los más feroces ataques por parte de los críticos ilustrados, al tiempo que constató que en su época había dos grupos de opinión: los que seguían despreciándolo y los que lo valoraban positivamente. Entre estos últimos destacó a Pedro José Pidal, ejemplo fiel de la postura mantenida por los positivistas en el sentido de que, aunque no compartía la estética de esta obra, sabía reconocer su valía como muestra de una forma de entender la arquitectura que había imperado en un momento determinado de la historia del arte, motivo por el cual defendía su conservación:

17 PONZ, A.: *Viaje de España...*, op. cit., vol. I, pág. 137.

18 LLAGUNO AMIOLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura...*, op. cit., vol. IV, pág. 106.

19 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Vol. V, Madrid, 1800, págs. 53-54.



[...] formando un contraste extraño y harto desagradable con los demás objetos que le rodean, con los cuales no guarda ningún punto de contacto absolutamente. Cuando se terminó esta obra en 1732 se celebraron grandes fiestas de iglesia y corridas de toros en obsequio a su arquitecto Narciso Tomé, que [...] no se descuidó en prodigar a aquella fábrica cuantos ornatos podían ser hijos de una imaginación calenturienta. Túvose en un principio por una de las maravillas del mundo, siendo comparada con los suntuosos monumentos de Menfis y Babilonia, y desvaneciéndose en alabanzas muchos de los ingenios que pululaban entonces, y que con sus despropósitos e hinchazón ridícula corrompían las letras, así como los arquitectos de la escuela de Tomé llevaron las artes al despeñadero. Llegó finalmente la época de la reacción verificada a fines del siglo XVIII, y convirtiéronse los elogios, tan descabelladamente tributados al Transparente, en burlas y execraciones dirigidas al autor y a la obra, y que si bien se dirigieron a un objeto saludable, no por ello vinieron a ser menos injustas... En la presente época, en que las opiniones extremas y el exclusivismo en materia de arte y letras han debido ceder ante la sana crítica, no ha faltado quien prodigue los mismos dictérios a Tomé y a su Transparente. Pero en cambio un escrito de buen gusto ha levantado su voz para disculparlos [...] hablamos de Don Pedro José Pidal: cuando en sus Recuerdos de un viaje a Toledo llega a mencionar la obra de Narciso Tomé, se espresa de esta manera: [...] no tocaría yo en un cabello siquiera á las mas pequeña estatua de aquella suntuosa fábrica. La obra de Narciso Tomé, dice finalmente, tiene grandes defectos; pero tampoco carece de bellezas [...] siempre guardaría yo con el mayor cuidado aquel monumento como una insigne muestra de cierto modo de construir [...] ²⁰.

J. M. Quadrado mantuvo una línea de opinión similar a la de Pedro José Pidal, pues aunque también criticó los principios estéticos que regían el Transparente, al igual que Pidal, abogó por su conservación como ejemplo de los delirios en los que no debía incurrir nuevamente el arte:

[...] No debió mirarlo con tan buenos ojos el decrepito barroco, cuando sin piedad lo truncó por el centro para asentar una de sus raras maravillas a espaldas del sagrario [...] La posición de tamaño obra respecto del primoroso retablo no puede menos de recordar el atroz suplicio en que Mencio se deleitaba [...] Encarnaron pues los churriguerescos titanes mole sobre mole, delirio sobre delirio hasta ganar la altura de la bóveda, y sintiéndose aún estrechos, la taladraron osadamente (para alumbrar) dignamente su creación desatinada [...] monstruosas columnas envueltas en hojarascas [...] ni una sola linea regular,

20 AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Toledo pintoresca...* op. cit., págs. 35-36.

*ni un solo detalle encuentran en que descansar con gusto [...] a las solemnes fiestas y corridas de toros con que en 1732 fue inaugurada [...] sucedieron los clamores de exterminio y muerte contra ella levantados por los apóstoles del buen gusto, a las enfáticas hipérboles y asombros de sus contemporáneos, las mofas y los baldones que ningún viajero se dispensa en prodigarle. Viva con todo el infeliz Transparente, por mas que no debiese haber nacido; viva retraído en su estrecho rincón para escarmiento de las aberraciones del arte, y para confusión también de otras épocas [...]*²¹.

En los juicios emitidos por el conde de Cedillo en 1890 se observa una plena redención de esta creación artística, pues alabó su originalidad, en contra de las posturas de otros críticos que, guiados por criterios propios del exclusivismo clasicista, la habían atacado constantemente:

*[...] Tal es el celeberrimo transparente de la catedral de Toledo, monumento que no por ser constante objeto de discusiones, piedra de escándalo entre los exclusivistas en materia artística, donoso ejemplar del más desenfrenado barroquismo y viviente contraste con la aérea ornamentación que le rodea, deja de representar algo original y gracioso, más abundante en belleza de lo que sus censores creen y cierto vulgo ilustrado repite a coro [...]*²².

Finalmente, con la llegada del siglo XX triunfó totalmente la vía crítica defendida por el conde de Cedillo, dado que se reprodujeron las opiniones favorables sobre el Transparente. Muestra evidente de ello es el hecho de que V. Lampérez lo comparase en 1908 con el propio Partenón, mientras que G. Kubler lo calificó en 1957 como una obra única en la historia del arte²³.

Este cambio que se experimentó en el siglo XX con relación a la valoración del Transparente y, en general, de todas las obras barrocas, se explica porque a lo largo de esa centuria estas creaciones trataron de ser analizadas bajo un punto de vista aséptico y positivista. Esta situación derivó del esfuerzo que habían hecho los historiadores racionalistas del XIX para lograr que todos los estilos fueran tenidos en cuenta por el hecho de formar parte de la historia del arte. Gracias a ello los artistas y las creaciones barrocas pudieron valorarse en su justa medida, dejando de lado los ataques de los que habían sido objeto desde la segunda mitad del siglo XVIII.

21 QUADRADO, J. M.: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Castilla La Nueva*. Vol. III, Barcelona, 1886, págs. 199-201.

22 VIZCONDE DE PALAZUELOS: *Guía artístico-práctica de Toledo*. Toledo, 1890, en PONZ, A.: *Viaje de España... op. cit.*, vol. I, pág. 47.

23 KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, en *Ars Hispaniae*. Vol. XIV, Madrid, 1957, pág. 186; LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana*. Vol. II, Barcelona, 1904.



UN LIBRO QUE HIZO “VER LA ARQUITECTURA CON OTROS OJOS”. EL VIAGE DE ESPAÑA (1772-1794) DE ANTONIO PONZ

DANIEL CRESPO DELGADO
Universidad Complutense de Madrid

Los dieciocho tomos del *Viage de España* del valenciano Antonio Ponz conforman sin duda una de las obras de viaje por España más ricas y atractivas de las que se publicaron en el efervescente siglo XVIII. A lo largo de esta esforzada aunque inconclusa obra, que fue apareciendo lentamente durante veintidós años, del 1772 al 1794, Ponz describió y se preocupó de diversos aspectos y realidades del país, entretejiendo caminos y miradas que llegaron a configurar una reveladora trama sobre el estado y las necesidades de España desde los valores y los anhelos de nuestra Ilustración¹. Entre los temas principales del *Viage*, cabría destacar las Bellas Artes, que según el propio autor fue una de las preocupaciones y de los móviles vertebradores de sus recorridos. De hecho, el *Viage* ofreció la más completa hasta el momento descripción y crítica de las artes españolas, tanto del pasado como del presente. Sus propios contemporáneos así lo entendieron. Juan Sempere y Guarinos destacó la presencia del *Viage* de Ponz en el escenario intelectual de la Ilustración ante todo por dar noticia de las mejores obras de las nobles artes que ha visto en más de tres mil leguas que ha corrido². Pero no sólo se admiraba su recorrer de un cabo al otro nuestra península, visitando sus villas y ciudades, las plazas, los templos, las obras públicas, buscando por todas partes los monumentos de las artes, sino sobre todo

- 1 PUENTE, Joaquín de la: *La visión de la realidad española en los viajes de Don Antonio Ponz*. Madrid, 1968; LOPE Hans-Joachim (ed.): *Antonio Ponz (1725-1792)*. Frankfurt am Main, 1995; FRANK, Ana Isabel: *El Viage de España de Antonio Ponz: espíritu ilustrado y aspectos de modernidad*. New York. Frankfurt am Main, 1997.
- 2 SEMPERE Y GUARINOS, Juan: *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. Vol. III, Madrid, 1786, pág. 251.

su juzgar tales obras *con libertad y con conocimiento*³. Postura crítica ante las Bellas Artes que suponía renovados horizontes que se confirmaban por dirigirse a nuevos interlocutores. Antonio Ponz repitió en varias ocasiones que no escribió únicamente sus reflexiones artísticas para los profesores: *el principal fin de esta obra ha sido persuadir a todos, y particularmente a los que carecen de luces en materia de Bellas Artes, que se dediquen a conocer lo bueno [...]*⁴. El objetivo de Ponz era alcanzar una destacable difusión, que las Bellas Artes se conociesen y reconociesen no sólo en ciertos círculos de artistas y entendidos, sino más allá, procurando a través de su *Viage* dirigir una incipiente y obligadamente reducida opinión pública sobre las artes. De hecho, incluso diríamos que pretendió crearla. Y seguramente no fracasó del todo. Sempere y Guarinos afirmó que *si el mérito de las obras se ha de juzgar por los buenos efectos que produce, el Viaje del Señor Ponz es sin duda una de las mejores del actual Reinado*. Un corresponsal del *Diario de Madrid* escribió que gracias al *Viage* de Ponz, las Bellas Artes eran tema de moda, de *charla inagotable, especialmente entre aquellos que presumen de bien educados e instruidos*⁵. Más aún: como confesaban dos capellanes del cabildo de la catedral de Baza a la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando en el 1787, la lectura del *Viage de España* les hizo *ver la arquitectura con otros ojos*⁶. Sin duda, las Bellas Artes en general.

Un lugar recurrente a lo largo del *Viage de España* fue subrayar lo determinante que era la comitencia para el progreso de las Bellas Artes, para que éstas discurriesen por sendas de perfección o por el contrario cayesen en el error y el disparate. Tanto es así, que Antonio Ponz hizo partícipes a los comitentes de la mayor decadencia que habían sufrido las artes en España y muy especialmente la arquitectura, una crisis que, según Ponz, se inició a finales del siglo XVII pero que todavía contemporáneamente se arrastraba, deviniendo uno de los fundamentales frentes del *Viage*⁷. Si bien Ponz señaló a los propios artistas -a los que englobó en una constantemente denostada *escuela churrigueresca*- como principales causantes por dar la espalda a la gramática

3 Respectivamente: JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: "Elogio de las Bellas Artes (1781)", en *Distribución de los premios... a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la junta pública del 14 de julio de 1781*. Madrid, 1782; SEMPERE Y GUARINOS, Juan: *Ensayo...*, op. cit.

4 PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Vol. V, Madrid, (1776, 1782, 1793). "Prólogo", pág. I. Las citas del *Viage* se darán a partir de todas las ediciones de cada tomo. Si existiesen variaciones, las indicaremos puntualmente. Sobre las diversas ediciones de cada volumen del *Viage*, BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: "El *Viage de España* de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra", *Anales de Historia del Arte*, nº 2, 1990, págs. 223-304.

5 R.C.S. "A los Diaristas", *Diario de Madrid*, 1788 (13 de abril). Sobre la arquitectura y las Bellas Artes en la prensa dieciochesca, CRESPO DELGADO, Daniel: [...] *para cien profesores que lean este Periódico, hay mil que lo leen y no lo son. La arquitectura en los papeles periódicos españoles anteriores al 1808*, *Boletín de Arte*, Málaga, nº 23, 2002 (en prensa).

6 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.B.A.S.F.), *Tabernáculos. 1783-1863*, Sign. 34-4/2.

7 La crítica al barroco tardío o *churrigueresco* por parte de Antonio Ponz ha sido uno de los aspectos más tratados y difundidos en su bibliografía. Véase, por ejemplo, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "El *Viage de España* y el arte español", *Revista de Occidente*, vol. VIII, 1925, págs. 307-330.



clásica fundada en los dos paradigmas del siglo, naturaleza y razón, abandonándose a una imaginación libérrima y desbocada, los comitentes tuvieron un papel de igual modo destacable. Su ignorancia sobre las Bellas Artes fue lo que provocó la validación y enorme extensión y multiplicación de dicha *secta churrigueresca* y sus *partos*. Los elogios inapropiados emitidos por algunos interesados o simplemente ignorantes hicieron que el incauto comitente no se percatase del error que cometía, más víctima que culpable por tanto, pero no por ello menos responsable. De ahí la insistencia de Ponz en la necesidad de una crítica que desenmascarase estas obras ante los comitentes a pesar de las incomodidades y oposiciones que pudiesen resultar. Actitud crítica y censora que fue el núcleo, el alma, del *Viage* en su dimensión artística. Según Ponz, la situación contemporánea era alarmante, debiéndose *combatir contra millones de personas de todas clases y honores*⁸. Un Hércules tal vez no bastara para eliminar tantas pésimas obras y equívocos juicios⁹. Ante tales obstáculos, Ponz confió en la palabra, manifestando en su *Viage el artificio y excelencia* de algunas obras *así como la falta de inteligencia y propiedad de otras*¹⁰, para de este modo ir encaminando los pasos y miradas no sólo de los profesores sino también de una comitencia la desorientación de la cual había tenido perniciosos efectos. El sino de Ponz parecían los caminos, hacerlos y dirigirlos.

Por el contrario, el buen gusto de los comitentes se perfilaba como elemento esencial para el perfeccionamiento de las artes. En oposición a lo que había ocurrido con la difusión de la *secta churrigueresca*, Ponz consideró que el buen gusto de los comitentes del siglo XVI, sus dádivas a los artistas y su asesorarse por verdaderos conocedores, constituyeron el necesario apoyo para el desarrollo de los insignes artistas que florecieron durante el largo siglo XVI en España, caracterizado por Ponz como el *buen tiempo* de las artes en el país, su edad o siglo oro, hasta el punto de devenir contrapunto y modelo para la edad contemporánea, y no sólo para los artistas¹¹. Tampoco dudó en su *Viage fuera de España* (1785) en atribuir la excelencia de la arquitectura inglesa, tal vez la más destacable y admirable de las europeas contemporáneas, al *gusto a las Bellas Artes* que manifestaban sus cultivados señores¹². Pero para Antonio Ponz el mantener la vitalidad de las artes, nobles pero frágiles, no sólo requería de una comitencia formada sino también generosa. Para alcanzar las ambiciosas y exigentes cimas en las que se cifraban sus perfecciones, necesitaban los artistas tanto de sabia protección como de generosas recompensas. Ponz recordó a los comitentes, sobre todo a los potentados, su deber de proteger a los artistas, de encargarles obras que les sustentasen y les estimulasen a seguir el esforzado camino de las artes. Para el

8 Vol. IV (1774, 1779, 1789), “Prólogo”, pág. I.

9 Vol. XI (1783, 1787), vol. III, pág. 2.

10 Vol. I (1772, 1776, 1787), “Prólogo”, pág. IV.

11 CRESPO DELGADO, Daniel: “De conformidades y cariño. Juan de Herrera y El Escorial en el *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz”, en *Simposium El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*, 2002 (en prensa).

12 PONZ, Antonio: *Viage fuera de España*. Madrid, II (1785), vol. II, pág. 1. CRESPO DELGADO, Daniel: “El giro del mundo. El *Viage fuera de España* (1785) de Antonio Ponz”, *Reales Sitios*, nº 152, 2002, págs. 64-82.

valenciano más valía cuatro que pagasen obras que cien que sólo hablasen¹³. En estas argumentaciones, Ponz se hacía eco de algunas de las preocupaciones de los propios artistas, de aquellos que en un principio deberían regenerar las artes nacionales, de los formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de la que Ponz fue secretario desde el 1776 al 1790¹⁴. Recordemos que los arquitectos académicos presentaron a lo largo de toda la segunda mitad del siglo quejas porque se confiaban más obras a arquitectos no cualificados que a ellos mismos. Igualmente, los artistas académicos respondieron a ciertas censuras que aparecieron en la prensa periódica sobre la baja calidad de las obras expuestas en los concursos y premios de la propia Academia de San Fernando, subrayando que la falta de encargos apropiados les impedían trabajar para una exposición gratuita y que el bajo nivel de las artes contemporáneas se debía en definitiva a la falta de una adecuada protección a los artistas que lo merecían y lo necesitaban para seguir su exigente aprendizaje¹⁵. Ponz lo expresó diáfamanamente, faltaban grandes hombres porque no había quien los demandase y supiese recompensarlos. No parece casual que en el tomo relativo a Sevilla, ciudad que gozó de una gran prosperidad en el pasado inmediato y de una no menos destacable escuela pictórica, Ponz expusiese uno de los temas recurrentes de su *Viage*, la íntima vinculación entre la opulencia y la riqueza de un país y el desarrollo de sus Bellas Artes¹⁶. De hecho, si la arquitectura inglesa contemporánea se dirigía a su perfección se debía tanto al *gusto a las bellas artes y el genio de edificar* de sus nobles como a la manifiesta y no menos envidiada *opulencia inglesa*.

La pretensión de Antonio Ponz de llegar a muchos, *particularmente a los que carecen de luces en materia de Bellas Artes*, y no sólo a los *profesores* parecería pues justificada tanto por su consideración de las necesidades de las artes como por su juicio crítico de la situación contemporánea. Seguramente la insistencia de Ponz en la comitencia a lo largo de su *Viage* no se deba tanto o únicamente a su concepción de la naturaleza de las Bellas Artes sino a considerar que el estado de éstas en la España contemporánea lo requería. Se debía conseguir por tanto que los comitentes participasen, se sintiesen implicados en tales problemas. Para ello, Ponz tuvo que utilizar una argumentación tan elocuente como persuasiva. De hecho, el remitirse a ciertas clases o sectores no era nuevo en la literatura artística, pero sin duda estamos ante un fenómeno que presenta elementos inéditos respecto de la literatura y sobre todo del momento histórico del barroco. Antonio Ponz no dejó como aspecto central de su estrategia de recordar y argumentar sobre la nobleza y dignidad de las artes, en el

13 Vol. V (1776, 1782, 1793), "Casas de Grandes y otros Señores", 15.

14 El nombramiento de Antonio Ponz como secretario fue polémico por imponerse por el protector y el mismo Rey a la Junta de consiliarios de la Academia, lo que indica los apoyos de los que gozó el valenciano: BÉDAT, Claude: "Don Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando. Polémica entorno a su nombramiento", *Academia*, nº 29, 1969, págs. 19-31.

15 Véase CRESPO DELGADO, Daniel: "Para cien profesores que lean...", *op. cit.*

16 *Amigo: las bellas Artes sólo se acompañan con la belleza, y la opulencia es quien las sostiene [...]*, vol. IX (1780, 1786), "Última", 1.



caso de la arquitectura no menos de sus utilidades y benéficos efectos así como de las dificultades y esfuerzos exigidos. Todo ello con la intención de justificar su merecida protección dado lo ilustre y estimable de las disciplinas artísticas. De hecho, este era el primer paso para presentar su protección como rasgo honroso y de prestigio. Las colecciones de pintura, por ejemplo, revelaban según Ponz el grado de instrucción de su poseedor. De ahí su lamento por la contemporánea costumbre de algunos potentados de sustituir las pinturas de sus mansiones por papeles pintados, suponemos que de inspiración rococó, y no menos por la escasez de galerías de pintura en el mismo Madrid, sobre todo si se comparaba con otras envidiadas cortes europeas¹⁷. De todos modos, había excepciones que Ponz citó con carácter modélico. Lo cierto es que Ponz recurrió profusamente a lo largo de su *Viage*, deviniendo uno de sus rasgos más significativos, a casos ejemplarizantes. Y no sólo en el ámbito artístico. Al intentar promover entre las clases dirigentes la preocupación por la agricultura y muy especialmente por el plantío de árboles -otra de las grandes obsesiones de Antonio Ponz y uno de los temas recurrentes de su *Viage de España*- afirmó lo determinante que era que se multiplicasen los buenos ejemplos, sobre todo entre las personas de primer rango ya que se imitarían mucho más. Ponz sabía que haría que otros pensasen y actuasen del mismo modo ya que los principales de un país prestigiaban y validaban tales comportamientos, los protegían con el amplio manto de su reputación y ascendiente. Por eso Ponz repitió obsesivamente las medidas que el propio rey y su familia, los miembros de alta nobleza y los obispos habían tomado respecto al fomento de los árboles y la agricultura. En el ámbito de las Bellas Artes no varió la estrategia. El Rey y los Infantes aparecieron como preocupados comitentes y coleccionistas, se elogió a los nobles, eclesiásticos y hombres pudientes que protegían y acogían generosamente a las artes y los artistas, así como a los que comisionaban obras de ejemplar mérito artístico¹⁸. Todo ello, según Ponz, porque debía saberse que *las (personas) más elevadas y distinguidas del Reino* se preocupaban por tales asuntos y porque era positivo dar a conocer -y reconocer- a *personas celosas y bien intencionadas*¹⁹, es decir, a aquéllos que se comportaban según anhelaba Ponz, coronándolos con agradables y satisfactorios epítetos. Por el contrario, al que despreciaba las Bellas Artes o todavía abrazaba las obras *churriguerescas* se le desacreditaba, en ocasiones disculpándolo o de modo indirecto, en otras no. Las reiteradas y duras expresiones que Ponz dedicó a los retablos barrocos fueron muy elocuentes. Parecía claro que las obras *churriguerescas* sólo podían agradar a *viejas, ignorantes y muchachos*, ya que ofendían *la razón y la vista de un hombre de luces*, la de *cualquier hombre de juicio*²⁰. Incluso llegó a afirmar que tales obras desacreditaban

17 Vol. V (1776, 1782, 1793), "Casas de Grandes y otros Señores", pág. 2; vol. V (1776, 1782, 1793), "Prólogo", pág. X; vol. X (1780, 1786), VIII, pág. 31.

18 Vol. I (1772, 1776, 1787), III, pág. 15; vol. VI, "Prólogo"; vol. IX (1780, 1786), VIII, pág. 31; vol. IX (1780, 1786), Carta Última, págs. 30-32; vol. XIV (1788), "Prólogo"; vol. XVI (1791), II, pág. 81.

19 Vol. XI (1783, 1787), "Prólogo", pág. XXXIX.

20 Vol. V (1776, 1782, 1793), "Quinta División", pág. 28; vol. IV (1774, 1779, 1789), VI, pág. 5; vol. I (1772, 1776, 1787), IV, pág. 51.

la propia época histórica. Sin duda, Ponz fue tajante y contundente al caracterizar y enjuiciar actitudes y gustos respecto de las Bellas Artes ya que de este modo influía, con gran habilidad por su parte, en uno de los principales resortes de la comitencia: el prestigio y el reconocimiento pretendido. De hecho, era muy consciente de que su actitud crítica podría incomodar a muchos ya que les escamoteaba una de sus principales intenciones al encargar una obra, *la gloria que esperaban en el común aplauso*²¹, sino tomaban ciertos caminos.

Otro de los destacables frentes que Ponz abrió para implicar a los comitentes en determinadas cuestiones artísticas, sobre todo en el abandono del barroco, fue el de la inadecuación al espacio religioso de los retablos *churriguerescos* y de ciertas decoraciones litúrgicas que se le asimilaron. A lo largo del *Viage de España*, Ponz repitió obstinadamente lo ridículo de tales obras, aún más, la desnaturalización, la violación que suponían del decoro y la seriedad que debía conservar la iglesia. Determinados retablos, esculturas o decoraciones efímeras convertían el espacio sagrado en teatro profano e incluso llegaban a revelar supersticiosas costumbres y creencias que eran una afrenta para los hombres verdaderamente piadosos. Sin duda, a este tipo de argumentos sería muy sensible la sociedad dieciochesca, sobre todo los hombres de la iglesia y en especial sus jerarcas. De hecho, Ponz siempre consideró a los prelados un privilegiado y fundamental apoyo para el éxito de las propuestas reformistas que defendió y por los que clamó a lo largo del *Viage de España*. Algunos de éstos colaboraron y asumieron celosamente los consejos de Ponz, por ejemplo, el arzobispo de Toledo, Francisco Antonio Lorenzana, que reformó la decoración y mobiliario de no pocas iglesias de su diócesis, y sobre todo de su catedral, así como controló el de otras siguiendo muy de cerca las argumentaciones de Ponz. Algo que por supuesto el valenciano no dejó de destacar en su *Viage*²². Sea como fuere, no parece difícil ligar estas censuras al barroco y sus propuestas de regeneración clasicista a los movimientos de renovación religiosa que perforaron el XVIII español, y muy especialmente al llamado jansenismo. Destaquemos que en uno de sus principales altavoces, el prestigioso y polémico periódico *El Censor*, satirizando precisamente las chabacanas decoraciones con las que una Hermandad engalanaba su capilla e imagen titular, se dice ser el *Viage de España* el libro que *ha calentado los cascos* al celoso párroco que deseaba eliminarlas para escándalo del *gerundiano* Mayordomo de la Hermandad²³.

21 Vol. IV (1774, 1779, 1789), "Prólogo", pág. I.

22 GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: "Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de Reyes", *Toletum*, nº 19, 1986, págs. 213-227; NICOLAU CASTRO, Juan: *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo, 1991; BLANCO MOZO, Juan Luis: "La restauración como problema: el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XII, 2000, págs. 111-130.

23 "Discurso XXIV", *El Censor*, Madrid, 1781. Destaquemos para las vinculaciones de *El Censor* con el jansenismo el estudio introductorio de José Miguel CASO GONZÁLEZ a la reproducción facsímil del mismo periódico (Oviedo, 1989). Para la vinculación entre el jansenismo y la arquitectura del XVIII: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, nº 12-14, 1988, págs. 114-127.

Parecía por tanto que se exigía de cierta preocupación por parte de las clases dirigentes, o cuanto menos de aquellas implicadas en el estado del país, por las nefastas consecuencias de las obras de la *secta churrigueresca*. Y no sólo en el ámbito religioso. Por un lado, por los tremendos y absurdos gastos que suponían tales obras, inmensos maderajes dorados y rutilantes, en un momento en que dichos capitales podían invertirse en realizaciones más urgentes para el fomento del país, o incluso en obras que cuanto menos estimulasen el desarrollo de las Bellas Artes²⁴. Por otro, por el descrédito de la nación que comportaban. Ponz repitió a lo largo de su *Viage* que, si bien las Bellas Artes eran un *testimonio público de la grandeza y buen gusto* de sus dueños o comitentes, no lo eran menos de la propia ciudad. La *hermosura y grandeza* de éstas, incluso su *reputación*, dependía de las artes²⁵. El siguiente paso parecía evidente: las Bellas Artes y en especial la arquitectura eran signos elocuentes de la ilustración de un país. Uno de los numerosos amigos y colaboradores que ayudaron a Ponz a configurar su obra afirmó en una carta transcrita en el *Viage* que *no hay duda que las obras públicas son el sobrescrito de una Nación, y que de su grandeza, regularidad o deformidad se infiere el estado de cultura que hay en ella*²⁶. Lo eran ya desde los remotos tiempos de los imperios de Egipto y Grecia, que reclamaban y evidenciaban su destacado lugar en el devenir de la historia a través precisamente de sus monumentos. Las artes por tanto parecían perfilarse además como uno de los privilegiados patrimonios que las naciones legaban a la historia y a los juicios de los venideros. Desde tales consideraciones, no debería extrañarnos que Ponz defendiese el proteger y el recordar a los artistas que habían o podían *eternizar* el nombre de la nación, lamentando la pobreza y el raquitismo de la literatura artística española; que de igual modo se preocupase por el aspecto y la presencia de las ciudades del país, en especial de las más relevantes como Madrid -que deseaba compitiese en *magnificencia y decoro* con las capitales de los pueblos más célebres²⁷- o Cádiz y Barcelona²⁸, que eran la puerta y la ventana de España para muchos extranjeros; pero sobre todo que juzgase necesario la desaparición de las denostadas obras *churriguerescas*. Ponz repitió constantemente que estas obras suponían una *afrenta*, un *asesinato al honor de la patria* dado el pésimo y bárbaro gusto que manifestaban. Incluso, como más arriba apuntamos, tales monumentos supondrían el futuro descrédito de la propia época, permaneciendo su *oprobio...por años y siglos*²⁹. Pero sin duda a un *modernario* como Antonio Ponz le preocupaba más el descrédito actual, sobre todo entre los

24 Ponz afirmó muy reveladoramente ante las *churriguerescas* decoraciones de la iglesia parroquial de Villarreal que *cualquier obra disparatada me causa sentimiento, pero mucho más las que son tan grandes y costosas como ésta*, vol. XIII (1785, 1788), V, pág. 21.

25 Vol. III (1774, 1777, 1789), III, pág. 50; vol. IV (1774, 1779, 1789), II, pág. 7; vol. V (1776, 1782, 1793), "Casas de Grandes y otros Señores", pág. 2; vol. VI (1776, 1782, 1793), "Prólogo", pág. XVIII.

26 Vol. XII (1783, 1788), I, pág. 16.

27 Vol. V (1776, 1782, 1793), "Prólogo", pág. XVIII.

28 Vol. IX (1780, 1786), "Carta Última", pág. 11; vol. XII (1783, 1788), I, págs. 5-15; vol. XIV (1788), I, pág. 37.

29 Vol. XII (1783, 1788), VII, pág. 14.

extranjeros. En un contexto de tenso debate sobre el estado y la propia identidad de España motivado por una literatura foránea muy crítica -sobre todo relatos de viajes de franceses e ingleses-, preocupaba que las obras *churriguerescas* se convirtiesen en un argumento más para el desprestigio y el desprecio que el país soportaba. Ponz, que siempre tuvo en mente dicha literatura extranjera hasta el punto que su *Viage* se planteó en ocasiones como una respuesta a ésta, asumió como uno de sus principales objetivos y anhelos el eliminar del país *gran número de cosas que nos desacreditan*, entre ellas las obras barrocas, para que *pueda el más instruido de cualquier región que venga a la nuestra formar de ella un juicio ventajoso y reconocer en cualquier pueblo que se hallara un razonable gusto e instrucción*³⁰. Ponz desearía que las artes en España alcanzasen su *estado más floreciente* para no tener que envidiar, antes al contrario, a otros países³¹. De hecho, el *Viage* también pretendió reivindicar las aportaciones de un arte español hasta el momento ignorado por los extranjeros y con ello reivindicar la propia trayectoria histórica del país, contemporáneamente menospreciada por la literatura foránea a la que nos referimos³². Las Bellas Artes por tanto respondían y participaban de alguno de los frentes y de las preocupaciones que recorrieron el momento ilustrado, instando a cierto posicionamiento respecto de estas disciplinas por parte de los que se implicaban, creían o simplemente se cruzaban con los principios y horizontes que conformaban dicho momento.

La estrecha vinculación de las Bellas Artes con debates tan candentes y significativos como eran los del honor y el prestigio nacional también permitió a Ponz plantear en su *Viage* la necesidad de la intervención pública. Era tal la dimensión que había alcanzado la *escuela churrigueresca* y las consecuencias nefastas para el propio país que el control e intervención de la *autoridad pública* en estos asuntos estaba más que legitimada. De hecho, desde el *Viage de España* se propusieron y defendieron muchas medidas que posteriormente el gobierno confirmó a través de Reales Órdenes, como las de noviembre del 1777, febrero del 1787 o agosto del 1789, normas que en su conjunto pretendieron que la Real Academia de San Fernando ejerciese una efectiva tutela sobre las obras públicas de arquitectura que se erigían en todo el territorio nacional³³. Recordemos

30 Vol. VII (1778, 1784), I, pág. 2. Sobre Ponz y la literatura de viajes extranjera: RIBBANS, Geoffrey: "Spanish national pride and foreign travelers in eighteenth century", *Dieciocho*, n° 10, 1987, págs. 3-17; CRESPO DELGADO, Daniel: "De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII", *Anales de Historia del Arte*, 2001 (en prensa).

31 Vol. V (1776, 1782, 1793), "Prólogo".

32 Sobre las Bellas Artes y la polémica contemporánea sobre las aportaciones históricas y culturales de España, el celeberrimo "¿qué se debe a España?", véanse nuestros anteriores artículos citados y muy especialmente el de Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, "¿Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español", *Hispania*, LVI/1, n° 192, 1996, págs. 51-62.

33 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XI, 1975, págs. 123-137; BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989; SANZ SANZ, Mª Merced Virginia: "Docencia y titulación en las Reales Academias. Control académico en la construcción", *Anales de Historia del Arte*, n° 2, 1990, págs. 155-177; GARCÍA MELERO, José Enrique: "Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Real Academia", *Espacio Tiempo y Forma*, serie VII, Madrid, 1991, págs. 283-347.



que Antonio Ponz ocupó entre el 1776 y el 1790 el muy influyente puesto de secretario de la misma Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fue precisamente la institución que demandó y presionó al gobierno para que aprobase las anteriores medidas. Que duda cabe que Ponz aprovecharía el *Viage* como privilegiada tribuna para exigir, legitimar y difundir tal legislación que modificaba radicalmente el escenario de las artes y su práctica, sobre todo de la arquitectura en España. A través de su *Viage*, Ponz daría voz a las pretensiones de la Real Academia, o cuanto menos a las de parte de su sector dirigente, a la vez que pretendía dibujar una situación y unas necesidades que obligasen al gobierno. Sin duda, el gobierno tuvo en estas décadas una nueva consideración de las Bellas Artes y de sus responsabilidades para con éstas de la que el *Viage* no puede ser ajeno. Cabría recordar que el arzobispo de Burgos Rodríguez de Arellano, enviando unos planos para su aprobación a la Academia de San Fernando según ordenaban los edictos de noviembre del 1777, confesó a Antonio Ponz en carta privada que *he atribuido a VM, y creo que lo he acertado, el bello pensamiento de que cuanto se fabrique para las Iglesias pase por su aprobación de esa docta Academia [...]*. Sin duda acertó³⁴.

La consideración de las Bellas Artes como disciplinas de alto prestigio cultural que subyacía en las anteriores reivindicaciones, permitió a Antonio Ponz ligar de modo armónico su discurso sobre las artes al discurso general y global de su *Viage*, al que confluían todos aquellos fragmentos y caminos parciales que fue recogiendo a lo largo de sus tomos, a su reflexión sobre el estado y las necesidades de España. Para Antonio Ponz, como para parte significativa de nuestra Ilustración, el progreso de la nación dependía en gran medida de la colaboración y actitud de las clases dirigentes, por tanto, más que un cambio estructural se demandaba la participación activa de estas clases en un sistema juzgado adecuado pero que requería su optimización. De hecho, otro tipo de caminos derivaría en posturas radicales, tal vez revolucionarias, opuestas al sentir de Ponz y de la Ilustración. De ahí las constantes referencias a lo largo del *Viage* a los nobles y a las jerarquías religiosas y civiles, instándoles a una implicación patriótica y esforzada en el desarrollo de un país del que la dependencia era recíproca. Según Ponz, su mismo estatus y condición les obligaba a tales actitudes. Ponz afirmó que la *religión y la verdadera nobleza jamás pueden juntarse con el ocio*. Por el contrario, debían contribuir activamente a la *felicidad y engrandecimiento de la nación*. De hecho, *cada cual debe tomar y ejercitarse sin interrupción en trabajos adaptados a su estado [...]*³⁵. Parecía claro que ciertas clases tenían más responsabilidades, más *trabajos*. De ahí las censuras y la sátira por parte de Ponz, sumándose a una fuerte corriente contemporánea, a los nobles ignorantes, vanidosos, incompetentes y sobre todo despreocupados por el estado del país y sus semejantes, así como sus furibundos ataques a una educación beata y mediocre que apartaba a los hombres de la instrucción y los vinculaba a una historia y unos valores considerados caducos e incluso oscurantistas. Lo cierto es que el horizonte recurrente de Ponz, o

34 A.R.A.B.A.S.F. *Altares 1770-1805*, Sign. 34-3/2.

35 Vol. II (1773, 1777, 1788), IV, págs. 28-34.

cuanto menos el trasfondo palpitante y constante del *Viage*, fue el redefinir y convencer de las preocupaciones y los valores en los que debían militar las clases dirigentes, aquellos que debían guiarlas. Sin duda, se les quiso situar en la necesaria senda de la protección y preocupación por la propia ilustración, por las anheladas Luces de las que se esperaba todo, o casi todo. Las Bellas Artes no fueron en absoluto extrañas a este debate. En tanto que disciplinas de alto prestigio cultural, su implicación con éstas suponía instar o fortalecer el gusto y la inquietud por los valores ilustrados, reorientando aspiraciones, mentalidades y horizontes. En el *Viage de España*, por tanto, las Bellas Artes participaban de problemáticas de largo alcance, insertándose en la intrincada trama de la Ilustración, en sus principios y anhelos, y con ello parecía se colocaban en un novedoso lugar, estableciendo una relación y asumiendo un nuevo significado para el propio país y sus individuos.

El *Viage de España* no fue un tratado. Para Antonio Ponz fue tan o más importante el implicar y dirigir al comitente y a una incipiente opinión pública en ciertos debates sobre las Bellas Artes, reivindicando para estas disciplinas un nuevo espacio, que desarrollar teóricamente desde unos principios sólidos su oposición al barroco y su apuesta por una estética neoclásica. Si bien es cierto que a lo largo del *Viage* Ponz se felicitó por los benéficos efectos que su obra iba causando, observando satisfactoriamente que la *escuela churrigueresca* perdía terreno y la preocupación por las artes crecía, que duda cabe que no fueron pocas las decepciones y las carencias anotadas. Incluso vistos los objetivos propuestos, tal vez haya que hablar de un fracaso, que es la sensación que también nos asalta al leer la documentación interna de la Academia de San Fernando y que la erudición actual en sus estudios ha ido confirmando. Pero a pesar de todo, parece indudable que, aunque sea un fenómeno de gran complejidad y que merecería más detención, la *mirada* a las Bellas Artes sufrió ciertos cambios durante el periodo ilustrado. Ya fuese por presiones digamos que ambientales o por un convencimiento más o menos consciente, ciertos juicios y consideraciones acerca de las artes se modificaron durante estas décadas. El *Viage de España* no fue ajeno a todo ello, deviniendo pieza destacable de este proceso al que no sólo acompañó sino que ayudó a consolidarse. De hecho, cabría considerarlo uno de sus más significativos discursos y exponentes. El *Viage* consiguió una destacable difusión y no menor credibilidad y respetabilidad -por su autor, por sus apoyos, por su casi oficialidad-, convirtiéndose en una influyente tribuna, sin duda la principal en materia artística³⁶. Si bien ya ofrecimos

36 Resulta revelador que el arzobispo de Burgos, José Javier Rodríguez de Arellano, a la hora de plantear la reconstrucción del convento de Santa Polonia asumiese ciertas precauciones cuando debe escoger a los artistas, ya que *por los seis tomitos que habrá visto del Viage de España sabrá que hay quien todo lo ve y da su voto [...] Sabrá también que viendo algo que no guarda las reglas de la verdadera arquitectura, no sólo reprende al artífice [...] sino al que la mandó hacer por el desacierto que tuvo en la elección [...] El autor está tenido por hombre hábil, y si éste fulminase fallo melancólico, aún los mismos que celebraron antes la obra la mirarán con gesto al saber que él la desaprueba... quedaríamos lúcidos [...] si se supiese [...] que Nos empleó en obsequio de ciertos Santos su devoción, gusto y su dinero, y que por mala mano a quien fió su desempeño lo perdió todo.* (RODRÍGUEZ DE ARELLANO, José Javier: *Pastorales, Edictos, Pláticas y Declamaciones que hacía a su Diócesis el Ilustrísimo Señor D--- Arzobispo de Burgos*. Vol. VII, Madrid, 1779, Pastoral XL).



algún testimonio del éxito del *Viage*, lo cierto es que un recorrido por la literatura contemporánea, tanto por la propiamente artística como por la general, no haría sino confirmarlo. En 1807, cuando se pretendió continuar el Viaje por España que Ponz y luego Isidoro Bosarte habían dejado inconcluso, los propios académicos de San Fernando afirmaron que el viaje *de don Antonio Ponz en el tiempo en que lo emprendió y fue publicando, produjo grandes bienes por haber llamado la atención a los objetos de las artes, dado a conocer muchas obras de mérito olvidadas o desestimadas y denunciando las desacertadas que se habían captado la estimación genera*³⁷. Aunque sin el *Viage* también se hubiesen producido la mayoría de los siguientes fenómenos, creemos que la obra de Ponz fue decisiva en el afianzamiento de la Academia de San Fernando y su legislación de control de la actividad artística del país; en el abandono del barroco tardío, el de la *secta churrigueresca*, y en la difusión y el florecimiento de un nuevo clasicismo artístico; en el progresivo interés en el estudio e incluso conservación de los monumentos de las artes, así como en su consideración como disciplinas de prestigio individual y colectivo y por tanto de necesaria preocupación y responsabilidad pública. Es decir, en una serie de fenómenos que justificarían lo apropiado de aquellas palabras de los capellanes de Baza que decían que el *Viage de España* les había hecho ver la arquitectura con otros ojos. No sólo por despreciar ciertas obras y estilos. Diríamos que también por la consideración y significado de las mismas Bellas Artes como disciplinas.

37 A.R.A.B.A.S.F. *Informes y censuras 1800-1819*, Sign.16-44/1.



DOS EJEMPLOS EN ASTURIAS DE LITERATOS RECONVERTIDOS EN ARTISTAS DE VANGUARDIA

ANTONIO ALONSO DE LA TORRE GARCÍA
Universidad de Oviedo

Al ser la literatura muy amplia de intenciones y de ideas, es fácil que abarque con facilidad muchos otros campos, como por ejemplo el arte o la música. Este planteamiento interactivo podía hacerse al contrario, del arte a la literatura. La realidad es que las fronteras entre unas y otras especialidades creativas son muy elásticas. Con facilidad se combinan los recursos de la literatura y de la plástica, creando relaciones y tensiones entre los signos lingüísticos y los visuales.

En el panorama cultural asturiano actual existen algunos ejemplos de creadores que acortan distancias entre los diferentes terrenos creativos: Rogelio Crespo, Roxana Popelka, Delfin Valdés, Guillermo Menéndez del Llano, Sonia Moreno, o los colectivos *Atmósfera*, *Marsel Duxamp*, *El Contuberniu*... Esta comunicación se centra en dos ejemplos complementarios, *Nel Amaro* y *Ánxel Nava*, dos personajes, artistas y también literatos, que comparten el hecho de que su obra no se agota en sí misma porque va unida a su actitud vital.

Nel Amaro (Cantuserrón, Mieres, 1946) es conocido por su faceta como escritor. Desde los años setenta publicó libros de poemas, novelas, teatro, ensayos, cuentos, además de artículos de todo tipo. La temática de casi toda esta obra refleja el entorno que rodea al autor: unas cuencas mineras cada vez menos mineras pero cada vez con más drogas, paro, jubilaciones o emigración. Las connotaciones socio-políticas no pueden por tanto ser ajenas a su obra. *Nel Amaro* nació, creció y vive de cerca el duro trabajo de la mina, de joven estuvo en la cárcel, vivió tragedias mineras que todavía hoy siguen doliendo... En definitiva, el entorno social y geográfico condicionó y condiciona un discurso, una ética y una estética particular.

1. Rebaxes (Rebajas). NEL AMARO

Los que siguen la trayectoria de este autor habrán observado que en los últimos años fue dejando de lado la escritura para pasar poco a poco a la acción creativa, al denominado *performance* o accionismo. Desde el año 1995 apenas escribe. En este estudio se intenta explicar este proceso que llevó a Nel Amaro de la palabra a la acción. Un proceso en el que cambia la forma de decir las cosas pero no el sentido del mensaje. Con este cambio lo que persigue es acercarse más a la sociedad, hacerse más próximo.



1. Nel Amaro, un escritor en casa

En lo que se refiere al teatro, Amaro interpretaba en los años sesenta piezas de Federico García Lorca; en los setenta dirigió grupos aficionados en Mieres; más tarde escribió y dirigió la obra *Xénesis* con el grupo Box de Tudela Veguín; luego vendrían más obras, como *Sextaferia* o *Antígona*, por *exemplu*, premiada por la Academia de la Llingua Asturiana. Estas experiencias teatrales le valieron a Nel Amaro para conocer de cerca las reacciones del público y le dieron experiencia escénica, además de tablas como intérprete.

Sin embargo, no fue el teatro quien lo convirtió en *performer* sino la poesía. Ya en alguna novela se había dedicado a diseñar figuras con las letras o las palabras; de este modo, aparte de poseer un valor estético, alcanzan un mayor significado que el que les da el diccionario. La relación que tienen con el espacio de la página o con las demás palabras influye en el ritmo de lectura y acentúa o añade nuevos significados.

Desde el año 1989, Nel Amaro venía dedicándose a la poesía visual en una Asturias con muy poca tradición en este terreno (como antecedente puede citarse al poeta en lengua asturiana Monchu Díaz o algunos poemas hechos por niños para publicaciones escolares). Punto de referencia fue la labor del colectivo Auxilios Mutuos, S. L., donde se juntaba un grupo de artistas-literatos. En los primeros años noventa, Auxilios Mutuos llevó a cabo muestras y exposiciones de poesía y literatura visual. Estos poemas se valían de palabras en lengua asturiana o, cuando nada más que eran imágenes, se titulaban en esta lengua [1].

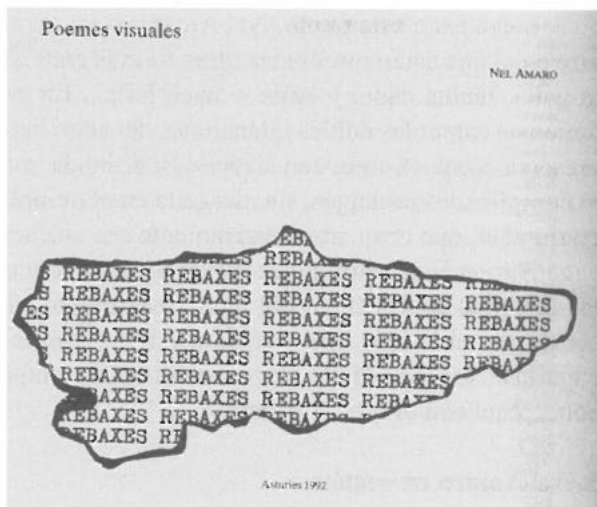
Los contenidos de estos poemas seguían haciendo referencia a las circunstancias socio-culturales del aletargado entorno asturiano. Poemas que representan a una



2. Mapa lingüístico africanu (Mapa lingüístico africano). NEL AMARO

Asturias que se oferta a precio de saldo, o que tiene a su lengua tan arrinconada que más bien parece pertenecer al tercer mundo [2].

De aquí Nel Amaro fue pasando al denominado *mail-art*, a impartir talleres prácticos sobre poesía en la calle, o a los poemas fonéticos, hablados, que nada más existen en el proceso de ser dichos y escuchados.



2. Nel Amaro, un performer en la calle

En el trabajo de Nel Amaro la palabra pronunciada va ganando protagonismo, acompañada de gestos, de acciones. No hay verbos sino acción, y muchas veces tampoco hay sustantivos porque se prefiere presentar los objetos mismos. Son objetos o elementos corrientes que se pueden ver desde un novedoso punto de vista poético. El mismo Amaro define la acción artística como poesía en movimiento.

De este modo, la escritura se presenta en el escenario público por excelencia: la calle, un espacio abierto a todos, sin decorados. Es en este lugar donde el artista puede compartir con otra gente las cuestiones que más le preocupan. Se une a ellos y aparece en parques, estaciones de tren, campos de fútbol, cárceles, escuelas, lagares, bibliotecas..., cualquier lugar de estos vale para desarrollar su trabajo. No debe sorprender porque casi todo lo que aprendió Nel Amaro fue por libre, callejeando arriba y abajo, teniendo a su lado a drogadictos, ladrones, borrachos, prostitutas..., personas que no leían sus libros, ni los de otros. A esa gente es a las que quiere hacer partícipe de sus ideas, y qué mejor manera que usando la única arma que, históricamente, tuvieron ellos para hacerse oír: la acción. Porque esta gente es la que Amaro sintió siempre muy cerca y está harto de que nadie anime la tediosa quietud de estas vidas oscuras.

Nel Amaro quiere hacer con ese público lo mismo que con los objetos que utiliza: transformarlos sin cambiarles el aspecto, darles nueva vida a través de la imaginación y la animación: él sabe hacer de una pinza de tender la ropa un instrumento de cuerda, una hormiga muy grande de un pedrusco de hormigón, un día de fiesta de unos papeles de confeti, alegría, broma, de lo que sea.



Llegados a este punto, Nel Amaro es ya un *performer*, y el *performance* es un arte en el que están mezcladas otras formas creativas: Amaro interpreta, dibuja, toca la gaita, recita, canta y baila si hace falta... En estas acciones artísticas el público tiene que captar las dobles intenciones del acto. Pero el artista no se lo pone difícil, se presenta con poca cosa, con la idea casi desnuda, mostrándola sin grandes tecnologías ni complicados montajes, sin alargarla en el tiempo. Él quiere que la vida y el arte se confundan, que crear imaginativamente sea una actitud habitual.

Porque lo importante es que la idea, el concepto, pase de la mente del autor a los distintos destinatarios del modo más limpio, sin intermediarios que contaminen o encarezcan la idea. Las creaciones de Amaro no están limitadas para quien pueda pagarlas. No importa el valor económico, ni tampoco la calidad material del objeto conceptual con el que se trabaja.

3. Nel Amaro en acción

El autor muestra en sus acciones su compromiso con la sociedad y con la vanguardia estética. En ellas critica los modelos culturales establecidos y quiere definir de nuevo las relaciones afectivas ente una cultura deteriorada y el pueblo asturiano. A su alrededor existe una sociedad en crisis y el ejemplo más manifiesto son esas cuencas mineras que vive y sufre el artista mierense. Lugares y gentes inmoladas en nombre de una sociedad movida por valores consumistas y muy competitiva. En Asturias, están sembrando el aislamiento, los bloqueos, el desarraigo, la emigración. Por eso, la lengua asturiana tiene un sabor agrio y pesimista en Nel Amaro.

Ejemplo de este tipo de *performance* puede ser la titulada *Aquí (también) vivo yo*, en Ojos Negros (Teruel, 2000). En esta ocasión, Nel Amaro se vistió con el mono azul de Hunosa (empresa minera) y una montera asturiana. Acompañado por música y sonidos satures, hizo un via crucis laico por la mina a cielo abierto, en ese momento ya abandonada. En el camino se detuvo dieciséis veces para posar en el suelo carbón de Turón y una fotografía del valle mierense, mientras recogía mineral propio del sitio. Tras unos meses, esta *performance* se completó al hacer un nuevo vía crucis, esta vez por Turón, en el simbólico mes de octubre (el de la revolución), pero ahora dejando en suelo asturiano hierro y fotografías de Ojos Negros. De esta manera, se reproducía de modo simbólico la unión del carbón asturiano y del hierro turolense que en los años de posguerra se fundía todo junto en los hornos de Sagunto. También así se demostraba la solidaridad entre dos pueblos que compartieron un mismo modo de vida y que hoy sufren en común un paisaje destrozado y una misma y drástica reconversión laboral.

4. Nel Amaro, travieso

A pesar de que el espacio socialmente difícil condiciona el discurso creativo del artista mierense, sus acciones configuran un trabajo original que tiene otros detalles a



tener en cuenta. Sería equivocado pensar que siempre es un sentimiento triste el que transmite, porque suele decir las cosas con cierto sentido del humor; incluso algunas veces busca la fiesta. Sería entonces un pillastre que pone en juego picardía y maña para ganarse al público. Realiza todo esto con humildad; se contenta con la broma desenfadada en medio de una reunión de personas que pueden participar y pasarlo bien. Al igual que sucedía en antiguas costumbres asturianas (cuando en comunidad se trabajaba el maíz, las castañas, etc.), estas *performances* hacen más solidarios a los que participan en ellas.

Ejemplo de este tipo de acción podría ser la titulada *La fiesta de mi pueblo es particular (pero no tanto)* (Aranda del Rey, 2001). Trasladó un combinado de tradiciones propias de una noche de *San Xuan* asturiana a esta tierra madrileña, pero de modo minimizado, sólo como ejemplo caricaturesco y divertido de cómo son en realidad: pasacalles con gaita y tambor de juguete, una hoguera que quema unas pinzas de colgar la ropa, una Danza Prima alrededor del pequeño fuego y un público sorprendido y divertido al que reparten mínimas raciones de fabada y sidra...

Pero hay personas que califican estas acciones de *gags* cómicos y, además, como a menudo van acompañadas de música o explosiones y se desarrollan en bares o sitios parecidos, creen que es algo ramplón o frívolo. En este sentido, debe tenerse en cuenta que existe una particularidad propia del folklóre asturiano, por ejemplo, en algunos cuentos o cantares, en los que aparecen situaciones absurdas, divertidas, chocantes y sin sentido, pero que poseen una original estética y resultan tiernas y melancólicas. Esta característica, esta sorna, también está muy presente en la obra de un Nel Amaro que siente y respira la realidad de un entorno áspero al que quiere aportar algo de mundos casi mágicos que no pueden volver: por un lado, el encanto de la infancia y por otro, el recuerdo de costumbres perdidas.

5. Nel Amaro, uno y plural

La evolución creativa de Nel Amaro es coherente con su anarquismo intelectual. Es cada vez más libre, sin ataduras de ningún tipo, cada vez tiene menos límites. Esta característica tozudamente individualista es propia de quien confía en sus propias fuerzas, de quien goza moviéndose por un terreno indefinible en el que no hay normas. Pero este individualismo no quiere decir que no admita colaboraciones para su trabajo. Consecuente también con su ideario, sabe que la colectividad está detrás de todo lo que hace. Por eso, muchas veces sus trabajos no están firmados por él y prefiere esconderse detrás de cuños que reflejan su intención, como, por ejemplo, *Arte étnicu 100%*, *Llaboratoriu Turón escéntricu*, la *O.N.G. performers sin fronteras*, *Espaciu Arte escéntricu (EAE)* u otros nombres que muestran su admiración por otros artistas: *Komando San Joseph Beuys*, *Yves Klein Blue Bank*, *Fundizióm Malevich*... Muchas veces tras estos nombres se esconde la colaboración de Nel Amaro con otros creadores, como Rogelio Crespo, Delfín Valdés, Carmen Álvarez, Abel Loureda o, incluso, su perro *Pulgu*.

Con alguno de estos colectivos logró llevar en poco más de dos años más de trescientos trabajos dentro y fuera de Asturias, y con el mérito de hacerlo no queriendo saber nada de subvenciones que pudieran limitar su libertad.

Hasta aquí se vio a un Nel Amaro que se centra en el mensaje y no le importa mucho la forma de presentarlo; que se fija en el primer estadio de la obra, la inspiración básica; que utiliza objetos corrientes, que habita espontáneamente el entorno común de todos los días... Todo ello son detalles que lo diferencian de Ánxel Nava (Oviedo, 1953), más preocupado por cómo se transmite el concepto, por presentarlo de manera muy estudiada y elegante, con montajes preparados, con personajes muy pensados, y con metáforas visuales que buscan habitar un mundo imaginario.

6. Orígenes de Ánxel Nava.

Ánxel Nava se formó en la Escuela de Artes Aplicadas de Oviedo y estudió Historia del Arte en la Universidad de Oviedo. Sus especialidades artísticas principales son la escultura, la instalación y la acción (él no quiere usar el peregrino término *performance*). Si Nel Amaro proviene principalmente del mundo de la poesía, Ánxel Nava tiene sus orígenes en el mundo del teatro. Participó como actor en el ovetense grupo *Caterva*, haciendo el papel de Jasón, el de los Argonautas; un hecho que, quizás, explique su afición por el fuego y por el mundo de los sueños. También estuvo en los años setenta en el grupo *Margen*, diseñando las escenografías teatrales de obras de Valle-Inclán (tanto se acercó a ellas que no extraña que acabara vistiendo como un personaje valleinclanesco). Más adelante hizo las escenografías para el grupo *Toiletta*. A la par, fue integrante y fundador, en el año 1981, del grupo artístico ABRA, y más tarde de la asociación plástica y taller de arte actual Lluzernariu. También fundó y dirigió el Taller de Pintura Experimental en la Universidad Popular de Gijón.

Ánxel Nava siempre se sintió literato y artista. Para él es muy importante el título que lleven sus esculturas, instalaciones o acciones rituales. Hasta que no encuentra un título adecuado para la obra no la da por completa, porque ese nombre forma parte de ella. Ánxel cree que hoy predomina un arte demasiado intrascendente y presuntuoso, por lo que él quiere darle un aire más profundo, que penetre en el conocimiento de la colectividad. Por eso busca con cuidado el significado de cada palabra y así crea metáforas visuales que se convierten en su estrategia fundamental para incidir críticamente en la conciencia de la sociedad. En sus acciones lleva a la práctica las lecturas que más le gustan, las que tratan de mundos imaginarios. Con las palabras, y también con los silencios, Ánxel Nava se acerca a los lenguajes secretos, arcanos, que son los que le dan la distancia y respeto que necesita un moderno druida que combate el olvido colectivo mientras trabaja la memoria. De este modo, nos azota recuerdos con sus acciones, nos abrasa los ojos con sus fuegos y nos llena los oídos de ecos antiguos.

Se trata de un arte alternativo, alejado de las galerías, y militante en cuanto que busca la transformación social desde la universalidad, el respeto a las culturas y, en



los últimos meses, desde el movimiento antiglobalización. Las acciones rituales de Ánxel Nava buscan despabilar a una sociedad enferma; son como una prolongación a la sociedad del trabajo creativo que Ánxel Nava desarrolla con enfermos psíquicos, con los que alcanza muy buenos resultados terapéuticos.

Estas acciones se encuadran dentro del proyecto *Arqueoloxía del Suañu* (Arqueología del Sueño) con el que el artista quiere reivindicar y defender la lengua, la cultura y la identidad de Asturias. Sus acciones sirven de puente entre las raíces culturales más viejas del pueblo, en gran medida olvidadas, y el arte actual. Ánxel Nava se convierte de este modo en el centinela-guardián de la cultura astur. Arranca del conocimiento de viejas tradiciones a las que busca nuevos soportes socio-culturales. Se trata de un arte céltico pero también contemporáneo. Por ello su trabajo oscila entre esos dos mundos diferenciados entre los que quiere acortar distancias: presente y pasado, ignorancia y conocimiento, egoísmo y solidaridad. Lugares de contraste que siempre están presentes en su actividad.

Por todo ello, se expondrá el trabajo de Ánxel Nava como si fuera una obra de teatro: con sus localizaciones temporales -tradición céltica y modernidad-, con sus espacios escenográficos -imaginario y real-, y por último describiendo los personajes que pueblan esta escena.

7. Tiempo: Arqueología del Sueño

La obra se sitúa cronológicamente en la actualidad, pero en continuo diálogo con el pasado olvidado. Actualmente las ciudades asturianas, al igual que la Vetusta que describió Clarín, duermen la siesta. La vida transcurre en estos tristes lugares como una sucesión de momentos indeterminados, sin personalidad. Son una nueva Ilión, una Troya amurallada y sorda que no quiere saber nada. Pero el artista intenta cambiar la realidad haciendo uso de un tiempo imaginario. Por este motivo, el nombre principal de todo el proyecto artístico de Ánxel Nava es *Arqueoloxía del Suañu*. Arqueología porque el artista escarba pacientemente las pesadas losas del olvido, intentando acercarse al conocimiento de la propia memoria histórica que está enterrada a profundidad. Sueño porque es ilusión que mantiene viva la utopía. Sueño como imaginación, no como letargo.

8. Escenografía: La Tierra sin Nombre

El escenario principal en el que transcurre la obra puede ser cualquier lugar de Asturias, las calles por las que hoy camina la gente, presentadas como asentamiento de la mediocridad. Es este un espacio que recibe diversos nombres que dejan clara su ignorancia boca arriba, orgullosa de no saber ni tener ganas de saber. El principal nombre que recibe este asentamiento es precisamente el que le niega la identidad: *La Tierra ensin Nome* (La Tierra sin Nombre), que hace referencia a su tremenda falta de memoria, que ni de su denominación es capaz de acordarse.

Otros nombres semejantes que recibe esta realidad envolvente son: Tierra Ocupada, Ciudad Sitiada, Tierra de Lamentación... Entre ellos merece destacarse el nombre *Ermu Verde* (Desierto Verde), jugando con el contraste entre dos palabras, una que señala la total ausencia de conocimiento mientras la otra se refiere al *paraíso natural*.

En la tierra prometida que persigue se encuentra la otra parte del escenario que está presente de modo latente en todo su trabajo creativo: el lugar de la ilusión, de la esperanza futura. Esta es la Trinchera Invisible, un parapeto de insumisión en medio de un amargo paisaje urbano. El artista funda estas acrópolis imaginarias, núcleos fortificados de enérgica resistencia ante el mundo real. Estos espacios de ilusión pueden reconocerse porque están marcados por piedras testimoniales que el propio artista coloca ceremoniosamente. Entre estas acrópolis destacan El Lluzernariu o el Frente d'Aición Creativa. Aquí se sacude a la gente para que despierte de su sueño cotidiano, se busca un cambio de actitud, de posición y de perspectiva respecto a las dificultosas relaciones entre el binomio Arte-Ciudad.

9. Personajes: El Bardo Errante

Son muchos los personajes que intervienen en la obra de Ánxel Nava. No sorprende porque cuenta una aventura colectiva. El público es la base principal de los rituales identitarios, para cohesionarlo y crear comunidad.

Así y todo, algunos personajes, que el mismo Ánxel Nava interpreta, sobresalen por encima del resto: El Agrimensor, que era un personaje salido de la profunda lectura de *El Castillo* de Kafka, se trata de una figura cercana a una poética del territorio, en la que el propia artista aparece como agrimensor dedicado a localizar los muros invisibles que rodean y ahogan la realidad escondida; ante esta invasión espacial el agrimensor persigue la justa medida y reparto del espacio. Actualmente el principal personaje de las acciones rituales es El Bardu Errante con el que el artista se convierte en un antiguo poeta heroico reencarnado fuera de su tiempo y que afronta hoy el reto de recuperar la memoria de La Tierra sin Nombre. Es un bardo guerrero que vuelve para su ciudad y la encuentra sitiada por la ignorancia. No conoce a nadie, pero él es la presencia de la ausencia que reivindica. Con su ciencia bárdica persigue volver a fundar la ciudad, que recupere el conocimiento olvidado. Este guardián de la memoria es bardo, por un lado, porque como viejo poeta céltico domina las cadencias entre discurso, acción y silencio; bardo también porque convierte sus acciones en ritos, en ceremonias que valen para transmitir energía a la gente. Errante porque corre por todo el país, porque camina solitario por el Ermu Verde; camina sin pararse un momento ya que siente la urgente necesidad de atravesar el espacio vacío que hay entre el arte, la lengua asturiana y el pueblo. Pero también Errante en recuerdo y homenaje a los muchos emigrantes asturianos que todavía hoy siguen viéndose obligados a abandonar su tierra y su gente.

El Bardo es quien funda esas acrópolis que, como el Luzernario, pasan del territorio mental al material y van consiguiendo un espacio tangible. Así, conquistando



lentamente, va haciéndose corpóreo ese mundo en principio nada más que imaginario. El propio Bardu Errante se hace real al escribir y firmar su propia columna en un periódico o al fundar una Escuela Bárdica que trabaja con la gente más joven. Esta Escuela Bárdica intenta recuperar la vieja tradición de las escuelas druídicas que se hacían en los claros de los bosques, pero adaptada a este tiempo para educar y sensibilizar a los niños hacia el medio natural, hacia la cultura tradicional -leyendas, mitología, memoria histórica-, y también hacia la creación artística al aire libre -pintura, música, *land-art*, vídeos...- Y utilizando siempre como forma de expresión la lengua asturiana. En esta labor pedagógica, el Bardu Errante cuenta con la colaboración de otros artistas, como Berto Peña, Delfín Valdés, Rogelio Crespo o Llello, con los que logra sacar a la luz la identidad cultural.

Otros personajes de Ánxel Nava pertenecen a un mundo tan próximo al teatro como el de las marionetas. Ya hace muchos años que Ánxel Nava creó para la ciudad de Oviedo a Mateín, un muñeco de tamaño natural. Después vendrían Los Pelayinos, una serie de marionetas que van poco a poco aumentando su número; cada uno de estos Pelayinos nace con un cuento particular, que le otorga su personalidad, y a partir de ese momento cobran vida propia y evolucionan según las circunstancias de su entorno. Entre estos Pelayinos pueden mencionarse: El Corverán, que es un *trasgu* (duende de la mitología asturiana) abanderado del mestizaje cultural, como la gente del municipio asturiano de Corvera, que debido a la industrialización es originaria de sitios diversos. Otro pelayín es Feliquín el Filanderu, diseñador de moda astur que tiene su propia tienda de ropa. Otro Pelayín más nuevo es El Plasmu de Taramundi, que se sentará entre el público en conferencias y charlas que determinadas personas anuncian por Asturias; nada más hará que ir abriendo poco a poco su enorme boca al quedar pasmado (*plasmáu* en lengua asturiana) ante lo que está oyendo; nunca se atreverá a responder nada en voz alta porque, pese a su gran boca, es mudo, no tiene lengua.

Mención especial merece Mariquina la Galana, el más popular de los Pelayinos. Ella es la pájara que lucha por la vieja y maltratada lengua asturiana en la que habla y escribe. Hay que tener en cuenta que Mariquina es una pega y que las pegas fueron consideradas mágicas en antiguas culturas porque podían aprender a hablar. Mariquina se retirará y pasará a formar parte de un museo el día que esta lengua sea declarada oficial.

Todos estos pelayinos van siempre del brazo de un artista elegante y sobrio con su aspecto un poco teatrero. Un Ánxel Nava que hace referencia a unas artes y lenguas minoritarias que no quieren ser títeres al servicio del poder.

10. Ejemplo de acción ritual

Un ejemplo representativo de su trabajo fue la acción que hizo en Teruel en el año 2000: *Güeyos Negros. Arqueoloxía de la memoria (Ojos Negros. Arqueología de la memoria)* fue el nombre que dio a su intervención en las minas turolenses. Encontró el sitio adecuado cerca de la entrada de dos grandes bocaminas que tenían el aspecto de dos grandes ojos negros. Al Bardu le recordó la entrada al infierno que escribiera



Dante y, además, coincidía con el nombre del sitio que acogía la acción. En este lugar dibujó en el suelo, con piedras, un tercer ojo, un enorme trisquel de unos diez metros de diámetro. En cada extremo de este símbolo céltico había unos pozos ocupados por calderos con fuego. Al llegar la noche realizó una serie de danzas rituales en el interior con música celta de percusión de fondo.

De este modo relacionó la cultura céltica con la modernidad, con la arqueología industrial contemporánea. También consiguió dar nuevos usos imaginativos a espacios abandonados por el desmantelamiento obrero.

11. Conclusiones

Nel Amaro y Ánxel Nava se diferencian en muchas cosas, pero hay ideas muy importantes que los unen. Los dos devuelven al arte su función social; elaboran acciones de resistencia contra la manipulación que se está haciendo con la cultura de un pueblo; desprecian un sistema que actualmente, a través del mercado, está ahogando la cultura y el arte y haciendo de ellas algo inofensivo. A ellos les gusta que la creatividad siga cercana al espectador. Con su trabajo, dinamizan culturalmente una tierra cuya principal crisis es cultural. Representan una reflexión y una alternativa para el futuro de Asturias.

No puede olvidarse que estos dos artistas no se limitan a los problemas de Asturias, porque también se esfuerzan en problemáticas más amplias como las guerras, las pateras, el hambre... Ellos logran que alguna gente persiga una mayor solidaridad. Por eso surgen voces nuevas que hablan de armonía entre gentes y culturas, de aceptación de la diversidad, de una más correcta distribución de bienes en el mundo, de pacifismo, de libertad, tolerancia, etc. Esta juventud que tiene un espíritu más recto y sincero es la que más y mejor escucha a los humildes personajes que interpretan Nel y Ánxel, unos personajes a los que, no por casualidad, les gusta emplear la lengua asturiana.

El asturiano es una lengua aparentemente frágil que obtiene su fuerza de supervivencia en el hecho de atravesar el difícil camino de la marginación. Pero esta lengua fue así convirtiéndose en imprescindible para cualquier reivindicación alternativa, ya sea social, artística o lingüística. Es hoy una lengua que de su marginación está obteniendo garantía de futuro.

BIBLIOGRAFÍA

CARRILES GARCÍA, A., GARCÍA GARCÍA, A., GARCÍA MENÉNDEZ, B., HEVIA GARCÍA, J. R. Y DE LA CERA, G.: "Exposición de *mail art*", trabajo práctico de alumnos de 1º de Teoría del Arte, Universidad de Oviedo, 1999.

PIQUERO, J. L.: "Amaro y Nava: performance asturianu en Teruel", *Les Noticies*, Oviedo, 26-3-2000.



FRANCO, L.: “Las minas, un atractivo turístico”, *Heraldo de Aragón*, 29-4-2000.

AMARO, N.: “Averamientu a la poesía visual/esperimental n’asturianu”, *Lletres Asturianes*, nº 47, ALLA, Oviedo, 1993, págs. 187-192.

COLUBI, P.: “Performance: la conquista del espacio”, *La Nueva España*, Oviedo, 18-6-1997.



HACIA LA FORMACIÓN DE UN ARTE NACIONAL JUDÍO: DEFINICIÓN Y TRATAMIENTO TEMÁTICO

M. ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS
Universidad de Granada

1. El tortuoso camino: de la *haskalah* al nacionalismo

Cuando Kant decía de la Ilustración que no era sino *la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad* no estaba sino indicando que, a su luz, el hombre asumía su capacidad para vivir en libertad, para revisar todos y cada uno de los pilares que la cimentaban en cada momento y para rehacerlos caso de no encontrarlos suficientemente sólidos. Se trataba, pues, de un concepto más amplio que la aplicación de un programa ideal preestablecido e inmediato destinado a resolver necesidades cercanas, era un proyecto en el tiempo incapaz de renunciar a su actuación en *el mundo socio-histórico como campo de operaciones*.¹ Esa capacidad útil de actuación era lo que había descubierto muy pronto Moses Mendelssohn, aunque parezca en todo momento temeroso de una acción excesivamente violenta, que no se amolde a la naturaleza de sus destinatarios².

El período ilustrado, conocido en hebreo como *Haskalah* (*haskalah*), tuvo sin duda en Moses Mendelssohn a su máximo representante. Considerando, como Kant, que la conciencia humana es el único árbitro posible de la moralidad, propuso una revisión de la Ley desde el razonamiento y la comprensión humanas. El problema ancestral de la conciliación de Fe y Revelación por fin podía aspirar a su resolución,

1 MATE, Reyes y NIEWÖHNER, Friedrich (coords.): *La Ilustración en España y Alemania*. Barcelona, ed. Anthropos, 1989, pág. 30.

2 *Ibid.*, págs. 14-15.

y Mendelssohn daba al hombre judío, como individuo, la potestad de ligarse o no a la Torah sólo si éste lo deseaba tras un minucioso estudio comprensivo de la misma. El Judaísmo de Mendelssohn sólo alcanzaba así su sentido si era comprensible para el individuo desde su propia razón. Pero dado que la razón no era sino un privilegio común, el Judaísmo no podía legitimar una diferencia del individuo adscrito a su jurisdicción.

Tal vez por esto, Mendelssohn proponía un tipo de judío, cosmopolita en la calle y sólo judío en el interior de su casa, *pues la religiosidad, como la moral, reside en los pensamientos y sentimientos íntimos del hombre* que no se dejen violentar por ninguna forma de poder jurídico³. Una idea que cualquier artista ávido de escapar de las restricciones de la comunidad aceptaría sin tardanza. Una idea que comenzó a conocerse como “asimilación”, y cuyo problema era el desarraigo que podía producir a la larga si no podía dejarse fuera del domicilio la aparente laicización de un mundo que, como el judío, estaba profundamente impregnado de sentimiento religioso desde la mañana a la noche. Una idea, en suma, que animó vidas y obras como la del artista Moritz Oppenheim.

Pese a eso, Mendelssohn admitía en su *Jerusalén* (1783) que el Judaísmo era una religión cuyos mandamientos y contenidos obligaban tan sólo a los judíos y a nadie más, lo que para él parecía equivaler tan sólo a un cierto compromiso con la tradición y, por tanto, al mantenimiento y perseverancia en su religión ancestral sin necesidad de la conversión que los ilustrados cristianos como Lavater esperaban⁴. El intento de compaginar tradición y modernidad no conduciría, al menos en lo referente al mundo del artista, sino a algunos casos de esquizofrenia sentimental. Pero la realidad era muy otra, una disyuntiva y no una yuxtaposición, con el agravante de tener que aceptar el sentimiento de traición hacia la otra parte que llevaba implícita tal elección.

El proceso de Emancipación sociopolítica se inicia realmente con los edictos de liberalización y tolerancia que comienzan a emitirse en el área germana e italiana desde 1780 en adelante⁵. Paralelamente a este proceso, se desarrolló también una liberación algo más general en el modo de pensamiento y que consistió en una laicización o secularización de la vida diaria. Sin la sacudida del yugo eclesiástico, nada de esto hubiera sido posible. Pero no debemos caer en la tentación engañosa de que la aceptación hacia el judío fue generalizada en el ambiente de la Ilustración. Si bien es cierto que la Judería europea se benefició de este ambiente, también lo es que algunos pensadores, especialmente los franceses, como Diderot o el propio Voltaire, no ayudaron en mucho a la causa. Tan sólo Montesquieu se manifestó a favor de la igualdad aún salvaguardando la identidad de este pueblo. En Alemania y Países Bajos, el clima sí era diferente. El espíritu de la Reforma contribuyó a ello. G. E. Lessing

3 ABBAGNANO, Nicolás: *Historia de la Filosofía*. Vol. II, Barcelona, ed. Hora, 1982, pág.409.

4 MENDELSSOHN, M.: *Jerusalén, o Acerca del poder religioso y el judaísmo* (1783). Barcelona, ed. Anthropos, 1991.

5 Algunas de estas medidas ni siquiera fueron vistas con buenos ojos por las comunidades judías ya que las observaron como una encubierta asimilación forzosa y una rebaja de su autonomía ancestral; tal fue el caso de la propuesta de cambiar los apellidos hebreos por alemanes contenida entre las muchas propuestas de José II de Austria.



fue quizás el cristiano que más contribuyó a este ambiente a través de sus obras escénicas *Los judíos* o *Natán el Sabio* y su incondicional amistad y apoyo a la labor del auténtico artífice de la “Emancipación ilustrada”, Moses Mendelssohn.

Y es que la *Haskalah* en las manos de Mendelssohn no fue sino un proceso para dotar de contenido y espíritu a las leyes liberalizadoras que habían nacido igualmente a la luz de la Razón. Pero, de algún modo también, venía a ser la consecuencia lógica de la conquista económica que había conseguido la judería europea, curiosa y muy especialmente en aquellos territorios que habían recibido un aporte de emigrantes sefardíes. El desarrollo del capitalismo moderno tuvo que ver mucho también con el pragmatismo judío⁶, y la adquisición de una cierta libertad económica que beneficiaba a todo el país necesariamente había de ligarse a la mejora del estatuto social de aquellos “extranjeros” que también la hacían posible.

Fue no obstante, la ley aprobada en la Asamblea Nacional Francesa en la sesión de 27-XI-1791 la que mayor repercusión tuvo en el escenario europeo por el clima revolucionario que le dio ser. Pero la conquista civil y económica, lejos de garantizar una seguridad al Judaísmo europeo para seguir profesando su tradición, resultó junto a las ideas ilustradas de la *Haskalah* un cóctel peligroso para la esencia judía. Inmediatamente, el peso de la tradición religiosa se hizo más oneroso y comenzó a entenderse como un serio obstáculo al desarrollo del individuo. Las soluciones propuestas ante este sentimiento, conversión a la religión del entorno o reforma modernizadora de la tradición, acabaron convergiendo. La experiencia modernizadora de la Sociedad para la Ciencia del Judaísmo, nacida en 1819 en el seno de la reforma germana, acabó disolviéndose años más tarde por la conversión de todos sus miembros, después de haber tratado el Judaísmo como una auténtica pieza de museo.

Muchas fueron las familias que habían optado incluso antes de este momento por la integración, como fue el caso de la familia del pintor A. R. Mengs, y muchos de los artistas que, como Philipp Veit, Wilhelm Schadow o Bendemann, se convirtieron guiados por alguna ambición o aspiración personal, como el llegar a presidir la Academia en este último caso. El paso más allá de la asimilación suscitaba, sin embargo, un eterno cargo en la conciencia del converso por la traición al origen, agudizado por la comprensión de que era la única posibilidad de triunfo en un mundo de cristianos, que en el mejor de los casos no era sino un triunfo a medias, puesto que jamás dejaría de ser un ciudadano de segunda clase, odiado además por advenedizo. La sensación de impotencia y negatividad se hacía evidente cuando el converso, arrepentido a medias, usaba el arte como catarsis: ni un ápice había variado la atmósfera de desesperanza que envolvía los cuadros *Los judíos llorando en su exilio* (1832) y *Jeremías entre las ruinas de Jerusalén* (1834-1835), pintados por Bendemann antes y después de su conversión respectivamente. Casi unos 250.000 judíos conversos se vieron abocados a este sentimiento. Los artistas que perseveran en su fe no sintieron hacia este tipo de personas sino una repulsa que se refleja incluso en los retratos. Oppenheim lo hace así y refleja siempre una mayor simpatía hacia judíos firmes en su fe como los Rothschild.



Las ganancias -ciudadanía, participación en la sociedad tanto en lo político como en lo social, inmersión en la vida cultural de la nación- no representaban la aceptación, y se lograban a costa de perder la propia identidad⁷.

Ante la falta de soluciones reales, comienza a desarrollarse, especialmente en la judería oriental, una respuesta ortodoxa, que presenta a la Torah como seña de una comunidad de tres mil años de historia que hacía de su pasado la única esperanza para su futuro: nacía el movimiento hasídico, una auténtica revolución involucionista frente al legítimo deseo de prosperidad de una clase económicamente media alta, culturalmente de primer orden y socialmente desconsiderada, como había sido el judío emancipado y asimilado.

El Hasidismo, no obstante, fue un proceso necesario. Sin su contribución a la reafirmación de la identidad, sin su afán por mantener viva la tradición oral y sin, seamos francos, su consolidación de un estado de pobreza perpetua, no habría inducido, tras los pogromos y atropellos varios, a una toma de conciencia socio-política y cultural activa. Esta conciencia acabaría por germinar en un programa nacionalista que, si bien nacido y pensado para la floreciente judería de la Europa Central, fue abanderado por la comunidad oriental. El nacionalismo, la diferencia, no habría tenido cabida de ningún modo en el ambiente de la Emancipación y la Haskalah. Los *ma_kilim* (iluminados) jamás sintieron interés por un Estado propio, aspiraban tan sólo a ser unos ciudadanos libres más. Fue preciso combatir esas ideas de asimilación, y nada como la ortodoxia podía hacerlo, pues, por un lado, condujo a la configuración de una identidad personal, y por otro, unió al grupo frente a la adversidad. Otro tema era ya que esa misma adversidad volvía a suscitar el fantasma de la crisis de identidad y de la lucha por la supervivencia. Si bien, como afirma H. Küng: *Con todo, la identidad judía se concreta menos en los contenidos de fe que en la realización práctica de ésta⁸.*

El nacionalismo judío se desarrolla en paralelo a los diferentes nacionalismos románticos europeos, aunque bajo un signo y circunstancias muy diferentes⁹. No lo caracterizó, por ejemplo, una actividad política combativa hasta sus últimos momentos. Más aún, la propia dinámica nacionalista de los territorios en que se asentaban estas comunidades debilitó sobremanera su incipiente asociacionismo al obligar al judío a cuestionarse el sentido de la palabra “patria”: ¿nacimiento o sentimiento? La dispersión no sólo era una distorsión en la historia nacional judía sino que impuso diferencias culturales, a veces insalvables, en lo que se pretendía una sola nación con idéntico destino, retrasando así la apuesta por algo específico y único. Esa apuesta no sería

6 KÜNG, Hans: *El Judaísmo. Pasado, presente y futuro*. Barcelona, Círculo de Lectores (Ed. Trotta), 1994, pág. 239.

7 PERLMUTTER, Amos: *Israel. El Estado repartido (1900-1985)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 31.

8 KÜNG, Hans: *op. cit.*, pág. 179.

9 ETINGUER, Shmuel: “La singularidad del movimiento nacional judío” en *Dispersión y Unidad. Reseñas y ensayos sobre los problemas contemporáneos del pueblo judío*, n.º. 24-25, Departamento de Organización e Información de la Organización Sionista Mundial, Jerusalén, págs. 47-58.



hecha hasta no alcanzar la conciencia de que el judío nunca sería sino un extranjero sin tierra y que a la máxima de Mendelssohn, *judío en casa y hombre fuera de ella*, cabía contestarla con un *hombre judío en todo momento*. Sólo con esa aspiración era posible superar los errores y conservar los aciertos de las experiencias de asimilación e iluminismo para alcanzar una auténtica Emancipación, que lejos de ser concedida por otros Estados debía ser conquistada y otorgada por el propio pueblo judío. Debía tratarse, pues, de una “autoemancipación”. Fue sin duda esta idea la que consiguió lo que la Razón y la Ilustración no consiguieron. Ciertamente se trataba de un modo operativo igualmente racional, pero esta vez no era una concesión sino un objetivo premeditado que nacía de la desesperación y el aislamiento de una judería oriental que apostaba por un abandono de la tradicional actividad doméstico-artesanal en aras de una actividad laboral más digna y moderna; que apostaba, además, por erradicar la opresión de una cultura estancada y al margen de la modernidad. La apuesta estaba hecha, pero, ¿y el resultado?. Si para llegar a entender el espíritu de la Haskaláh fue preciso un siglo y, además, un cambio geográfico, pasando de la Europa Central a la Oriental, para percibir los primeros resultados fue preciso medio siglo más y la resolución de muy viejas aspiraciones.

2. El arte judeo-europeo de la Emancipación al nacionalismo

Amén de las dificultades nacidas de los prejuicios sociales, el recelo nacido de la diferencia religiosa determinó durante siglos la imposibilidad de acceder al circuito habitual del arte para el judío. Pero este acceso le era también negado, en general, a otros círculos que le hubiesen merecido un *status* de profesional liberal, pues tenían vetado incluso el poder entrar en las universidades¹⁰. El carácter casi estrictamente sacro del arte medieval marcó esa marginación¹¹. Y aunque las cosas comenzaron a cambiar a partir del Renacimiento, fue necesaria una segunda revolución, la industrial, para normalizar esta situación. La exclusión del taller del artista, le conminó al gremio específicamente judío y le forzó a perpetuar aquellas dedicaciones artesanales permitidas y tradicionalmente asignadas a los judíos¹². Es esta tradición forzada de carácter artesanal la que condicionará el surgimiento del arte judío, pero es también

10 MÉCHOULAN, Henry: *Hispanidad y Judaísmo en tiempos de Espinoza*. Universidad de Salamanca, 1987, págs. 25-26. Méchoulán recoge las referencias de H. J. Koenen, Y. Kaplan y W. Th. M. Frijhoff al hecho de que en Holanda, los criptojudíos de origen ibérico no podían ejercer ninguna profesión liberal; y puesto que no eran ni ciudadanos ni burgueses, no podían acceder a los gremios ni otros oficios, a excepción del gremio de talladores de diamantes.

11 ROTH, Cecil: *The Jews in the Renaissance*. Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1977/5738, pág. 190.

12 Cecil ROTH (*ibidem*) nos presenta en el capítulo *Art and artists* un conjunto de actividades tradicionales desde la Edad Media como la orfebrería y los textiles, especialmente el bordado y los encajes, acercándose también eventualmente a la cerámica o la encuadernación de libros. En cualquier caso, hagamos hincapié en el carácter ornamental de la mayor parte de estas prácticas, pues es éste el que reivindicarán la mayor parte de los historiadores como especificidad del arte judío.

el conjunto de ideas sociopolíticas emanadas de las revoluciones del siglo XIX lo que animará esa lucha por el cambio de estatuto que el artista italiano lleva a cabo en el Renacimiento y que conseguido unos siglos más tarde servirá de modelo a un artesanado que reivindica en lo hecho a mano y en lo original un argumento para un salario digno. El arte judío no nace, como veremos, tanto de una necesidad de reafirmación nacionalista -que también lo es- como de una aspiración socioeconómica similar a la del artesanado decimonónico inglés, alemán o francés. De ahí la estrecha alianza constatable con el proceso revolucionario de la Europa Oriental. El arte judío que se gesta en los siglos XVIII y XIX surge con el sentido de una auténtica “revolución”, con el significado que le otorga a esta palabra Emmanuel Levinas desde la óptica de sus comentarios talmúdicos:

*Es preciso definir la revolución por su contenido, por sus valores: hay revolución allá donde se libera al hombre, es decir, allá donde uno lo rescata del determinismo económico*¹³.

La proliferación de edificios de culto judíos por toda la Europa post-revolucionaria no es sino una manifestación más del nuevo bullir social, más que religioso, e intelectual que vivieron estas comunidades. La tolerancia religiosa, las conquistas de los derechos civiles, pero, sobre todo, los largos siglos de silencio contenido son la clave para comprender la eclosión del arte judío en el contexto internacional. A estas alturas, ni siquiera cuestionaremos esa expresión: “arte judío”. Pues, desde los movimientos de la Emancipación y su inclusión en el panorama académico y comercial europeo, esta práctica es más “arte” y más “judía” de lo que nunca fue.

“Arte” porque por primera vez se toma conciencia del alcance de esta palabra cuando se la liga a los valores nacionales, a la expresión de un modo diferente de entender el mundo, a la diferencia, en suma. “Judío” porque esa “diferencia” vivida o no, sentida o no, rechazada o no, impregna en todo caso la labor de unos artistas que casi nunca pudieron sacudirse el peso de su origen. La cuestión de qué considerar judío o no es, tal vez, a estas alturas, una cuestión de talante o de identidad. En ocasiones, esta identidad no se asume como real ni por parte del artista ni del espectador, no hay arte judío en tal caso. Pero en otras, bastaría que uno de los dos elementos pudiese enfrentarse a la obra desde su propia identidad judía. Y en este caso, la intención inicial del artista ni siquiera ha de ser consciente, ni tampoco necesariamente positiva o abierta hacia el mundo del judaísmo. Lo llamativo de los artistas de la época de la Emancipación es que asumieron por primera vez de un modo consciente esa tarea de identificación o rechazo de su esencia cultural a través de la obra de sus manos. El mundo judío no se opuso nunca al arte, pero determinadas prácticas, esenciales para el Cristianismo desde su nacimiento como la escultura o la pintura por su carácter didáctico, fueron innecesarias en la sinagoga por

13 LEVINAS, Emmanuel: *De lo sagrado a lo santo. Cinco nuevas lecturas talmúdicas*. Barcelona, Ediciones Riepiedras, 1997, pág. 28.



el alto grado de cultura y de lectura de sus miembros.

Lo curioso es la existencia de idénticos debates en el seno de una y otra comunidad religiosa. Tal vez, las tan pregonadas diferencias no sean sino una mera cuestión de matiz, que ni siquiera tiene que ver con la base religiosa o cultural revelada, sino con una visión del mundo racional en mayor o menor medida. Es como si a lo largo de la historia del pueblo judío en la diáspora se hubiese impuesto siempre una necesidad de diferencia de velocidad entre “nosotros” y “los otros”, sin comprender que ambos estaban inmersos en la misma marcha, en el mismo autobús, pero en diferente asiento. Es así que el Neoclasicismo, o el Barroco que asaltó la estructura y ornato de las sinagogas pre-emancipadas, es tan digno de exhibición como luego lo será el estilo judeo-morisco que marca la diferencia desde mediados del siglo XIX. Pero estos estilos, sea cual sea su signo, no son algo ajeno al mundo judío europeo, pues forman parte común del marco que envuelve a unos y otros, y son la expresión lógica de un mismo modo de entender el mundo que impone el discurrir de la época al ser humano de la época, sin consideraciones de distinción: el *zeitgeist*, aunque sea ésta una expresión desprovista aún de la carga diferenciadora que adquirirá un poco más tarde.

Idénticos arquitectos construían sinagogas o iglesias, porque idéntica era la visión del mundo y las aspiraciones de sus gentes en un mundo convulso por los cambios: orden y legalidad.

Las leyes que emanan de la segunda oleada revolucionaria, la de mediados del siglo XIX, darán al traste con todas las medidas para delimitar los derechos civiles en función de la confesión religiosa. Y si bien, determinados puestos administrativos y militares quedarán al margen de esta nueva apertura, los judíos germanos en general vieron desde 1848 una posibilidad de acceso a la Universidad y al campo de las profesiones liberales. Pronto comprendieron que la intelectualidad era una nueva forma legítima y hacedera de acceder a las prebendas burguesas. La Universidad alemana se llena así de académicos judíos, como refleja el propio campo de la Historiografía artística, pero también el mercado de trabajo¹⁴. Como cualquier recién llegado, no les faltaban ganas y estos judíos académicos revolucionarán todos los campos de la ciencia. Era ésta la culminación de otra de las variantes de la *Ha_kalah* que, si bien no se había dado aún en Alemania, constituyó siempre la aspiración de los judíos de Italia desde la época del Renacimiento, el ejercicio de la cultura y la ciencia en igualdad de condiciones, baste recordar los numerosos libros hebreos miniados de farmacopea y medicina que salieron de talleres como los de Ferrara desde el siglo XV¹⁵ o el tradicional interés por las obras científicas desde la Edad Media.

El artista judío de la época de la Emancipación asocia la conquista sociopolítica a su propia realidad profesional, libertad para el gueto es también libertad para ser

14 KÜNG, Hans: *op. cit.*, pág. 256. Küng califica además este acceso a la Universidad como la base de la *tercera interacción histórico-mundial entre la cultura judía y otra extranjera* tras la judeo-helenística y la judeo-árabe. Lo que ciertamente queda por determinar aún es tanto el grado de interacción real como el alcance del calificativo “extranjera”.

15 SED-RAJNA, Gabrielle: *L'art juif*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pág. 87.

artista. Pero lo válido fuera del gueto no tiene por qué serlo dentro y viceversa. La autonomía que la judería centroeuropea había disfrutado desde la Edad Media significó también una escisión voluntaria de la cultura occidental, algo que no había sucedido en la Edad Media hispana. El artista liberado acababa estando pues doblemente limitado y encadenado: a los parámetros de la modernidad artística europea y a la presión de la tradición propia. Ninguno de los dos contendientes en la voluntad artística del judío podía perdonar el servilismo hacia el otro, y la posibilidad de una postura conciliadora tampoco habría sido entendida. La figura de Jesús la habría representado muy bien. Y de hecho, fue uno de los temas iconográficos más tratados por los autores judíos. Pero, naturalmente, para los cristianos era una osadía que se les recordase la judeidad de Jesús, y para los judíos, sencillamente, no era un tema adecuado, pues les representaba toda la suerte de persecuciones, conversiones forzadas y expulsiones. Otra solución intermedia, aplaudida entre la creciente burguesía judía, fue la propuesta de Moritz Oppenheim, el mejor representante del artista judío emancipado, y otros que, bajo el marchamo de una pintura de género decorativa, presentaban escenas de la vida tradicional del gueto envueltas en un halo de nostalgia pero con un sólido reflejo de la pobreza y la miseria, de la que con su propio esfuerzo el judío destinatario de esas estampas, hacía tiempo había conseguido escapar. Es cierto que el gusto de esta clase media judía era tan edulcorado y convencional como el de su homóloga cristiana, pero poco a poco, fueron estando dispuestos a aceptar los motivos y escenas judías como un mínimo tributo a la conciencia de judeidad. El artista judío estaba dispuesto a proporcionar dichos motivos si a cambio recibía una cierta estabilidad económica para dedicarse a su auténtico gusto artístico, tal sería luego el caso del impresionista Liebermann.

La única solución posible acabó siendo la aplicación de la máxima de Mendelssohn al mundo del arte: un modo de ser “internacional” en el cristiano mundo seglar y un estricto comportamiento “judío” en y ante el gueto. La producción, sin embargo, casi nunca alcanzó el equilibrio y la repulsa era manifiesta e instantánea. El sentimiento de culpa por la traición a la tradición siempre rondó la cabeza del artista y éste acabó así buscando modelos justificativos de su conducta en la historia de sus propios correligionarios rechazados, figuras revalorizadas por la Ilustración y la Haskaláh como Uriel de Acosta o Espinosa. La identificación con ellos es tal que bajo sus retratos veremos realmente las caras o situaciones de artistas como Mark Antokolsky, Mauricy Gottlieb o Shamael Hirschenberg.

Bien es cierto, además, que tal sentimiento desdoblado sólo se produjo verdaderamente entre aquellos artistas que por sus circunstancias personales hubieron de vivir entre los dos mundos. El caso del judío asimilado era muy otro, algunos de ellos solucionaron la presión zafándose del yugo del judaísmo, que sólo asalta su obra en detalles más que nimios, y curiosamente sólo al comienzo o muy al final de sus carreras.

Pero había un sentimiento que a todos dividía y embestía por igual, especialmente antes de la conquista de las libertades civiles y en aquellos países que como los de la Europa Oriental gozaban de una fórmula estatal confesional católica (Polonia) u ortodoxa (Rusia). Ser judío significaba ser extranjero. Sin embargo, estos extranjeros



acudían a defender su patria en las guerras contra otras naciones. Unos como Oppenheim en *El regreso del voluntario judío de las guerras de liberación al hogar familiar que vive según la tradición* acentúan el patriotismo nacional sentido desde la intimidad de la emoción religiosa doméstica. Otros, como Moïse Maimon, con la experiencia de ver que nada cambiaba, dibujan otro regreso bien diferente, el soldado de la guerra ruso-japonesa es esperado en casa por los efectos de un pogromo, y la indicación de un cartel en la pared con la palabra *mizraj-orient* como única posibilidad de salvación. “Oriente” no es sólo una dirección para la oración y la esperanza, sino una advertencia política muy en la línea del Sionismo.

3. La escuela nacional de arte judío

La situación general de la judería rusa era muy diferente a la de la casi asimilada o ilustrada de Centroeuropa. La reacción ortodoxa a la modernización que llegaba desde Occidente impuso un tipo de Judaísmo singular, económicamente poco emprendedor, anclado en unas cuantas profesiones de carácter artesanal y medieval en la mayor parte de las ocasiones¹⁶. Este judaísmo poco próspero, en suma, y profundamente tradicionalista contribuyó mediante la emigración al reencuentro de los judíos occidentales con su pasado, como si de una persecución fantasmagórica se tratase, pero también a la toma de conciencia por parte del *shetl* de que era preciso derribar las murallas del gueto, de piedra o de ideas, y adherirse a la modernidad a todos los niveles. El judío emigrante pronto intentaba dejar atrás su pasado, pero éste era como una losa que se cernía sobre su conciencia cuando menos lo esperaba. La esquizofrenia era especialmente sentida entre la intelectualidad y expresada como una necesidad vital por parte del artista. La causa, esa especial relación del judío con el tiempo, un tiempo donde el presente no existe y el pasado es a la vez futuro, es ésta la esencia de la misma Revelación¹⁷. La solución, la toma de conciencia de ese peso y su aceptación no como un lastre difícil de sobrellevar sino como algo extraordinariamente positivo y configurador de una esencia propia.

La configuración de una escuela nacional de arte judío tal vez deba ser entendida como consecuencia directa del contexto en que se gestó una Historia del Arte como Historia de la Cultura. Aunque llevada a cabo en Rusia, la deuda de la idea con el ambiente de la Escuela de Viena es innegable. Pero no podemos decir que sea consecuencia directa de una tan sólo de las diversas corrientes historiográficas de la segunda mitad del siglo XIX. Debemos relacionarla con la definición que daba Jacob Burckhardt del concepto de “cultura” como interacción de Estado, Religión y el hecho propiamente cultural. Pero no es menos cierto que en la formulación de un programa

16 MAIER, Johann: *Das Judentum. Von der biblischen Zeit bis zur Moderne*. Munich, 1973, págs. 670 y ss.

17 *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, creación, revelación, tradición, salvación*. Madrid, Ed. Trotta, 1998, págs. 75-98. En la pág. 83, recoge un texto significativo del *Midrash Tankhuma*, ed. Buber, II, fol. 60a, 58b, donde dice: *Escritura, Misná, Talmud y Haggadá, incluso lo que un discípulo precoz vaya a proponer un día ante su maestro, todo le fue ya dicho a Moisés en el Sinaí*.

artístico judío tuvieron mayor influencia los conceptos de Dvô_ak o Aloïs Riegl¹⁸ que concedían a la forma artística y su variación un origen basado en una particular visión del mundo¹⁹. Los conceptos de *voluntad artística* o de *arte popular* no son en la mano de los estudiosos del fenómeno artístico judío en Rusia sino la base de su constitución, la carta de naturaleza. Resulta sospechoso el hincapié que realizan todos ellos en la artesanía tradicional y los motivos decorativos propios desarrollados en el interior del gueto como punto de partida. Bien es verdad que detrás existe todo un proyecto socioeconómico, como es la mejora de la calidad de vida de estos nuevos ciudadanos que ahora además deben ser útiles para el moderno Estado. Pero la sombra de Aloïs Riegl es alargada.

Tal vez ni siquiera el propio Vladimir Stassov fuese del todo consciente de la trascendencia histórico-artística de las ideas que animaban su discurso y que dieron cuerpo a un artículo aparecido en 1889 en la *Yevreiskaia Biblioteka II*. En dicho artículo²⁰, Stassov no sólo apostaba por la diferente identidad nacional de los judíos que vivían en Rusia, sino que exhortaba a éstos a la práctica de un arte propio mediante el conocimiento y recuperación de sus propias fuentes. Stassov afirmaba que era lícito utilizar en la decoración sinagoga motivos bizantinos, habida cuenta de la deuda que los primitivos arquitectos cristianos tenían hacia la arquitectura judía. Stassov proclamaba, sin embargo, que el parentesco artístico entre árabes y judíos era mucho mayor, como demostraban las sinagogas hispanas, y que por ello este estilo *morisco* sería siempre más conveniente. No conminaba a la copia fidedigna de esos modelos sino que los legitimaba como auténtica y propia fuente de inspiración. Es cierto que sus ideas justifican los interiores de las numerosas sinagogas que se alzaron en competencia franca con las catedrales por la Europa Oriental, como fue la de Leningrado²¹. Pero Stassov cometía algunas imprecisiones, ni la afinidad judeo-islámica iba más allá de la apariencia decorativa, ni podía hacer extensiva a una comunidad tan variada en el tiempo y la geografía una raíz que sólo fue válida para el mundo hispano o sefardí. La identidad nacional en el arte forzosamente habría de ser buscada desde la diferencia y no desde la similitud, desde lo específico judío. El problema surgirá cuando se advierta que lo específico había pasado a formar parte a lo largo del tiempo de un acervo cultural monoteísta común, y que en nada podría extrañar ni resultar ajeno por estar profundamente asumido como propio. Será, pues, el uso consciente y diferente de ese capital común lo que dé sentido a un arte nacional judío. Si las propuestas de Stassov tuvieron algún éxito fue por la corriente romántica y orientalista que azotaba por igual a toda la Europa del XIX, pero no cabe duda de que, entre todas ellas, la idea de un arte nacional diferente y referido al tema del ornato como argumento causó un

18 BAUER, Hermann: *Historiografía del Arte*. Madrid, Ed. Taurus, 1980, págs. 21-22.

19 OCAMPO, E. y PERAN, M.: *Teorías del Arte*. Barcelona, Ed. Icaria, 1993, pág. 104.

20 STASSOV, Vladimir: "Po povodu postroiki sinagoga", en *Yevreiskaia Biblioteka II*, 1889, págs. 463-473.

21 KRINSKY, Carol Herselle: *Synagogues of Europe. Architecture, History, Meaning*. Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1985, págs. 217-220.



impacto más profundo. Pero era necesario todo un programa de carácter político que lo sostuviese, primero había que definir el término “nación” asociada a los judíos, no porque este vocablo no existiese, se venía usando así desde la Edad Media, sino porque basarlo en la mera diferencia étnico-religiosa resultaba demasiado vacío y fácil. La “nación” comienza de este modo una lucha consigo misma para dotarse de ideas y estructuras que la hiciesen funcionar como tal. Sin sionismo, tal vez el concepto de arte judío ni se hubiese planteado. Del mismo modo que sin sus consecuencias, muy probablemente, nunca habría sido matizado.

En cualquier caso, la idea fue secundada por otros como Shlomo Zainwil Rapoport, más conocido como An-Sky, que lleva a cabo una expedición de rescate cultural entre 1912 y 1914, que saca a la luz todo un repertorio iconográfico y decorativo extraído de las sinagogas de madera que no sólo sirvió de inspiración para muchos pintores vanguardistas judíos, sino que gestó la idea de lo judío en el arte como valor añadido y seña consciente de una identidad a la que sólo era posible adherirse si se participaba previamente del conocimiento de unos patrones iconográficos y culturales determinados. No obstante, caso de no poseerse tal bagaje, no se alteraba la transmisión de un mensaje, sólo que éste no llegaba completo. Lo críptico, casi a un nivel cabalístico, fue utilizado por autores como El Lissitzky como una vía de reconocimiento selectivo y orgullo propio. Una idea no muy diferente subyace en la traducción irónica y gráfica de expresiones populares en yiddish que hizo Chagall en algunas de sus obras como *El muerto* o *Autorretrato con siete dedos*.

La inestabilidad sacudía las conciencias y ante escenas que no acababan de quedar atrás como las reflejadas en cuadros como *Tras el pogromo* de M. Minkovski o *Bandera negra* de S. Hirszenberg, no caben sino actitudes de repulsa y denuncia, pero también orgullo y resistencia a la adversidad. Las consecuencias de la inestabilidad social creada por los pogromos fueron triples, también para el arte:

La emigración a Occidente, particularmente a Francia y los Estados Unidos, en busca de una cierta estabilidad económica y sobretodo política. Este movimiento puso al mundo judío frente a frente con el arte internacional. La colaboración de ambos conceptos del mundo supuso un enriquecimiento mutuo y un renacimiento para el arte judío. Ciertamente, no habrá un “ismo” donde no esté presente la figura de algún artista judío emigrado. De este contacto surgió la pretensión de lograr un arte visualmente cercano al “internacional” pero dotado de un valor añadido ofrecido sólo por la participación de una tradición cultural concreta como era el judaísmo ortodoxo de la Europa Oriental. La vuelta de tuerca siguiente sería la adquisición de conciencia de esa diferencia dotándola de un contenido concreto y diferenciador dentro de la corriente internacional, permitiendo hablar de un impresionismo o expresionismo judío del mismo modo que se hablaba del alemán o francés, por ejemplo.

La adhesión al socialismo en busca de una sociedad europea oriental más justa fue tal vez la vía de escape que menos aportó al arte judío, a no ser como inspiración temática conjugada en el suelo de Palestina con la idea del nacimiento de un Estado judío moderno. El renacimiento cultural judío que en cierto modo precedió, acompañó



y sobrevino a la Revolución Rusa fue un buen caldo de cultivo para ideas y experiencias como las de El Lissitzky, Nahum Altmann, Issachar Ryback, Boris Aronson y Chagall. Aunque algunos, como Chagall o An-Sky entendiesen que lo esencial era recuperar lo específico, lo popular, para hacer de ello no sólo una apuesta por la modernidad sino la base real del desarrollo cultural de este pueblo.

La adhesión al Sionismo y la idea de crear un hogar nacional en Palestina, hizo del arte judío vehículo de expresión de ideas políticas y sociales, así como de la idea de una diferencia cultural que debía ser formulada a través de la imagen y que fructificará en las experiencias palestinas como la Escuela Betzalel o la Asociación de Artistas Hebreos.

No fueron, por supuestos, opciones excluyentes, y de su interacción surgió la que ha sido la experiencia más consciente del pueblo judío con el arte, aunque de resultados muy desiguales: el arte israelí.

La experiencia de Betzalel fue la consecuencia de una idea nacida de la Emancipación, alentada con el renacer ruso y orquestada gracias a la labor de Boris Schatz, *un artista mesiánico en una era mesiánica*²². Schatz supo aunar ideas e intereses muy variados: las ideas de Max Nordau acerca de un arte judío al servicio de la sociedad y que sirviese además de vehículo de propaganda sionista; las ideas de Ahad Ha'am acerca de un arte como catalizador espiritual de una comunidad capaz de dotar de contenido judío a las formas no judías; y finalmente, las ideas de Martin Buber acerca de un arte como medio de cura para el pueblo judío, cuya herida mayor parece ser el Exilio, devolviéndole así a una armónica relación con la Naturaleza y con su suelo originario, como base de inspiración para el nuevo "estilo judío". Schatz había mezclado, además, el concepto de J. Ruskin acerca de un "arte moral" con la idealización de la actividad manual frente a la creciente industrialización de William Morris, haciendo de su proyecto de Escuela no sólo un complemento a la actividad económica sino un proyecto de formación judía integral a través del arte, algo que incluso intentará llevar a cabo de un modo más efectivo en 1910 con el establecimiento de la Colonia Betzalel en Ben Shemen.

Schatz, que presentó la idea a Herzl, no supo entender las reticencias de éste para llevar a cabo el proyecto de la Escuela hasta que Palestina contase con un sistema económico más estable. De igual manera, Herzl no comprendió que el plan no era esencialmente socio-económico sino artístico y moral. Y es que en la mente de estos europeos sionistas, el arte y su estudio era algo sólo propio de Europa. Betzalel comienza su andadura entendida como una simple fábrica de alfombras orientales capaz de abastecer los hogares judíos occidentales y bajo el férreo control de los ideólogos germanos, cuyas ideas contrastaron siempre con las de Schatz. El resultado fue algo ecléctico tanto a nivel ideológico como visual o estilístico: el clasicismo antimodernista de Schatz se vio forzado a cohabitar con el *Jugendstil* germano, la

22 OFRAT, Gideon: *One Hundred Years of Art in Israel*. Oxford, Westview Press, 1988, pág. 21.



nota melancólica y patética aportada por los judíos orientales como Hirschenberg o Krestin y la propia línea asumida por la Escuela que conciliaba lo islámico otomano, persa o yemenita con lo judío.

La batalla de gustos da al traste con la experiencia iniciada en 1906. En 1929, se cierra la Escuela, ante el triunfo del modernismo germano. Pero la victoria requiere de un nuevo escenario más acorde, donde el peso de la tradición que suponía Jerusalén quedase minimizado. El mundo del arte se centra en Tel Aviv, una ciudad nacida como materialización del utópico espíritu sionista, joven, pujante, mediterránea y opuesta a la montaña jerosolimitana²³.

Tel Aviv, a través de los artistas apiñados en torno al Instituto o *Gymnasia* de Herzliyya y los arribados en la tercera *aliyyah* (oleada migratoria), recibe la semilla del mundo vanguardista de Moscú y San Petersburgo. La labor de grupos y cooperativas de arte como HaTomer (La Palmera), establecida en Jafa, el actual corazón artístico de Tel Aviv, organizando muestras y exposiciones contribuyen al espejismo de una vida artística de raíz y signo puramente sionista, un signo que se intensifica tras los primeros escauceos con los árabes palestinos como demuestran las obras de los miembros de la Asociación de Artistas Hebreos. Esta ilusión de vida artística no acaba de contentar, sin embargo, a los artistas descendientes de estos esfuerzos, quienes optarán por la plena inmersión artística en las corrientes occidentales internacionales.

23 OFRAT, Gideon: *op. cit.*, pág. 36.



DEL SISTEMA DE LAS ARTES A LA “OBRA DE ARTE TOTAL” EN EL ROMANTICISMO: REFLEXIONES A PARTIR DE SCHLEIERMACHER

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO
Universitat de les Illes Balears

La noción de una “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) vinculada a una alternativa estética utópica ha desempeñado un papel nodal en las opciones del arte contemporáneo, con episodios tan significativos como los protagonizados por los movimientos de la vanguardia teatral, cinematográfica o arquitectónica, que llega hasta nuestros días tal como puso de manifiesto el crítico Harald Szeemann en la gran exposición que, bajo el título *La inquietud hacia la obra de arte total*, comisarió en Zurich en los primeros años ochenta¹. Más allá del núcleo programático constituido por el ideal artístico de Richard Wagner de instituir una futura convergencia de todas las artes en una única obra de arte a mediados del ochocientos, la matriz de este itinerario estético se halla en el Romanticismo alemán como un corolario de la conformación de lo que Jean-Marie Schaeffer ha determinado como la *Teoría especulativa del Arte*², y que alcanzará un punto culminante con el idealismo de Schelling.

No obstante, la idea de una unión multimedial en un solo objeto artístico no es en absoluto ajena al pensamiento de los teóricos y críticos del setecientos. De tal modo que, cuando Kant intitulaba el conocido párrafo 52 de la *Crítica del Juicio*³ “De la unión de las bellas artes en uno y el mismo producto”, no hacía sino recoger un expediente de las generaciones anteriores y muy directamente de Charles Batteux, quien había dedicado la tercera parte del capítulo IV de su obra *Les Beaux-Arts réduits*

1 Vid. el catálogo con interesantes aportaciones teóricas AA.VV.: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau und Frankfurt, Sauerländer, 1983.

2 SCHAEFFER, Jean-Marie: *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*. Paris, Gallimard, 1992.

3 KANT, Immanuel (1790): *Crítica del Juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

à un même principe publicado en 1746 a la unión de las Bellas Artes. La cuestión estaba enmarcada en el seno de la construcción de lo que Kristeller, en un trabajo ya clásico, ha denominado el *Sistema Moderno de las Artes*⁴. Por tanto la idea de una obra de arte total entendida como producto multimedial está en relación, en este paradigma, con el tradicional problema de la clasificación de las artes, esto es, de las relaciones que las unen o las diferencias que las distinguen. En el fondo, se trataba de una fortísima tensión que la cultura del Renacimiento heredó de la Edad Media entre actividades práctico-productivas y legitimación de escala social. Así, la toma de conciencia estética durante los siglos XV al XVII de una serie de artes, las después llamadas Bellas Artes, no estuvo exenta de aquella tensión, lo cual se manifestó en los conocidos *paragoni* que trataban de establecer su jerarquía en función de su nobleza intrínseca. En consecuencia, era ante todo un problema social antes que estético. Llegados al siglo XVIII, la situación cambia y ahora el problema de la clasificación de las artes no es ya cuestión de una disputa de estatus social sino efectivamente de establecer la subdivisión interna en razón de un concepto unívoco que las englobe; en otros términos, no se trata de clasificaciones de saberes y actividades que instituyen el orden social sino de construir una subdivisión teórica de un conjunto establecido. Es este proceso el que se pone en marcha en los tratados estéticos y en los escritos de crítica de las artes en el setecientos. Desde esta nueva perspectiva, se impone la tarea teórica de dar cobertura a una realidad consolidada en el transcurso del clasicismo, a saber, la del Arte estético. Llega a ser dominante, pues, la investigación de un principio teórico que legitime gnoseológicamente de manera precisa esa noción de Arte estético de la cual debe derivarse el sistema de las artes que la cultura clasicista había institucionalizado. Es bajo este paradigma cuando surge propiamente la cuestión del Sistema de las Artes como objeto de la reflexión estética y teórico-artística en función del nuevo estatuto epistemológico que asumen. Se podría afirmar que, una vez pacificada socialmente la clasificación de las artes, surge como objeto el sistema de las artes en el seno de ese *esprit systematique* que dominaba la filosofía ilustrada⁵. Como mostró Kristeller, fue el abate Batteux quien diera el paso decisivo en este sentido al proponer que aquel principio era el de la imitación de la bella naturaleza⁶. Y señalaba muy oportunamente que [...] *las artes «imitativas» eran el único precedente auténtico de la antigüedad para las bellas artes, y el principio de la imitación sólo se podía sustituir una vez que el sistema de éstas se hubiera establecido con tal fuerza que ya no necesitara del viejo principio de la imitación para mantenerlas emparentadas*⁷. Así pues, lo que sancionó definitivamente Batteux, y con él la cultura ilustrada, fue la transmisión de unas prácticas codificadas por el clasicismo como

4 KRISTELLER, Paul Oskar (1951-52): "El sistema moderno de las artes", en KRISTELLER, Paul Oskar: *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid, Taurus, 1986, págs. 179-240.

5 Vid. CASSIRER, Ernst (1932): *Filosofía de la Ilustración*. Madrid, FCE, 1993, págs. 23 y ss.

6 *Op. cit.*, págs. 213-214.

7 *Ibidem*.



materia necesaria de la moderna Estética y la Teoría del Arte. La imitación no sólo se comportaba como principio de carácter estético de la clasificación o sistematización de las artes sino que ofrecía además la base del concepto de Arte Bello. A partir de aquí, se irá haciendo superflua la calificación de *bellas*, de manera que el concepto de Arte implica la asunción de las Bellas Artes. Por ello, cuando la teoría de la imitación deje su paso a la de la expresión como fundamento de la Teoría del Arte de ningún modo afecta ya a la demarcación del campo de las Bellas Artes. De hecho, todos los tratados más o menos sistemáticos a partir de Kant en adelante se dividen en una parte general sobre el concepto de lo bello y otra particular sobre las diferentes artes y su sistema que tienen como fundamento las Bellas Artes, llegando a ser un *topos* en las estéticas del siglo XIX.

Pero la importancia de Batteux va más allá, como mostró Ermanno Migliorini en un precioso trabajo sobre el parágrafo 51 de la *Crítica del Juicio*⁸, donde, como es de sobra conocido, Kant establecía la división de las Bellas Artes ordenadas en sistema según un concepto expresivo y no imitativo del arte. Migliorini ponía al descubierto cómo en realidad el paso decisivo kantiano hacia la teoría expresiva del arte que regía la redacción de los parágrafos 51 y 52 venía de una lectura atenta del tratado de Batteux, el cual paralelamente al principio de la imitación había introducido al final de su trabajo el expresivo. De este modo, afirmaba: *Ma Batteux compì anche un'altra importante operazione [...] Egli costituì di fatto, rifondandolo non più sul partito mimetico ma su quello espressivo e semiotico, il sistema dell'estetica che nelle linee essenziali, nei suoi elementi, è rimasto sostanzialmente valido sino oggi, e che fu seguito in qualche modo anche da Kant*⁹. Sólo que habría que señalar la impronta hermenéutica, en su sentido pristino, que imprimirá el Romanticismo en este proceso constitutivo en vista de la significación operativa de la noción de *obra de arte total*. Veamos.

Ante todo, el sistema de las artes como objeto estético es fruto, por tanto, de una teoría semiótica del arte basada en la categoría de expresión que se libera de su ámbito estrictamente psicológico sometida bajo el clasicismo al principio de la imitación de los caracteres o emociones, como es el caso aún de Winckelmann o en Lessing, y asume plenamente un valor de estética comunicacional. No obstante, el estatuto semiótico de las artes había sido teorizado especialmente como sabemos por Lessing en su *Laocoonte* en 1766 en un discurso no de sistematización de las artes sino de los límites de las artes que suponía una cancelación de la teoría clasicista del *ut pictura poesis*. Un discurso que instaura una autonomía de los medios expresivos artísticos que únicamente fue posible tras eso que anteriormente hemos aludido como pacificación del objeto artístico, que en ningún caso pone en duda su vinculación ulterior. Pero va a desempeñar una influencia capital en la Teoría del Arte del ochocientos, sobre

8 MIGLIORINI, Ermanno (1984): "Il paragrafo 51 della «Critica del Giudizio»: Batteux y Kant", en AA.VV.: *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*. Palermo, Aesthetica Preprint, 2000, págs. 79-88.

9 *Ibid.*, pág. 85

todo en lo referente a la propuesta de una agrupación de las artes en artes espaciales y temporales que gozará de una amplia fortuna como criterio organizativo del sistema de las artes desde el Romanticismo hasta los poshegelianos. Así, el discurso de distinción lessinguiano es patente en las lecciones sobre arte y la literatura de August W. Schlegel entre 1801 y 1804. Pero es evidente que dicho sistema como objeto de la reflexión estética requiere de un discurso complementario sobre de las interrelaciones y correspondencias. Es desde esta exigencia que la problemática del sistema de las artes deriva o conlleva la de una concepción de una *obra de arte total*. Y ahí está, como veíamos, la vía batteuxiana seguida por Kant fundada en una doctrina expresiva del arte en cuanto comunicación de conceptos y sensaciones. Así pues, nos encontramos ante una matriz teórica del arte desdoblada que alcanza a las vanguardias, que por un lado sigue la lógica de la autonomía radical de los lenguajes artísticos en la medida en que las obras de arte singulares son tanto más logradas cuanto más se atengan a las características del propio medio material y sígnico, evitando al máximo las contaminaciones o superposiciones de medios diversos, esto es, el ideal de unos lenguajes artísticos *puros*; y que por otro lado, la posibilidad de un logro superior a través de la unión artes en un único producto artístico multimedial, esto es, el ideal de la “obra de arte total”. Este es el estado de la cuestión en la Teoría del Arte de la que parte el Romanticismo.

En este contexto, hay que llamar la atención de que cuando Kant en el párrafo 52 se refiere a la unión de las artes dice que: [...] *en estas uniones el arte bello es aún más artístico; pero puede dudarse, en alguno de esos casos, de que también sea más bello (porque tan diversas y diferentes especies de satisfacción se cruzan reciprocamente)*¹⁰. Kant se muestra escéptico en un resultado estético superior de esas obras de arte englobadoras, aunque sean más artísticas, que aquí quiere decir más correspondientes con lo satisfactorio, más agradables, pero que incluso, como prosigue, pueden ser objeto de perturbación del mensaje estético. Entonces se introduce en el párrafo siguiente, el 53, otra cuestión capital en vistas de nuestra indagación como consecuencia del análisis comparativo del valor estético de las Bellas Artes entre sí, a saber, la idea de establecer un *arte paradigmático* desde el punto de vista estético, en otros términos, el ideal estético lo cumple un arte concreto, el de la poesía. Y esta idea de la poesía como arte supremo será un expediente recogido por el Romanticismo y por toda la teoría especulativa del arte, cambiando a la música en la secuencia schopenhaueriana. Entonces, lo que nos preguntamos es qué cambios se han tenido que producir en la matriz estética para que la *obra de arte total* aspire a colmar el ideal estético; lo que en principio supone dos vías contradictorias del ideal estético, la del *arte paradigmático* y la de la *obra de arte total*. La clave nos la da el giro especulativo que el Romanticismo alemán imprimió a la teoría estética y que desarrollará la filosofía idealista. Digamos que lo que se produce es la transformación en el seno de la matriz

10 *Op. cit.*, pág. 285.



estética del proceso de secularización del arte bajo la Ilustración en otro de sacralización bajo el Romanticismo. En efecto, lo que en Kant venía a significar la poesía como la expresión más acabada de la subjetividad transcendental en el Romanticismo significa una expresión o manifestación de lo infinito en lo finito. Evidentemente, la revolución romántica es la respuesta a una profunda crisis espiritual a finales del siglo XVIII bajo el trasfondo de los acontecimientos políticos y sociales derivados de la Revolución francesa que atañe a los fundamentos religiosos de la existencia humana y metafísicos de la Filosofía. Como señala Schaeffer¹¹, el punto neurálgico de esta crisis apunta hacia el criticismo kantiano que había clausurado la posibilidad para el discurso filosófico de acceder a la Verdad, a lo Absoluto. La respuesta del Romanticismo fue la de dotar al arte de una *función compensadora*, esto es, lo que le está vetado a la Filosofía lo llevará a cabo el arte y de la manera más elevada la poesía. La poesía, el arte, asume el impulso metafísico de la Filosofía, sacralizándose. Así, retomando el tema platónico del *raptus* poético y de su repristinación neoplatónica, se instaura un saber extático de la poesía, como se pone claramente de manifiesto en Novalis. Se trata de un saber hermenéutico que accede -se eleva- a la revelación ontológica del ser.

Con respecto a nuestro tema, nos interesa recalcar en la figura de F. W. Schelling, [...] *el único filósofo que puede ser llamado romántico en sentido históricamente preciso de la palabra*¹². En sus lecciones de *Filosofía del Arte*¹³, procedía al inicio del establecimiento de un sistema de las artes que puede afirmarse se trata del primer sistema construido a partir de un criterio que se pretende a priori, no recado de la variedad empírica de las artes, en suma, desde una concepción propiamente especulativa. La construcción schellinguiana basada en el criterio que distinguía entre un lado real del mudo del arte (artes figurativas) y otro ideal (arte discursivo) se muestra sumamente compleja y nada rígida, acentuando las correspondencias y las interrelaciones entre las diversas artes, en la medida en que cada una de las formas originarias se reproducen todos los elementos de entre ambos lados: por ejemplo, en la música, el ritmo es el elemento propiamente musical, siendo la armonía el pictórico y la melodía el plástico. A pesar de todo, este sistema, como en general todas las de este género, se complica con la introducción de la dimensión histórica de los hechos artísticos, de tal modo que la oposición schellinguiana entre simbólico y alegórico lo es también de índole histórica entre arte antiguo y moderno¹⁴ que abre el modelo historicista de las historias de la literatura y del arte. En este sentido, la estética hegeliana, dentro de esta tradición de la *teoría especulativa del arte* se sitúa en la cúspide como acabada referencia historiográfica, lo que en Schelling o Solger¹⁵ no eran más que tentativas secundarias. Como afirma Schaeffer: *L'originalité profonde*

11 Sobre estos aspectos referentes a la génesis de la teoría especulativa del arte en el Romanticismo, seguimos a SCHAEFFER, Jean-Marie: *op. cit.*, págs. 18-20; vid. además el primer epígrafe del capítulo II, págs. 94-122.

12 DE PAZ, Alfredo: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*. Madrid, Tecnos, 1986, pág. 108.

13 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1802-1085): *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.

14 Véase estas cuestiones en relación con la concepción del mito en *ibid.*, págs. 83-135.

15 SOLGER, Karel (1819): *Erwin Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. München, Fink, 1970.

de Hegel réside dans le fait qu'il esto le premier théoricien de l'art qui essaie sérieusement d'agencer une herméneutique historique à une analyse sémiotique des arts: double projet, représenté respectivement par la théorie des trois formes d'art (art symbolique, art classique et art romantique) et par le système sémiotique des cinq arts (architecture, sculpture, peinture, musique et poésie)¹⁶. Nos interesa destacar aquí la significación de Hegel dentro de la teoría especulativa al situar su sistema en una posición híbrida entre hermenéutica y semiótica, porque es una muestra del asentamiento de la institucionalización de los discursos artísticos del setecientos por encima de las especulativas *a priori*. También para Hegel la poesía se erige en arte paradigmático ahora como colofón del devenir histórico del Espíritu, pero que a su vez se verá superada por la Filosofía. Lo que quisiéramos destacar es ese modelo híbrido porque será la clave para entender el desarrollo histórico en nuestra modernidad de la noción de la *obra de arte total*¹⁷, esto es, la concepción semiótica de un producto multimedial con la concepción hermenéutica del arte como revelación del Absoluto.

Debemos acudir entonces al notable trabajo del filósofo alemán Odo Marquard para el catálogo de la muestra de Harald Szeemann a la que al principio hicimos referencia¹⁸ en el que, a propósito de la crítica hegeliana al *sistema de la identidad* de Schelling, sitúa en éste último el origen de la noción de *obra de arte total* en la modernidad en el sentido en que convierte la propia realidad en una obra de arte total. Aporta una dimensión categorial para aquélla que explica su operatividad en la Teoría del Arte del ochocientos hasta hoy: su valor utópico. Dice Marquard al comienzo de su trabajo: *In proposito, sembra utile fare valere come contrassegno specifico dell'opera d'arte totale non solo la connessione multimediale di tutte le arti in un'unica opera d'arte, ma soprattutto un'altra connessione: quella fra l'arte e la realtà. Appartiene, infatti, all'opera d'arte totale la tendenza a cancellare il confin fra configurazione estetica e realtà. Del resto, se non m'inganno, l'ascesa dell'opera d'arte totale si fonda quanto meno su tre presupposti storici*¹⁹. Estos tres presupuestos son de un gran interés. El primero hace referencia al surgimiento de la estética filosófica como consecuencia de la pérdida de significado religioso de las *buenas obras* transformadas en obras bellas, en obras de arte, de un arte estético fundado en la superación del carácter mecánico (que lo trasciende) de determinadas prácticas (la pentarquía de Batteux), lo cual es sancionado por Kant. El segundo se refiere al nuevo concepto de *totalidad* devenido *sistema* (verdadero objeto de la filosofía idealista) ante la crisis de la idea de Dios como creador de la totalidad absoluta. El tercer presupuesto es el de la fusión del primero y el segundo: *[...] il sistema se trasforma nell'opera d'arte e l'opera d'arte*

16 *Op. cit.*, pág. 175.

17 Para una visión de conjunto de este proceso en relación con las artes plásticas desde en la línea en la que nos situamos, desde Schelling hasta las vanguardias, vid. SAMBROIA, Enza: "Gesamtkunstwerk", *op. cit.*

18 Vid. MARQUARD, Odo (1982): "Opera d'arte totale e sistema dell'identità. Riflessioni a partire dalla critica di Hegel a Schelling", en MARQUARD, Odo: *Estetica e anestesia*. Bologna, Il Mulino, 1994, págs. 195-213.

19 *Ibid.*, pág. 195.



*deviene sistema. Ciò fu naturale. Là dove i creatori reali -Dio e l'uomo- si trovano in difficoltà col sistema complessivo [...], entrano in scena i creatori con la fantasia: gli artisti. Gli artisti nel loro insieme fanno allora le veci della totalità così che quest'ultima -il sistema- viene ora d'finita in senso estico come opera d'arte, mentre poi, successivamente, si va alla ricerca anche concretamente di quell'opera d'arte costituita dalla totalità*²⁰. En suma, el proceso denunciado por Marquard es el de la estetización de la realidad a través de la transformación del sistema filosófico en obra de arte que a su vez ha suplantado a la religión (sacralización del arte). Schelling en el *Sistema del idealismo transcendental* (1800) cumple este programa al proponer el arte como *órgano de la filosofía*. De este modo, Schelling no hacía sino transcribir en ámbito filosófico las inquietudes románticas. La nostalgia del mundo perdido, la conciencia de la quiebra de la unidad del mundo moderno a partir de sus secuencias políticas, económicas, científicas y filosóficas, convierte en aspiración redentora su reinstauración; una temática, por lo demás, presente en la estética winckelmanniana. La idea de la poesía como *arte paradigmático* obedece a esta ideología: la redención de la realidad por el arte. Un arte, el de la poesía, que precisamente es el más alejado de la procesualidad técnica, de los medios mecánicos, un arte discursivo como proponía Schelling. Pero en Kant esta huida de lo mecánico significaba una concentración en los puros signos como vehículo de intercomunicación subjetiva, de la posibilidad de constitución de la comunidad social; ahora, para la secuencia romántico-idealista, significa una dimensión hermenéutica, un vehículo de la revelación absoluta. De ahí, como decíamos, la vuelta a los motivos platónicos del *Ion*, donde como ha puesto de relieve Gianni Carchia²¹, la *hermeneia* poética suponía la liberación del aspecto mecánico de la *tecné*. La recomposición de la unidad del mundo vendría de la operación de una obra de arte unitaria en sentido ritual, refundante del mundo, de reconciliación del hombre con la naturaleza, que revitalizara la vida social como un organismo, tal como se entendía el drama antiguo. Este es el programa auspiciado y esbozado por Schelling al finalizar su *Filosofía del arte*²².

Así pues, el carácter de unidad orgánica, de sistema, de totalidad se ofrece teóricamente como consecuencia de la conciencia de la fragmentación a superar. Los discursos sobre los límites de las artes abundan sobre la fragmentación, por lo que se encauzan hacia los sistemas orgánicos de sus correspondencias y su integración hacia un producto unitario, que en el fondo suponía la concurrencia de las artes al servicio del arte discursivo, para su plena realización, este sí, contrariamente a Kant, más estético. Por lo tanto, el sistema de las artes se dirige hacia la *obra de arte total*. Cuando estos discursos filosóficos descienden a la prácticas de las poéticas artísticas los artistas buscarán la superación de la fragmentación, la realización del ideal estético convertido en redención social, en sus propios medios, ajenos a los sistemas especulativos, en la

20 *Ibid.*, pág. 197.

21 CARCHIA, Gianni: *L'estetica antica*. Roma-Bari, Laterza, 1999, pág. 76.

22 *Op. cit.*, pág. 492.

concepción de un producto que en sí mismo reuniera simultáneamente, orgánicamente, el conjunto de los lenguajes de las diferentes prácticas artísticas institucionalizadas. La urgencia de las consecuencias de la Revolución Industrial hará perentorio la intervención en el seno de las ciudades derivando hacia la arquitectura la matriz de la *obra de arte total* como utopía social, de Schinkel al expresionismo y el movimiento De Stijl, pasando por los propios socialistas utópicos y Semper ligado al proyecto wagneriano. En fin, el *sistema de las artes* como idea estética implica su disolución en la de *obra de arte total*, entendida como identidad profunda de todas las artes en el *arte paradigmático*: la poesía.

Esta lógica contradictoria está detrás de las dudas sobre la posibilidad de un sistema especulativo de un filósofo como K. Solger²³, quien afirmaba que las artes se diferenciaban en la apariencia pero coincidían respecto a la idea. Y de igual modo las dudas serán asumidas en la *Estética* de F. Schleiermacher²⁴, que examina las incongruencias de los sistemas intentados hasta el momento, de manera particular el de Schelling y Ast. La investigación de Schleiermacher hacía hincapié en la íntima identidad de todas las artes tratada en la primera parte general especulativa; no obstante, dedicaba la segunda parte de sus lecciones, como era preceptivo en los medios académicos, a la exposición -inacabada- de las artes particulares, siendo consciente del carácter empírico que ello comportaba. Hay que destacar que al comienzo de esta segunda parte afirme [...] *l'intera arte è soltanto nella identità di entrambe le specie, ed entrambe tendono a questa unità, perché l'impulso artistico originario non è specifico ma si estende ugualmente a tutte*²⁵; y anteriormente en el parágrafo XIV de la primera parte había sostenido: *Questa intima identità di tutte le arti si manifesta esteriormente nel modo più compiuto attraverso la circostanza che l'arte fiorisce veramente solo in una festosa condizione di vita che ne unisca tutti i campi. Abbiamo dinanzi a noi due di questi periodi: quello ellenico e quello italo-cristiano*²⁶. En este sentido, Schleiermacher se inserta del marco especulativo del idealismo tal como hemos visto, pero en él se asienta una dirección en la estética contemporánea que viene a determinar la disolución de los sistemas en la obra de arte unitaria. De hecho, en las memorias sobre el concepto de arte leídas en la Academia de las Artes y las Ciencias de Berlín, que pueden considerarse según Paolo D'Angelo decisivas para dirimir la evolución de la estética schleiermacheriana²⁷, tienen como argumento central la demostración de que las diferentes producciones artísticas tienen su raíz común en

23 SOLGER, Karel (1819): *Erwin Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. München, Fink, 1970.

24 SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel (1819): *Estética*. Palermo, Aesthetica, 1988, págs. 89-98. Se trata de la edición crítica italiana de Paolo D'Angelo sobre el cuaderno autógrafo de 1819 de las lecciones que sobre este tema dictara; sobre los aspectos de la crítica de las fuentes y un análisis de la estética schleiermacheriana, véase el estudio introductorio D'ANGELO, Paolo: "Introduzione", en *ibid.*, págs. 13-44 y del mismo: "Presentazione", en SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel: *Sul concetto dell'arte*. Palermo, Aesthetica Preprint, 1988, págs. 5-35.

25 *Estética*, op. cit., pág. 99.

26 *Ibid.*, pág. 63.

27 D'ANGELO, Paolo: "Presentazione", op. cit., pág. 15.



una esfera espiritual que es la misma que se expresa en todos los campos del arte, no agotándose en las actividades artísticas tradicionales: *Dobbiamo chiedere che cosa tra le molte cose chiamate arte se lascia reunire in un territorio ben delimitado, con esclusione del rimanente, perché effettivamente omogeneo in quanto procedente della medesima attività spirituale? O dobbiamo invece domandare in quante diverse manere può manifestarsi esteriormente quell'attività spirituale ch'è una e identica in ogni vera arte?*²⁸ Esta indeterminación del campo artístico suponía un golpe a las Bellas Artes como conjunto institucionalizado y orientaba la indagación filosófica hacia el elemento un interior unitario, ponía aún más de relieve la insuficiencia de los sistemas de las artes que era un tema académico en las estéticas de los *especialistas* de la segunda mitad del ochocientos. Benedetto Croce recuperaría esta figura marginal de la estética especulativa a principios de siglo XX para basar su propia teoría de la expresión interna del arte que relegaba la exteriorización de los medios expresivos a la esfera de la comunicación práctica, ajena a la esencia propia del arte que supondría desde el punto de vista de la Estética de la pérdida de interés por los sistemas de las artes. A ello se le suma la actividad de los artistas que bajo un paradigma de experimentación no cejan en la *contaminación* de los lenguajes artísticos desde las mismas fechas sus respectivas obras. En ello podemos ver también la senda de Schleiermacher que dejaba entrever que la obra de arte unitaria interior podía expresarse por cualquier medio. Sin duda, esto también forma parte de la estetización de la realidad que era propia de la *obra de arte total*.

En conclusión, la estética como compensación en nuestra modernidad desde el Romanticismo, y aún desde Winckelmann, implica una estetización de la realidad como redención social del mundo. Ello implica un concepto unitario del arte que tiene dos secuencias: por una lado, la expresión externa de esa unidad en la *obra de arte total* multimedial; por otro lado, la auto-expresión interna de la *obra de arte unitaria* en las poéticas de la experimentación, ahí desempeña la figura de Schleiermacher un momento importante. Por su parte, la teoría de los límites habría desembocado más bien en vertientes de esteticismo elitista.

28 SCHLEIERMACHER, F. D.: *Sul concetto...*, op. cit., pág. 42.



CRÍTICA Y ARTE ABSTRACTO EN LA PRENSA MADRILEÑA (1950-1965). EL CRÍTICO SE AUTODEFINE: FIN Y CARACTERÍSTICAS DE SU TAREA

M^a BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
UNED

1. La crítica desde la crítica

Al inicio de los años cincuenta se abrieron oficialmente en España las puertas al arte abstracto. Los profesionales de la prensa cotidiana de esos momentos eran personajes generalmente de cierta edad, de formación y pensamiento ya consolidados al inicio del fenómeno abstracto pero que fueron adaptándose unos, asimilando con hondura las nuevas posiciones estéticas otros, en tanto que se afianzaba también una postura de claro rechazo hacia lo abstracto. Estos críticos, junto con otras figuras procedentes de sectores oficiales o de campos diversos de la cultura, protagonizaron los debates artísticos más duros -basta repasar las polémicas surgidas en torno a la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte- centrados entonces en torno a la disyuntiva abstracción-figuración.

En la segunda mitad de los cincuenta, surge un nuevo "tipo" de crítico más joven, de formación universitaria reciente durante la cual había entrado ya en contacto con las corrientes de vanguardia, con artistas y críticos -otro sector de más edad pero también más abierto- próximos a las nuevas tendencias. En conjunto, eran aquéllos que desarrollaban su trabajo y expresaban sus opiniones a través de revistas especializadas, muchas de ellas de reciente creación, donde el campo de expresión era, si no más abierto, si más amplio. El enfrentamiento entre la abstracción y esa figuración de corte decimonónico se consideraba ya superado.

¿Cuál es la propuesta que para la tarea crítica plantean sus mismos profesionales? En los primeros años sesenta, los críticos ya no sólo analizan la obra de arte o los parámetros que condicionan para ésta el que tenga unas u otras características. La

crítica es sometida a crítica por la crítica. Se analiza su misión, el papel que juega respecto al espectador, el "lugar" -pensamiento, método...- desde el que realiza su trabajo, su necesidad: *La crítica debe ocuparse de la razón por la cual el pintor realiza el paisaje de cierta manera* (explicación del poder genesiaco) *y de la razón por la cual el espectador se conmueve* (descripción de las formas). *Y luego situar aquel fenómeno artístico dentro del panorama general de la cultura, esto es, vivificarlo* (recordemos a Hegel) *dentro de un sistema*¹.

Entre los críticos más destacados están los miembros de esa "segunda generación" a que nos hemos referido. Quizás sería más correcto utilizar la denominación de "grupo", pues el término "generación" puede resultar engañoso. No se usa en un sentido literal, pues en este sector de la crítica se incluye a figuras como Moreno Galván, Aguilera Cerni o Rodríguez Aguilera, nacidos alrededor de 1920 en tanto que, junto a ellos, aparecían nuevas figuras como Nieto Alcaide o Valeriano Bozal, ya de 1940, pero, en conjunto, todos ellos realizaban un tipo diferente de crítica que tenía su escenario principal en revistas especializadas nacidas a partir de la segunda mitad de los cincuenta. Estos críticos en sus comentarios incluyen análisis de la propia crítica de la que forman parte. Esto permite establecer, con la perspectiva del tiempo que ha pasado, una comparación entre sus planteamientos.

Para Cirilo Popovici², el ARTE *es un acto de creación* del que no se da un conocimiento suficientemente claro. *Lo único que sabemos es que la obra de arte surge de los más insondables trasfondos del espíritu, trasfondos que quedan celosamente ocultos*. El espíritu es difícil de desvelar. Esto se ha intentado a través de la introspección psicológica que no puede revelar los motivos que indujeron a la creación de la obra en cuanto tal ni tampoco como vivencia aparentemente analógica. *Hasta hace poco, la magistratura de la psicología era todopoderosa de tal manera que se consideraba ridículo dudar de que la obra podría quedarse oculta a la introspección o a una explicación psicológica. Toda la estética decimonónica ha vivido en esta ilusoria seguridad de haber resuelto el misterio*. Tampoco el famoso psicoanálisis del subconsciente pudo dar resultados más positivos a pesar de que reconoce que el proceso creacional sucede en el subconsciente.

La línea filosófica dominante en su pensamiento es la fenomenología, cuyas teorías sobre la conducta del hombre han dado al traste con todas las seguridades decimonónicas. *Se ha descubierto que es perfectamente inútil buscar la incógnita del origen de la obra en los procesos psicológicos que experimente el artista*.

La crítica de arte es una tarea que define como *hablar arte*, no *hablar de o sobre o acerca de*, sino *hablar arte* que supone advertir que *el discurrir artístico implica -como todo discurso que quiere captar lo que hay "debajo" de las cosas y no sólo el ropaje exterior que las envuelve- una cierta perspectiva que no se limita tan solo a esta apariencia. Con otras palabras, el razonamiento en cuestión debe ostentar*

1 ÁLVAREZ, Carlos Luis: *La Estafeta Literaria*, 1-III-1962, pág. 3.

2 POPOVICI, Cirilo: "Hablar arte", *Arriba*, 28-V-1961, pág. 9.

algunas ideas o verdades esenciales acerca del tema, en nuestro caso el arte. En esta línea, considera hablar arte sub specie philosophiae como el método más apropiado para acercarse a lo que está velado, oculto en la obra: Hablar arte es un quehacer que mucho se parece a una creación; diríamos más, es una creación. El re-velar o el des-velar lo que está oculto en la obra, o sea, su razón de ser; mejor dicho, su ser, no es asunto ni de psicología ni de "ciencia cierta". Este menester "des-velador" es algo así como un análisis espectral de la obra. Así pues, el quehacer específico del filósofo, -es decir, del esteta- es llegar más allá de donde llega la simple vista y extraer así el ser de la obra.

José M^a Moreno Galván fue un crítico que empezó a aparecer en la prensa española ya al inicio de los años cincuenta, realizando certeros análisis sobre hechos destacados de la vida artística española. Avanzada la década, se percibe en sus trabajos una consolidación intelectual donde conceptos y planteamientos parten ya de una madurez importante en su pensamiento y en sus posturas. En 1961, dentro del conjunto de "Epístolas Morales" que más tarde se publicarían en su *Autocrítica del arte*, se incluye una "Carta a quien proceda sobre el sentido de la crítica" a la que respondería Lucio Muñoz a través de la "Carta a un crítico de la penúltima promoción", también incluida en las citadas "Epístolas Morales".

En su desarrollo, Moreno Galván se plantea antes que la definición de arte, la cuestión sobre la crítica: *¿Qué es lo que tiene que hacer la crítica para discriminar? Adivino la respuesta de cualquier pintor; es determinante: distinguir lo bueno de lo malo³ [...] Cada artista tiende a considerarme una especie de cancerbero del sagrado recinto del arte, y mi misión es no solamente la de proclamar su genialidad (porque, claro está, cada uno de esos artistas reclamantes está seguro de que yo estoy seguro de que él es un genio), sino la de denunciar a los que tratan de pasar a ese recinto fraudulentamente.*

La misión del crítico para Moreno Galván no es modificar el arte sino ayudar a su comprensión. La valoración del arte se complica como lo hacen todas las apreciaciones

3 Para aclarar esta idea, Moreno Galván incluye un hipotético diálogo entre un artista y un crítico que se desarrolla en los siguientes términos:

Crítico: Distinguir lo bueno de lo malo... ¿Pero cómo?, ¿Qué significado tiene para usted lo bueno y lo malo en arte?, ¿Cómo es posible objetivar lo que me parece bueno y lo que me parece malo?

Artista: Amigo mío, eso es cuestión suya, que para eso es crítico. ¿Es que usted no cree que hay buenos y malos artistas?

Crítico: Verá usted: a mí hay artistas que me gustan y otros que no. Pero eso es una cuestión sensitiva puramente personal que no tengo el derecho de universalizar. ¿Qué razones hay para que lo que a mí me guste más sea lo mejor? ¿Cómo puedo colocar un adjetivo detrás de cada sentimiento de simpatía o de repulsa que me inspire una obra, si, en definitiva, esos sentimientos pueden no ser compartidos? Comprenda que no puedo parapetarme tras mis propios gustos o sentimientos personales para lanzar decretos calificativos sobre el arte.

Artista: Pero, señor, supongo que usted será crítico porque se ha concedido el derecho a calificar. Y supongo además que usted podrá calificar porque tendrá razones algo más que personales para dictaminar sobre una obra.

Corto ahí el diálogo. Podría seguir hasta el infinito pero me doy cuenta de que tampoco él es objetivo. Las objeciones del crítico empiezan a ser demasiado las que yo me hago a mí mismo en el trance de juzgar una obra. No tengo derecho a universalizarlas.

asimilables al mundo de la cultura si se compara con las llamadas ciencias de la naturaleza: *Las ciencias naturales operan con conceptos de ley y de número, mientras que las culturales operan con juicios de valor, difícilmente objetivables. El problema estriba, pues, en transferir a posibilidades de ley y de número los conceptos del arte.*

Entre la características que señala en la tarea crítica, deseada por muchos y que él considera casi imposible, está la imparcialidad, la objetividad, rasgo ante el que plantea la postura adoptada por muchos sectores que, al analizar las obras *a partir de un dogma*, en función del dogma adoptado permiten establecer una clasificación: *Aquí mismo, en España, algunos de mis compañeros edifican su crítica a partir de un dogma. Los hay que consideran que el destino del arte es la abstracción y que todo arte no abstracto realizado hasta ahora está fuera de tiempo. Los hay que piensan lo contrario, que la abstracción es un estado morboso del arte y que éste no puede liberarse sino restaurando la figuración. Los hay, en fin, que lo que le importa es lo que sea bueno, sea abstracto o figurativo.* Pero no sólo hay dogma de la abstracción, sino de determinado tipo de abstracción, y no sólo dogmas de figuración, sino de determinado tipo de figuración. *Lo cierto es que no hay posibilidad de objetivar. Donde parece que apunta una actitud ecléctica, apunta un nuevo dogma.* Con frecuencia el que aparece es el que él denomina el *dogma de lo bueno*.

El punto de partida que apunta en su método para hacer crítica es el concepto de arte: *Yo comienzo preguntándome cuál es el arte verdadero y cuál es el falso... Un arte verdadero es aquel que está hecho con problemas; un arte falso -esto es, académico- el que está montado sobre soluciones.* En cómo son perceptibles en los academicismos las huellas de una dicción prefabricada y cómo en el verdadero arte es perceptible la lucha interna del parto creador, caracteres inefables, están las bases en que reside su capacidad crítica. La siguiente cuestión que se plantea en este desarrollo lógico de la tarea crítica, sería definir o aclarar qué es lo que en arte constituye un problema: lo es el procedimiento expresivo pero *lo verdaderamente sustancial es la realidad*.

Del mismo modo que en los críticos españoles que han hecho un análisis sobre la crítica misma se encuentra alguna postura filosófica que sirve como base explicativa, en Moreno Galván el soporte en este sentido lo constituye la consideración de LA REALIDAD como referente. Todo verdadero arte es una convocatoria a la realidad. Todo academicismo es una dimisión de la realidad en el procedimiento: *Con esas premisas nutriendo todas mis apreciaciones, yo no puedo, ante un cuadro cualquiera, establecer una categoría a partir de cualquier tipo de escolástica de la representación o de la no representación. Yo trato de distinguir si una realidad ha respondido a la apremiante llamada del artista [...] De forma que reconocemos un arte porque de alguna manera estamos implicados en la realidad que manifiesta. Porque hay algo en él que también nos pertenece, porque pertenece al mundo en que vivimos, logramos establecer con él un cierto acuerdo. Si la realidad manifestada es buena o mala, eso ya es otra cuestión. Lo que importa verdaderamente es que ese arte responde a una realidad.* En conclusión, y partiendo de esta premisa, *¿cómo puede entonces objetivar la crítica de arte? A mi modo de ver, prescindiendo de toda valoración. Simplemente, reconociendo una*

correspondencia entre la realidad y su expresión. Y, ¿qué debe hacer el crítico ante el fenómeno de la aparición de una nueva tendencia? En primer lugar, registrarla como un hecho porque una nueva tendencia no viene nunca a renovar a los viejos, caducos, esquemas anteriores, sino simplemente a manifestar un nuevo estado de la realidad social y colectiva. El arte no necesitaría renovarse si no fuera que la realidad que lo nutre ha sufrido una mutación. Por tanto, ningún arte ha sido superado. Lo único que cabe hacer al crítico ante este nuevo fenómeno sería comprobar si ha rescindido su compromiso con la realidad en un simple procedimiento, averiguar si vive en problemas o en soluciones. Si se trata de un arte de soluciones, se le denuncia por falsario.

Partiendo de esta consideración de la realidad como centro fundamental de su tarea, se desprenden otros rasgos. La crítica debe ser ECLÉCTICA *porque todo el arte, nos guste o no, tiene importancia. Cualquier arte es el arte de una hora y de un lugar donde los hombres están al mismo tiempo que los artistas. En realidad, de verdad, a mí no me interesa tanto el arte como el hombre que a través de él se manifiesta. Quiero descubrir a los hombres siguiendo sus huellas, y ninguna huella me parece tan significativa como la del arte*⁴.

Del análisis de los escritos de Víctor Nieto Alcaide publicados en esos años se desprende su consideración del ARTE como un fenómeno vivo que se ve afectado por una estética diferente en etapas diferentes: *Cada época, cada sociedad, cada momento, histórico, tiene su propia estética. Una estética que ha de proceder de la dinámica del arte vivo, ha de transformarse constantemente, paralelamente a cambio del arte y del mundo real. El arte del siglo XX puede caracterizarse por una manifestación destacada de diversos postulados o estéticas*⁵.

En sus planteamientos de esta etapa se observan conexiones con José M^a Moreno Galván, tanto en la definición del papel del arte como en la importancia concedida a la realidad como punto de partida. Define al arte abstracto dentro de corrientes filosóficas concretas. La abstracción formal se mueve en una línea racionalista más superficial y limitadora, en tanto que el aformalismo procede de otra concepción del pensamiento al partir de principios diferentes a la concepción estática del color, limitado y contenido, elemento constitutivo esencial de la materia en expansión y movimiento, propia de la abstracción formal que, al formalizar su apariencia natural, impide el libre juego de su carácter dinámico. El aformalismo entiende la materia como sinónimo de cambio, movimiento, transformación. De ahí deduce su carácter existencial, negador de todo aquello que suponga inmutabilidad, de toda la metafísica. Pero no es ninguno de estos

4 MORENO GALVÁN, José M^a: "La crítica en Artes", *Artes*, n^o 51, 8-III-1964, pág. 3. La importancia que da el crítico a su valoración de la realidad, del hombre, manifestado en cualquier expresión artística, se hace evidente también en el siguiente comentario: *Ocorre con alguna frecuencia, sobre todo en el caso de algunos verdaderos aformalistas, que sí, que la realidad se hace presente aún cuando el artista "no sepa pintar". Ese cuadro, en realidad, no es un fraude; es la presencia de algo que efectivamente existe. Ante ese testimonio de realidad, el calificativo me parece hueco. ¿Qué quiere decir en ese caso "bueno", "magnífico", "genial" o cualquiera de las calificaciones al uso?*, "Carta a quien proceda sobre el sentido de la crítica", *Artes*, n^o 8, 23-XI-1961, pág. 5.

5 NIETO ALCAIDE, V. M.: "La pintura aformal", *Aulas* 63, separata de mayo de 1963.

aspectos lo que caracteriza su análisis que está planteado desde una concepción de la realidad: *El arte aformal complica su desarrollo con situaciones que afectan al mundo real directamente. El mundo de la forma cambia y altera su fisonomía siguiendo las transformaciones de la realidad.*

Desde este punto de vista se entiende el método que plantea para la realización de una CRÍTICA: *Ha de recurrirse al contraste con la realidad para explicar toda la evolución y transformación del arte. El método a seguir es una crítica desde la realidad, entendiendo el arte como un contraste con lo real a la vez que como un componente de la misma.*

Cesáreo Rodríguez-Aguilera representa dentro de la crítica de arte española una figura particular, lo que puede deberse tanto a su formación como a sus experiencias y relaciones dentro del mundo del arte y la cultura.

Sus estudios y primeros pasos profesionales se desarrollaron en el campo jurídico, lo que no deja de reflejarse en sus planteamientos intelectuales incluso cuando es preguntado desde el ámbito de la crítica de arte. Cuando el 23 de noviembre de 1963 la revista *Artes* publicaba una entrevista titulada "El criterio del crítico", Rodríguez-Aguilera, presentado como escritor, crítico de arte y miembro de la Comunidad Europea de Escritores y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, manifestaba sobre las condiciones requeridas para llevar a cabo su tarea: *En primer término, la libertad y la seguridad jurídicas, sin las cuales no es posible una verdadera actividad de creación intelectual. En segundo lugar, una comunidad con un mínimo nivel de vida, indispensable para atender y recibir aquella actividad de creación intelectual. Y, por último, unos poderes públicos que estimulen y distingan tales actividades.*

Otro aspecto configurador de su tarea lo constituye su temprana relación con Eugenio D'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte. A D'Ors dedicó su discurso de ingreso en la Academia del Faro de San Cristóbal el 23 de febrero de 1968 a través del que define también sus propios puntos de vista sobre el arte y sobre la misma crítica⁶.

Al definir su planteamiento del ARTE reincide en la valoración dorsiana que partía de la firme convicción de que *el único y verdadero arte de nuestro tiempo es el arte vivo, el llamado arte moderno*. Pero es cierto que esta afirmación no adquiere en Rodríguez-Aguilera la amplitud que en otros críticos contemporáneos. En sus escritos se advierte una actitud de apertura pero, más hacia una modernidad un tanto moderada que hacia sus expresiones más radicales. Llegó a afirmar, hablando de *la abstracción en sentido estricto, es decir, aquel tipo de pintura (que) con la pretensión de alcanzar la máxima pureza... más que pintura de ideas, era una pintura carente de ellas*⁷.

Considera claramente la necesidad de que exista la CRÍTICA pues sin ella *no llega nunca a crearse el ambiente necesario para que éste (el arte) conozca una época de florecimiento y auge. Bien cierto es que [...] no siempre los artistas se percatan de cuanto, para su propia obra de creación, necesitan de la continua presencia, al*

6 RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: *Discurso de ingreso en la Academia del Faro de San Cristóbal*, 23-II-1968, pág. 8.

7 RODRÍGUEZ-AGUILERA, C.: "En torno a la problemática del arte actual", *Artes*, 23-XII-1963, pág. 5.

lado de la misma, de ciertas formas de comentario, estímulo, revisión, y, sobre todo, producción y agitación de atmósfera. Y quien debe proporcionarles esto es la crítica. Esta tarea adquiere así un rango primordial aunque, en palabras de D'Ors, reconozca que la función del crítico está frecuentemente mal orientada por lo que su papel de esclarecedor se convierte en el de obturador, cuya ingerencia perturba habitualmente, en lugar de favorecer aquel diálogo espiritual. El problema esencial del crítico es el de saber ver. Ver significa comprender. Entre los obstáculos a esta tarea señala con punto de vista dorsiano las limitaciones medioambientales que lleva a distinguir estilos a partir de localizaciones regionales o nacionales. Igualmente, la identificación de la crítica con los asuntos o el solo recurso a la psicología del autor.

Para situarse en una buena orientación de la crítica de arte, acude a la explicación dorsiana de Bergson cuando habla de la conveniencia de sacar las explicaciones relativas a la creación de un espíritu, del interior mismo de la obra: *La base de la crítica de las formas está en la obra misma. La variedad de crítica que nace del pensamiento figurativo se cifra en una actitud donde cada obra de arte, como si fuese la imagen de un santo, contiene, además de un significado y de una forma, otra manera de existencia, que no será celestial esta vez, pero sí cultural.* Podríamos situar en paralelo a esta cita dorsiana, utilizada por Rodríguez-Aguilera en su discurso, su propia definición dada en las conferencias de la sala Amadís y publicada en *Artes* el 8 de diciembre de 1963. Nuevamente, se refiere a la autonomía del cuadro objeto cuya valoración *no trata de captar la apariencia de las cosas, sino su propia esencia, no la fidelidad exterior del objeto, sino la intensidad interior. Por otra parte, el arte de nuestro tiempo, no busca el alcance de aquellos supuestos módulos de la belleza y de la perfección, sino que busca esencialmente la expresión, y no ya de lo comunicable, sino de lo incommunicable de la vida interior. Todo ello para aparecer como testigo de un mundo exterior y de un mundo mental, de un espíritu y de una época... y no mediante las apariencias sino a través de las esencias más profundas y misteriosas. Y con la pretensión de establecer no sólo de la comunicación comunitaria, sino una modificación en las conciencias mediante la emoción.*

Para la pintura de nuestro tiempo -se refiere a las corrientes de vanguardia del siglo XX desde el cubismo- plantea la autonomía del cuadro-objeto como realidad propia y peculiar del arte con independencia de los elementos materiales que lo componen y aún de los elementos representados. Es la idea orsiana básica para el fundamento de la crítica de arte. *De igual modo que el punto es una realidad geométrica y estrictamente perteneciente a la geometría, y que la persona jurídica es una realidad del derecho y tan solo de este orden cultural, el cuadro, la obra de arte en el sentido y significado que hoy le damos, es una realidad diferente, propia y peculiar del mundo del arte*⁸. Se trata de la crítica del sentido que ve y juzga simbólicamente en cada objeto una

8 Para completar esta idea, Cesáreo Rodríguez-Aguilera presenta un ejemplo que pone de manifiesto los dos rasgos que inicialmente destacábamos de su formación. Por una parte, su condición de discípulo de Eugenio D'Ors de quien toma el ejemplo y por otra, el paralelismo establecido entre un crítico de arte y un crítico jurídico, muestra de su primera formación en este terreno:

categoría, a cuya genialidad eleva la anécdota de ese mismo objeto, sacándolo de la situación fragmentaria que sin eso tendría.

Joaquín de la Puente considera que el arte -el arte de su tiempo- debe ser ecléctico hasta en sus posiciones más extremadas igual que lo son incluso los grupos más extremados del momento. *La crítica debe dar testimonio del instante total en que vive*. El crítico tiene el deber de penetrar en toda situación. Debe saber calificar sin fanatismo aunque con calor y con cierto grado de pasión. No puede ser fragmentario en un terreno como el intelectual en el que tiene el inteligente deber de la comprensión. En el nº 51 de la revista *Artes* señala las características que debe tener la crítica:

- a) Sincera sin reservas. Ostensiblemente veraz.
- b) Sin pensar jamás en que puede ser un excelente medio para ganarse amigos y cierta notoriedad pública.
- c) Incapaz de confundir ciertos deberes "sociales" (amistad etc.) con los estrictos de la función crítica.
- d) Consciente de que nuestras valoraciones de hoy serán implacablemente revisadas en el futuro. Consciente de que sólo somos testigos y, en alguna medida, motores del presente.
- e) Clara a más no poder. La oscuridad de expresión es impotencia. Naturalmente, a veces, hay cosas difíciles de exponer, pero, aunque sean difíciles de entender, no tienen por qué identificarse con la palabrería.
- f) Más para el lector que para los artistas y compañeros de la crítica. Sin obsesionarse con lo que éstos puedan pensar de la tarea propia.
- g) Uniendo a la claridad la seguridad de nuestras convicciones. Tal seguridad no es enemiga de la modestia, ni mucho menos quiere decir que haya que pontificar.
- h) Si puede, debe poner contribución a las mejores virtudes literarias. Es necio, pedante e inútil imaginarse que se puede tomar el arte como pretexto para hacer creación literaria..., planteada a priori. En quienes tienen facultades literarias auténticas, se da por añadidura tal creación.

La crítica, entre otras cuantas cosas más, es una tarea docente. Mejor es no sacarla de quicio. Conque sea lo que debe ser ya tiene bastantes y arduos problemas que resolver. Bastantes motivos de satisfacción si los resuelve.

Además de la cuestión del posible eclecticismo en la crítica de arte, frecuentemente discutida en la prensa del momento, otro rasgo tratado a menudo es

Imaginemos ahora -dice D'Ors- a un crítico jurídico que, en la misma función que un crítico artístico ante los cuadros de una exposición, se encuentra encarado con una colección de sentencias. ¿Qué tomará de ellas como base de su dictamen? ¿El asunto a que se refieren? Esto sí apenas merecerá el nombre de crítica. ¿La forma con que vienen redactadas? Esto que, como elemento parcial, puede y debe ser tenido en cuenta, se nos mostrará sin duda insuficiente. ¿El sentido de justicia, presente en estas sentencias y del cual cada una de las ocasiones particulares se nos presenta, como un caso simbólico? Aquí ya nos podemos entender.

el hecho de la abundante "literatura" elaborada en este género. En este aspecto, el término es peyorativo y designa al gran número de páginas cubiertas con elogios poco fundamentados y de pobre aportación al pensamiento artístico. En contrapartida, se aboga por una crítica inteligente. En este sentido se expresaba Venancio Sánchez Marín cuando decía que *la crítica, sin renunciar a ser inteligente, debe ser inteligente. A lo que debe renunciar, si puede, es a ser literaria. Aunque convengo que hay a quienes esa renuncia compromete mucho. Pone excesivamente de manifiesto la indigencia argumentadora*⁹. Arte y crítica se influyen mutuamente, pero ambos reciben una influencia de la sociedad, de las ideas que ésta configura, mucho más que de las que arte y crítica se comunican mutuamente.

En una línea similar se manifestaba Ángel Crespo¹⁰ al definir al crítico como un *intermediario* entre los que producen la obra de arte y la sociedad: *He tratado de considerar a críticos y artistas como gentes empeñadas en un quehacer común y no como a dos facciones opuestas*. De ahí que para él, las muestras de arte sean lugares en los que *nuestra sociedad se está jugando muchas cosas; entre otras, el derecho a confiar en sí misma, sus posibilidades de entender un acontecer histórico al que debe adaptarse o perder toda esperanza... Cada artista puede y debe sumarse al trabajo de interpretación de nuestro tiempo*. El ARTE debe estar claramente definido. No puede estar en dos posturas diferentes a la vez. *Como cada tiempo es distinto y susceptible de muchos enfoques válidos, lo importante es acertar con alguno de ellos. Quién acierte será, aún sin proponérselo, original porque estará en el origen del fenómeno captado, que será siempre nuevo por ser nueva la relación de las coordenadas de tiempo y espacio*.

Ante estas características del arte, la CRÍTICA no puede ser ecléctica en el sentido histórico del término pero sí respetuosa con todas las tendencias serias y volver la espalda a lo que no responda a su tiempo -*el academicismo alineado de nuestro acontecer*- sin que esa aceptación signifique un reconocimiento definitivo.

No debe ser subjetivista puesto que estudia un fenómeno colectivo. Tampoco debe afirmar o negar gratuitamente. Palabras y expresiones como *bello, sutil, hermoso, inadmisibile, me gusta o no me gusta*, carecen de significación y no aclaran nada si no se explica además el motivo de su aplicación.

El lenguaje crítico, además, ha de ser claro y preciso. No debe admitir tópicos o formas de expresión por ser usuales sin conocerlas bien. *La crítica es un género didáctico, no de ficción o imaginación, y debe el crítico atenerse a la naturaleza de la modalidad literaria que cultiva. En resumen, debe hacerse entender. Ya sé que estamos tan acostumbrados a la crítica incomprensible que corremos el riesgo de que, por costumbre, se nos lea a todos sin pretender entendernos de verdad. Contra esto es contra lo que debemos luchar procurando ser claros y precisos, lo que no significa huir de la profundidad ni del compromiso*.

9 SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, entrevista publicada en *Artes*, número 50, 23-II-1964, pág. 3.

10 El conjunto de las citas de este apartado está extraído de la sección titulada "La crítica en *Artes*", publicada en el número 50 de dicha revista el 23 de febrero de 1964, pág. 4.

Juan Antonio Gaya Nuño, al referirse a la crítica de arte, señala la división existente entre defensores y detractores del arte abstracto: *Hay mucho duro de mollera que niega el pan y el agua a lo abstracto, (en tanto que) criaturas no menos sórdidas dicen no importarles un céntimo la pintura desarrollada durante muchos siglos porque la bondad comienza con la antfiguración. Y hasta actúan especies de críticos -mucho menos perdonables que los artistas- entregados a la explotación de este bárbaro otrismo (el arte otro). No seré yo de ellos, y, muy por el contrario, les suplicaría bien encarecidamente que dejasen de hablar de secesiones tan radicales, sólo conducentes a reforzar las barreras de la aversión y de la incompreensión¹¹.*

En un trabajo publicado en 1960 en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 125 - "Claves íntimas de la crítica de arte"-, señalaba unas curiosas características de lo que él consideraba rasgos fundamentales para realizar una buena tarea crítica en el campo del arte. *Para aprender con alguna precisión el inglés o el noruego no son necesarios días, sino años, y otro tanto ocurre con la crítica de arte o con la química inorgánica, pero como hay tantísima gente ansiosa de actuar con urgente improvisación en cualquier materia, sería bueno adoptar el aire de facilitar sus modestos sueños... Yo voy a exponer los caminos de llegar a ser pero no respondo de la duración de esos caminos.* A continuación, con estilo bastante retórico va citando las características necesarias desde su punto de vista para realizar un buen trabajo en este terreno.

1. Es importante un buen conocimiento de la lengua latina y, a través de ésta, de la cultura clásica: *Para mí ha sido indispensable haberme creado un fondo inicial de humanismo y un primer regazo en que acunar bellezas.*

2. Claridad en el modo de exponer: *Entendí siempre que para escribir sobre cualquier materia, y máxime en una tan desinteresadamente informadora y calibradora de verdad, cual es la crítica, importaba ser, antes que cualquier otra cosa, claro.*

3. Profundo conocimiento de la Historia del arte: *Toda una turbamulta de críticos ha nacido a la nueva profesión partiendo del surrealismo o de la abstracción, sin que les importase un ochavo toda la creación artística desplegada durante siglos... Con ello se ha puesto de moda cierto bárbaro idioma, entre pseudofilosófico y esquizofrénico, que no dará poco que hacer a los eruditos de los siglos XXIII o XXIV... ¡Con lo elocuente que es la sencillez [...] ante estas desventuradas no-explicaciones de lo abstracto!.*

4. Considera la crítica de arte como un género literario que no tiene nada que ver con una ciencia: *Si estoy lejos de creer que la Historia, así, con mayúscula, sea una ciencia, ¿Cómo he de admitir la temida denominación para un ejercicio y divertimento de sensibilidad como es la crítica de arte? [...] Más que historia ni filosofía, esa crítica debe contener un algo y aún un mucha de lírica, y ello basta para divorciarla, completa y afortunadamente de la ciencia.*

5. La sencillez: *Es curiosa esta constante de que el mal crítico suele enamorarse de lo declamatorio, oscuro y exento de facilidad [...] porque de las muchas gentecillas*

11 GAYA NUÑO, J. A.: "Cuarto de espadas al arte abstracto", *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 156.



que escriben para no ser comprendidas es proporción agobiadora la de los críticos de arte, y precisamente del arte actual.

6. El crítico de arte debe tener algo de artista y de poeta: *El crítico debe ser un poquito artista, vagamente artista, una chispita de artista. Sin practicar ese arte, claro está, también ese crítico debiera ser bastante poeta. Incluso no hay nada que se oponga a que sea totalmente poeta, y poeta mayor. ¡Ojalá todos los críticos de arte fueran poetas!* Dotado de sensibilidad que debe aprender fuera de las aulas universitarias mediante un ver e interesarse por todo. La sensibilidad sólo puede educarse mediante el ejercicio de la atención, viendo y reviendo todo, desde lo óptimo a lo pésimo, salvando la intención del ejecutante y suponiendo siempre que el autor de lo juzgado ha tenido alguna decisión de lograr belleza, de procurar interés. Aunque en otro momento llega a afirmar que no es imprescindible al crítico una formación universitaria, sin embargo, la necesidad de ésta se deduce de muchas de las características que debe presentar y que hemos ido señalando.

7. Gaya Nuño considera, además, que uno de los grandes defectos de la crítica de arte del momento es su escasa dedicación a la arquitectura: *Como quiera que la arquitectura funcional carece de tales entretenimientos* (motivos decorativos, escultura), *puede decirse que carece de crítica y de comentario.*

8. El crítico de arte debe realizar una tarea de intermediario entre el creador y sus espectadores: *En momentos tan pavorosamente peligrosos para la cultura y la sensibilidad es cuando la tarea del crítico debiera obrar prodigios de comprensión y transacción [...] Lo prohibido es equivocar al espectador, planteándole continuamente el dilema de estar con unos o con otros, de ser fiel a la tradición o de unirse a los rebeldes. Toda rebeldía se convertirá en tradición, y lo exigible en el crítico es la predicción a antologizar aquella parte de la novedad o de la rebeldía que pasará a integrar la tradición. Y, al mismo tiempo, descartar de la tradición y de la historia todo aquello que se les incorporó de matute, por su única calidad de vejez o antigüedad.*

En cualquier caso, definida la función y características de la crítica, concluye que se trata de una tarea completamente superflua y señala la *conveniencia de que se extinga este oficio de mediador, de intermediario entre el creador y sus espectadores o gustadores [...] Lo ideal sería un tal ensanche de los grupos minoritarios como para hacer inútil el trabajo del crítico y del glosador. Cada uno debe ser su propio crítico.*

Es curioso comprobar la evolución en la actitud de Gaya Nuño cuando, años más tarde, el 14 de junio de 1996 se manifestaba en el diario ABC respecto a ambas cuestiones, el arte abstracto y la crítica. Sobre el arte contemporáneo afirmaba: *A mí, para qué engañarnos, la pintura llamada moderna no me interesa. Creo que desde la Primera Guerra Mundial viene dando tumbos, y que ni siquiera tiene un programa claro. Todo es buscar algo que no se haya hecho.* En tanto que a la crítica le reprocha que sea *artificio y mentira. El crítico "entiende" de una cosa que no comprende. El suyo es un oficio raro y extraño, insensato, un oficio que no responde a una verdadera necesidad, sino a una necesidad artificial, a una seudonecesidad. La decisión de hacerse crítico de arte es una decisión disparatada, pues parte de un error de principio,*

el de creer que la obra de arte es una demostración de talento de su autor que exige un especialista, un entendido, en lugar de comprenderla y aceptarla como un ser vivo, como una manifestación de vida. Sobran los estudiantes, los examinadores, los enjuiciadores del arte. Sin esa clase de "entendidos", la Historia del Arte podría ser otra cosa. No el canal de desagüe, la cloaca máxima que conocemos, sino un río cristalino, libre del peso muerto de las cosas inanimadas y de la mera historia.

José Hierro, procedente de las filas de la poesía, iniciaba su andadura oficial como crítico de arte el 9 de noviembre de 1960 en el diario *El Alcázar*. En un artículo publicado tres días antes por este motivo -"Vísperas de crítico"-, señalaba los que consideraba rasgos definitorios de un crítico de arte y de la tarea desarrollada por el mismo: *Ahora mi obligación será investigar los porqués, juzgar, erigirme en dómene, perdida ya esa soltería ante el arte [...] Como crítico deberé de preferir la injusticia al desorden. Porque misión del crítico es ordenar, jerarquizar. Son las molestas obligaciones de quien se casa con la crítica.* Define a continuación sus ideas en cuanto a la forma de actuar y actitud que debe mantener un crítico:

En primer lugar, destaca la importancia de la veracidad: *es decir, exponer al futuro lector, con toda sinceridad, cuál es mi bagaje artístico. Después, ser veraz significa que no ha de ocultarse que se tiene tomado partido.* En esta línea añade más adelante: *Me importa decir qué conocimientos me asisten a fin de que nadie se llame a engaño. Bien poco es lo que puedo alegar en mi favor. No paso de ser un mediano aficionado que ha leído un poco acerca de la historia del arte, que sigue con relativa atención lo que en el mundo se hace. Añadan un contacto bastante estrecho con artistas y sus talleres, exposiciones y polémicas, contacto que comenzó a los catorce años. Creo que es significativo señalar mi vocación frustrada de pintor (magnífico argumento para aquellos a quienes pueda agraviar con mis juicios, pues podrán sacar a relucir aquello de que un crítico es un artista fracasado).*

La honestidad que exige que se hable bien de un artista, de un tipo de arte, aunque al crítico no le guste, siempre que en ese artista o en ese tipo de arte haya valores encomiables. Y, por el contrario, el crítico deberá atacar aquello de baja calidad artística por muy dentro de sus gustos o amistades personales que se halle lo juzgado.

Esta actitud tendrá como consecuencia que el lector pueda relacionar a) Lo que el crítico sabe. b) Lo que al crítico le gusta. c) Lo que opina de una obra concreta que, naturalmente, estará interferido y deformado por a) y b).

Respecto a la estructura de sus críticas, señala un esquema previo a seguir: al comienzo una digresión de carácter teórico, un comentario aparentemente marginal a aquellos nombres de que me ocupe a continuación [...] No obstante, trataré de diferenciar cambiando el tipo de letra, la digresión de la crítica. Un estilo breve y directo: Intentaré que mis comentarios sean escuetos, ciñéndome a la cuestión en vez de perderme en digresiones y florituras y una información viva, próxima a las exposiciones y acontecimientos comentados: *Trataré de que las crónicas aparezcan cuando aún está abierta la exposición.*



El arte válido desde su punto de vista, tal como se va reflejando en sus escritos del momento, debe estar impregnado de belleza y verdad y esa será la obra de arte que realmente permanecerá: *La cantidad de obras y artistas que cada época legará a la historia es sumamente escasa... El espectador de hoy ha de realizar, con su intuición, la labor depuradora que el tiempo hizo. Ha de cribar el presente, pensarlo desde el futuro*¹².

Respecto al arte de su tiempo, considera que es consecuencia de un proceso de desrealización iniciado con Goya. *La realidad comenzó a ser soporte y pretexto para la obra. Unas veces -romanticismo- la realidad fue olvidada en beneficio de la fantasía. Se crearon mundos posibles en el sueño, mundos cargados de literatura que, modernamente, desembocarían en el surrealismo. Otras veces la realidad fue vencida por la pintura misma -impresionismo, cubismo, abstractismo-. El mundo real desfigurado por la poesía podía ser concebido por cualquier soñador, aunque no realizado. El mundo real como punto de partida para experiencias de color y de forma, dio origen a un arte sólo concebible por los pintores*¹³. Desde su consideración del arte del momento intenta explicar la posible aparición en sus crónicas de comentarios en aparente oposición, pues *ciertas tendencias me parecen válidas en nuestros días aceptándolas yo por auténticas aunque abominando de ellas por insuficientes*¹⁴.

12 HIERRO, José: "Intrusismo artístico", *El Alcázar*, 22-VI-1961, pág. 12.

13 HIERRO, José: "Crónica de arte" (Intr.), *El Alcázar*, 22-XII-1960, pág. 7.

14 HIERRO, José: "Visperas de crítico", *El Alcázar*, 6-XI-1960, pág. 7.



LOS TRATADOS TÉCNICOS Y PROFESIONALES EN LAS BIBLIOTECAS DE LOS ARQUITECTOS GALLEGOS DEL SIGLO XVII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

LEOPOLDO FERNÁNDEZ GASALLA
IES nº 2 de Ordes (A Coruña)

1. La arquitectura gallega durante el siglo XVII

A lo largo del siglo XVII la arquitectura gallega recorrió el camino conducente desde el Clasicismo posherreriano hasta la asunción de un Barroco pleno, el cual se concretó en un florecimiento que desde hace tiempo viene siendo considerado como uno de los más originales y notables del panorama español y europeo.

Esta evolución se produjo básicamente en torno a dos núcleos o zonas principales. De una parte, en las provincias orientales (Mondoñedo, Lugo, Ourense), pervivieron, aunque languidecientes, los planteamientos escurialenses difundidos, sobre todo, desde la obra del Colegio de los Jesuitas de Monforte de Lemos (1591-1619), para la cual había dado las trazas Juan de Tolosa. Sus presupuestos serán continuados por arquitectos de origen cántabro en su mayoría, que parecen haber asimilado el acervo clásico a través de las enseñanzas de Juan del Ribero Rada. Algunos alcanzarán aún cierta competencia y elegancia como Simón de Monasterio (1608-1624), pero la mayoría adolecerán ya de una mediocridad acusada, como Diego Ibáñez Pacheco y sus hijastros los hermanos gallegos Rodríguez Maseda (1623-1694).

En cualquier caso, el principal centro arquitectónico gallego fue durante todo el período la ciudad de Santiago. Aquí, el influjo renacentista portugués llegado a fines del siglo XVI con Mateus Lopes cederá el terreno ante un clasicismo marcado por la ascendencia de Siloé y de Vandelvira. Los encargados de implantarlo desde los puestos claves de maestro de obras del monasterio de S. Martín Pinario y de la Catedral serán los arquitectos andaluces Ginés Martínez de Aranda (1603-1606) y Bartolomé Fernández Lechuga (1626-1638), procedentes respectivamente de Málaga y Granada.

La personalidad de este último fue eslabón de la cadena que unió el clasicismo de la primera mitad del siglo XVII con el barroquismo que se desarrollará por influjo de Vega y Verdugo. De hecho, tras su partida se abrió un interregno que terminó solamente con la amplia renovación de la basílica apostólica planteada por el fabriquero compostelano José de la Vega y Verdugo. Esta ambiciosa iniciativa, tendente a engrandecer a tono con su categoría espiritual una catedral que era a la vez relicario del Patrón de España, permitió que el Barroco se impusiese desde 1658. Para este cometido, el canónigo se valió aún de dos hombres de formación manierista aunque de talante bien diverso: José Peña de Toro -procedente de Salamanca- y el cántabro Melchor de Velasco -con largo ejercicio previo en Asturias-. Con estos maestros se formó la primera generación barroca gallega -la de 1640-, dentro de la cual destacan Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1677-1712), Diego de Romay y el malogrado lego benedictino fray Tomás Alonso. Ellos constituirán un grupo de señalados arquitectos a los que se añadirá a partir de 1686 fray Gabriel de Casas (m. 1709), sucesor de fray Tomás al frente de la fábrica pinaria¹. Con Andrade actuando como árbitro del gusto arquitectónico, serán los encargados de crear y difundir por toda Galicia a partir de los años 70 un barroco verdaderamente autónomo, que si bien tiene como punto de partida en lo estructural la herencia de Juan de Herrera y las codificaciones de los tratadistas italianos del siglo XVI, no despreciará el léxico de la retabística manierista. Todo ello será recreado y adaptado. Se profundizará en los recursos técnicos de la arquitectura precedente en piedra y madera que serán difundidos ampliamente, pero, sobre todo, se jugará con la modificación creativa del ornamento. Los repertorios propuestos por Arfe, Dietterlin o Vredemann de Vries convivirán con modelos transmitidos a través de grabados, cuadernos de taller y piezas de las artes aplicadas.

2. Arquitectos, libros y bibliotecas

Como es sabido, la importancia de poseer libros no residía exclusivamente en que éstos pudiesen ser empleados como útiles de trabajo. Los arquitectos que ejercen en Galicia durante esta centuria lograrán integrarse en los grupos medios de la sociedad de la época empleando como instrumento para alcanzar la estima social, no sólo la consecución del acomodo económico, sino también de un notable nivel cultural adquirido en muchos casos tras largas horas de lectura². De hecho, el talento intelectual de los más destacados se tradujo incluso en una estimable capacidad de reflexión sobre la naturaleza de su oficio, como prueba el que Andrade publicase una apología de la arquitectura y que fray Gabriel escribiese varios tratados profesionales,

1 A modo de síntesis sobre el tema vid. BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1966; ORTEGA ROMERO, M. S.: "El Barroco", en V.V. A.A. *Historia del Arte Gallego*. Madrid, Alhambra, 1982; VILA JATO, M. D.: "La arquitectura clasicista", *Proyecto Galicia*. XII, A Coruña, Hércules, 1994; GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *El Barroco I y II*, *Proyecto Galicia*. XIII-XIV, A Coruña, Hércules, 1994-1995.

2 Esto mismo se aprecia en el resto de los reinos peninsulares. CÁMARA MUÑOZ, A.: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1990, pág. 62.



cuyos manuscritos inéditos se hallan hoy en paradero desconocido³. Sus intereses, aunque encuadrables generalmente en el panorama de los saberes recomendados por Vitruvio a sus colegas, rebasan ampliamente el campo de lo profesional⁴. De este modo, vemos que sólo el 30% de los ejemplares que poseía Francisco Dantas, maestro de obras de la catedral de Santiago (1638-1664), tenían relación con la arquitectura o las matemáticas. En el caso de Diego de Romay, muy interesado en la política, el derecho y la historia, los libros técnicos eran incluso una parte menor del total (26%)⁵.

Muestras de la consideración social aludida las tenemos desde luego en que a Fernández Lechuga le fuese concedido un hábito de caballero por Felipe IV⁶, pero también en que Andrade se carteara con el conde de Lemos⁷, en que Romay frecuentase el trato del Marqués de Sta. Cruz de Rivadulla, llegando a ser elegido con su apoyo para el oficio de procurador general de la ciudad de Santiago⁸ o en que Diego Ibáñez Pacheco accediese a una regiduría perpetua de la villa de Viveiro⁹.

3. Las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII: pautas comunes

Los apreciables progresos en el conocimiento de las bibliotecas de los artistas gallegos de los siglos XVII y XVIII, conseguidos en las últimas dos décadas, permiten ya el conformar un panorama bastante detallado de cuáles fueron los tratados de carácter técnico y profesional que estuvieron a su alcance¹⁰. Para el estudio de la cuestión disponemos de algunos inventarios de bienes, protocolizados entre 1606 y 1696, y correspondientes afortunadamente a representantes de diferentes generaciones

- 3 PÉREZ DE URBEL, J.: *Varones insignes de la congregación de Valladolid*. Madrid, 1967, pág. 308. El nombre de fray Gabriel aparece en el índice de ubicación de autores de la biblioteca de S. Martín Pinario redactado en 1777. Biblioteca de la Universidad de Santiago, Manuscrito 592, f. 17.
- 4 Recuérdese que se trataba de gramática, dibujo, geometría, óptica, aritmética, historia, filosofía, música, jurisprudencia, astrología y astronomía. VITRUVIO, I.: "De la esencia de la arquitectura e instituciones de los arquitectos".
- 5 FERNÁNDEZ GASALLA, L.: "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", *El Museo de Pontevedra*, XLVI, Pontevedra, 1992, págs. 341-349.
- 6 O que por lo menos Andrade lo creyese así. ANDRADE, D. de: *Excelencias, Antigüedad, y Nobleza de la Arquitectura*. Santiago, Antonio Frayz, 1695, pág. 27.
- 7 MENDIZÁBAL ORMAZÁBAL, B. y SÁEZ, M.: *Domingo de Andrade, prestigioso arquitecto y desconocido inventor*. Lugo, Diputación Prov. de Lugo, 1987, pág. 297.
- 8 Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Sección Archivo Municipal de Santiago. Libro de consistorios de 1686. ff. 345-349.
- 9 Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Viveiro. Caja 223. n.º 2. f. 109. esc. Santavalla, Luis de. 1651-junio-30.
- 10 FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIII, Santiago, 1982; FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *op. cit.*; GOY DIZ, A.: "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", *Minus*, V, 1996; TAÍN GUZMÁN, M.: *Comentarios a Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993, págs. 45-51 y 97-101; "El taller y la biblioteca del maestro de obras compostelano José das Seixas", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI, Santiago, 1993-1994; *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*. Sada (A Coruña), Edición do Castro, 1999, págs. 41-45; BASANTA CAMPOS, J. L.: "La biblioteca de Juan Bautista Celma (1553?-1608?)", *El Museo de Pontevedra*, LIV, Pontevedra, 2000.

y áreas geográficas. También han llegado hasta nosotros varios catálogos de la gran biblioteca del Monasterio de S. Martín Pinario de Santiago, de la cual se nutrieron los legos benedictinos que entre 1676 y 1730 se hicieron cargo de la fábrica (fray Tomás Alonso, fray Gabriel de Casas, fray Francisco de Velasco), pero también los laicos que trabajaron para la misma o se relacionaron con ella entre 1626 y la primera de esas fechas (Fernández Lechuga, Peña de Toro, Velasco, Romay, etc.) Todo ello puede ser completado con algunas referencias bibliográficas utilizadas por los propios artistas, entresacables de los legajos notariales y judiciales. Además, resulta clave añadir como referencia la relación de *auctores* que Domingo de Andrade incluye como colofón de su apología *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (1695)¹¹. Si a los veintitrés tratadistas que menciona se le suma el elenco de los clásicos que cita (Vitruvio, Juvenal, Plutarco, Tertuliano, Persio Flaco, Marcial, Ovidio, Aristóteles, Platón, Flavio Josefo, S. Agustín...), surge ante nosotros el perfil de un auténtico arquitecto humanista, dotado de una densa cultura libresca propia del grado universitario que había alcanzado.

La vida de los ejemplares manejados por estos profesionales fue por lo general larga; algunos de ellos se conservan todavía. En no pocos casos acabaron reposando en la biblioteca de la Universidad de Santiago, como sucedió con la primera parte del tratado de San Lorenzo de San Nicolás, que fue de Diego de Romay o la segunda, que había pertenecido al arquitecto neoclásico Miguel Ferro Caaveiro. Es de suponer que los libros que Juan Bautista Celma dejó en depósito a su yerno, el también escultor Juan Dávila, en 1606 fuesen heredados por éste a su muerte en 1608¹². No obstante, un ejemplo más vivo de esa pervivencia lo hallamos en 1668, cuando para saldar las deudas con la viuda de su padrastró y maestro Diego Ibáñez Pacheco, Antonio Rodríguez Maseda (m. 1694) se da por satisfecho con la entrega de 5.100 reales y de *todos los libros que an quedado del dicho su marido y papeles tocantes a trazas de arquitetura*¹³. Este pasar de maestro a discípulo, de padres a hijos, a lo largo de más de cien años, dilataba el influjo de cada ejemplar de una forma quizás hoy insospechada. El contraste entre la lectura de todos estos documentos y lo que sabemos del resto de la Corona de Castilla, en seguida nos hace caer en la cuenta de que la situación estaba en perfecta sintonía con el ambiente cultural de la época.

En cuanto a los títulos, se observa notable unanimidad en lo general y discrepancias solamente en lo secundario. Así, a medida que se reflexiona sobre el contenido de los inventarios, se hace posible enunciar algunas de las pautas comunes que definen el panorama.

11 Véase la identificación de obras y autores en TAÍN GUZMÁN, M. (1993): *op. cit.*, págs. 45-51 y 97-101 & *eiusdem* (1999, I), *op. cit.*, págs. 41-45.

12 PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta del Seminario, 1930, págs. 154-155.

13 Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Viveiro. Caja 297. nº 6. ff. 2-5. esc. Santavalla y Soto, Juan de. 1668-enero-17.

1. Portada de la traducción de Francisco de Villalpando de Sebastiano Serlio: del *Tercero y Quarto libro de arquitectura*, Toledo, Juan de Ayala, 1552.

En primer lugar, es de notar que conforme se avanza en el siglo las bibliotecas tienden a contener un mayor número de ejemplares o al menos a incluir un repertorio más selecto y de temática más amplia. Doce volúmenes poseía Juan Bautista Celma (1606), maestro de arquitectura y escultura aragonés, asentado en Santiago. Su colega Francisco de Moure (1636), que trabajó sobre todo en Lugo, Ourense y Monforte, contaba con sólo cinco. Ambos oscilaban en torno a la media que López Piñero indica que poseían los artesanos españoles durante el siglo XVI¹⁴. Con todo, conviene reseñar que -además de las obras de Serlio [1], Arfe y Daniele Barbaro- Celma contaba con alguna obra de Filosofía. Por su parte, Moure se había provisto de un *Orlando furioso*. En cualquier caso, algo que no debemos olvidar para una correcta valoración de estos datos es que nos encontramos ante prácticos de la arquitectura en madera, porque las cosas cambian notablemente en cuanto leemos el testamento de Simón de Monasterio (1624), personaje a quien cupo la responsabilidad de concluir el Colegio del Cardenal de Monforte y la de iniciar la iglesia del monasterio de Monfero (A Coruña) o la girola de la catedral de Ourense. Se recuentan en él cuarenta y un títulos, entre los que aparecen junto a los paradigmáticos Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio [2] y Arfe, las *Rebus Gestae* de Sixto V, un volumen de comedias de Lope de Vega, otro de Ovidio (probablemente las *Metamorfosis*) y otro de Salustio conteniendo seguramente *La conjuración de Catilina* y *La guerra de Yugurta*¹⁵. Desde luego, este repertorio respalda las consideraciones de Bonet, quien opina que si desde el punto de vista decorativo se puede considerar a Monasterio un arquitecto protobarroco, en lo esencial continúa la tradición de Vignola



- 14 LÓPEZ PIÑERO, J. M.: *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Labor, 1979, pág. 36. Los inventarios de Celma y Moure se incluyen en PÉREZ COSTANTI, P.: *op. cit.*, págs. cit. Sobre ellos véase VILA JATO, D.: *Escultura manierista*, Santiago, Caixa de Aforros Provincial de Ourense, 1983, págs. 23-47; *Francisco de Moure*. Santiago, Xunta de Galicia, 1991.
- 15 LEIROS, E.: "Testamento de Simón de Monasterio", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, II, Lugo, 1945. Sobre ello, GOY DIZ, A.: *op. cit.*, págs., 188-190.



2. Portada de la primera edición italiana de Andrea Palladio: *I Quattro libri dell'Architettura*, Venecia, Dominico de'Franceschi, 1570.

y Palladio¹⁶. Por otra parte, su estancia en Salamanca trabajando en el Colegio Real entre 1618 y 1620 a las órdenes de Gómez de Mora parece que tuvo sus efectos sobre las inquietudes intelectuales del cántabro¹⁷.

Continuando con nuestro intento de encuadrar el tema dentro de unas coordenadas colectivas, es preciso indicar que, debido al peso e importancia del núcleo compostelano, no puede sorprender que sean más abundantes y de mayor calidad los ejemplos que sobre él nos ilustran que los referidos en las provincias orientales

del Reino, aunque éstas fuesen receptoras de la influencia vallisoletana y salmantina. Esto, que parece hacerse más evidente después del paso de Bartolomé Fernández Lechuga por Santiago (1626-1638), sin duda se acentúa con la llegada del canónigo Vega y Verdugo en 1649. Así, mientras que Diego Ibáñez, que practicó su oficio sobre todo en Viveiro, Mondoñedo y Lugo, era propietario en 1651 de una biblioteca de veinticinco ejemplares, entre 1641 y 1666 el portugués Francisco Dantas, afincado en Compostela, completó la suya desde los 27 títulos hasta los 75.

De un modo parecido a lo que sucede con la biblioteca de Simón de Monasterio, se reflejan en la librería de Ibáñez los gustos e intereses de Juan del Ribero, arquitecto que influyó decisivamente sobre ambos¹⁸. Así se comprueba al observar que más del 50% de los libros de Ibáñez aparecen ya en la librería de Ribero en 1600¹⁹. Nada de sorprendente tiene el que afecte a los tratados de arquitectura o matemáticas más importantes y frecuentes manejados por entonces, pues disponía de ejemplares de Alberti, Arfe, Palladio, Serlio, Vignola, una versión de Vitruvio en latín y otra en

16 BONET, A.: *op. cit.*, pág.182.

17 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Estudios del Barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Salamanca, 1967, págs. 53-55.

18 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La librería del arquitecto Juan de Ribero Rada", *Boletín de la Real Academia de S. Fernando*, 62, 1986.

19 Sobre este arquitecto vid. GOY DIZ, A.: "La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco", *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, LII, 1996.

romance, así como la *Aritmética* de Juan Pérez de Moya²⁰. Pero el caso es que esas coincidencias, aparte de a la *Philosophia secreta* de este último autor, se extienden también a títulos relacionados con la cosmografía y otros asuntos²¹. De hecho, el único ejemplar de tema profesional que rompe esta pauta es el *Examen de fortificación* de Diego González de Medinabarba, y esto porque había sido editado sólo unos meses antes de la muerte de Ribero²². Incluso en el repertorio gráfico de la ciudad de Roma, del dominico Fellini da Cremona, se asemejaba a alguna de las obras que habían pertenecido a su cabeza de escuela²³. Sin duda, el más insólito de todos los libros que aparecen en el recuento es una obra de Justo de Lipsio, cuyo título borroso es de lectura difícil, pero que creemos se corresponde con *De amphiteatris quae extra Roman libellus*²⁴. Se trataba de un texto centrado en el análisis de un tipo de edificio romano de gran relieve monumental, de cuyos esquemas arquitectónicos se tomaron soluciones muy usadas durante el clasicismo. En cualquier caso, sería digno de tener en cuenta el interés de Ibáñez por la obra de este erudito flamenco, escrito además en latín²⁵.

Teniendo en cuenta las fechas de edición, cabe suponer que Ibáñez compró la mayoría de sus libros en almonedas, pues muchos son descritos como *mal tratado, parte de letra de mano al prencipio*. La ausencia de obras de carácter literario o histórico coloca a nuestro hombre más dentro del mundo de los técnicos que del de los humanistas, pues la miscelánea *Para todos*, de Montalbán, que figura en el inventario, no puede decirse que se halle entre lo más selecto que produjo el Siglo de Oro²⁶. Estamos, en realidad, ante una biblioteca bastante rancia, puesto que predomina lo publicado durante la segunda mitad del siglo XVI. De todos modos, todo lo dicho,

-
- 20 PÉREZ DE MOYA, J.: *Aritmetica practica y especulativa*. Salamanca, Mathias Gast, 1562; *Tratado de Geometria Practica y Speculativa*. Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1573.
- 21 *Philosophia secreta*. Madrid, Francisco Sánchez, 1599. CHAVES, J. de: *Tractado de la Sphera que compuso el doctor Joannes de Sacrobusco con muchas additiones*. Sevilla, Juan de León, 1545; APIANO, P.: *Libro de la Cosmographia*. Amberes, Gregorio Bontio, 1548; CIANCA, A. de: *Historia de la vida, invencion y translacion de San Segundo, primer Obispo de Avila y recopilacion de los obispos sucesores*. Madrid, Luis Sánchez, 1593.
- 22 GONZÁLEZ DE MEDINABARBA, D.: *Examen de fortificación*. Madrid, Ldo. Várez de Castro, 1599. Quizás por error aparece recounted en dos ocasiones.
- 23 FELLINI DA CREMONA, P.: *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma. Adornada de muchas figuras, y en el se va discurriendo de tresientas, y mas iglesias*. Roma, Bartholome Zanette, 1610. Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: (1986): *op. cit.*, pág. 141.
- 24 Amberes, C. Platinus, 1584.
- 25 Gracián no tenía gran opinión de este autor. "Estas del Petrarca, Justo Lipsio y otros, si tuvieran tanto de intención como tienen de cantidad, no hubiera precio bastante para ellas". GRACIÁN, B.: *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 2ª Parte, Crisi IV, pág. 176. En cambio, Palomino señala a este autor como uno de los más convenientes para que el artista se informe sobre la Historia de Roma. PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1988, Lib. IX, Cap. III, pág. 383. Varias de sus obras tratan sobre máquinas militares de dicha época, razón por la cual lo menciona Domingo de Andrade al final de su tratado. LIPSIO, J.: *De militia romana Libri Quinque, Commentarius ad Polibium*. Amberes, Officina Plantiniana, Ioanem Moretum, 1602; *Polioreticon sive De Machinis, Tormentis, Telis Libri Quinque*. *Idem*, 1605.
- 26 PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Para todos. Exemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*. Madrid, Imprenta del Reino, 1632. De gran popularidad desde su publicación, era, sin embargo, considerada por Gracián como un exponente de vulgaridad, quien habla despectivamente de *Uno que ni ha estudiado ni visto libro en su vida, cuando mucho una Sylva de Varia Lección y el que más un Para Todos*. GRACIÁN, B.: *op. cit.*, 2ª Parte, Crisi V, pág. 185.

junto con la presencia de tres libros de carácter religioso nos indica que incluso un arquitecto de genio limitado como éste había avanzado hacia la asunción plena de la cultura libresca que observaremos en los años siguientes²⁷. Alguna referencia aislada, como la mención de Alberti, hecha por Pedro Rodríguez Maseda -uno de los hijastros de Ibáñez- a raíz de una disputa con Peña de Toro en razón de la tasación que el segundo efectuó de ciertas obras en Sto. Domingo de Lugo, prueba que el conocimiento de la tratadística estaba notablemente difundido incluso entre figuras de escaso brillo²⁸.

Aludíamos antes al fuerte influjo dejado en Santiago por Fernández Lechuga y, quizás, uno de los que más lo experimentaron fue su amigo y sucesor en el cargo de maestro de obras catedralicio Francisco Dantas²⁹. Aunque fundamental para hacernos una idea de su elevado nivel cultural, el inventario *post mortem* de sus bienes resulta de una parquedad lamentable en lo que a nuestro asunto se refiere, puesto que, si la relación de la mayor parte de su biblioteca resulta identificable, en cambio, once de los catorce libros de arquitectura que poseía son despachados por el escribano con la observación *otro de la facultad del dicho Francisco Dantas*. De otros dos se afirma que estaban escritos en latín, con lo que podríamos conjeturar que se tratase de una edición de Vitruvio y otra de Alberti. El único autor mencionado expresamente es Palladio. De todas maneras, sí aparecen ante nosotros algunos volúmenes relacionados con disciplinas auxiliares de la arquitectura como la *Aritmética* de Pérez de Moya, los *Elementos Geométricos de Euclides*, traducidos por Carducci, o el librito del jesuita Martín de Esteban sobre el templo de Salomón³⁰. Interesante también es la presencia de los *Discursos sobre la ingenuidad de la pintura*, de Juan de Butrón, por lo que representa en la difusión de la reivindicación de la liberalidad de las artes plásticas entre sus practicantes³¹.

Muchos menos datos concretos tenemos aún sobre las lecturas de los dos hombres fundamentales en la renovación de la arquitectura gallega de los años centrales del siglo XVII. Nada dice la documentación sobre el caso de Melchor de Velasco (m. 1669), mientras que de José Peña de Toro (m. 1677) sólo sabemos que fue propietario de *las obras de Moya y otros libros de arquitectura* que fueron vendidos por 78 reales a la muerte de su hijo y heredero, el licenciado Manuel de la Peña. De todos modos, lo moderado del precio apunta a una biblioteca más bien de pequeña entidad³².

27 Además del ya mencionado, poseía FONSECA, C. de: *Tratado del Amor de Dios*. Salamanca, Guillermo Foquel, 1592 y HERNÁNDEZ BLASCO, F.: *Universal redencion, passion, muerte y resurreccion... de Iesu Christo y angustias de su madre: segun los quatro evangelistas*. Alcalá, Juan de Orduña, 1629.

28 Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Lugo. Caja 120. n° 1. f. 395. 1655-noviembre-23.

29 Sobre el influjo de Lechuga y esta relación de amistad vid. GOY DÍZ, A.: *op. cit.*, págs. 33 y 39

30 CARDUCCI, L.: *Elementos Geometricos de Euclides Philosopho megarense. Sus seys primeros libros*. Alcalá de Henares, 1637; ESTEBAN, M. de: *Compendio del rico aparato y hermosa architectectura del templo de Salomón*. Alcalá de Henares, 1615.

31 BUTRÓN, J. de: *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid, 1626.

32 Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Protocolos. Santiago. n° 3466. f. 50. esc. Marín de Seijas, Andrés. 1702-octubre-25. "Testamento del licenciado Manuel de la Peña y Toro".



Quizás la más importante de las bibliotecas de artista que hasta ahora se conocen en Galicia es la de Diego de Romay, a causa de la densidad intelectual de sus cincuenta y un títulos³³. Entre ellos se contaba lo esencial de la tratadística de la época: Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio, Vignola, fray Lorenzo de San Nicolás y la *Carpintería de lo blanco* de López de Arenas, así como uno de los libros de matemáticas de Pérez de Moya³⁴. Sin embargo, lo más interesante es que junto a todos ellos aparecen obras de mitología, política, literatura, botánica, cosmología y, por supuesto, religión salidas de las plumas de fray Baltasar de Vitoria, Saavedra Fajardo, Lope, Quevedo, Calderón, Ortelio, Jerónimo de Chaves, etc., que no se encuentran en poder de ningún otro artista gallego contemporáneo. En Galicia hay que acudir a los inventarios de personajes de posición social elevada, como el I marqués de Sta. Cruz de Rivadulla o el canónigo compostelano don Juan Antonio Fernández Talavera, para encontrar un refinamiento parejo³⁵.

Verdaderamente, el número de ejemplares atesorados por los arquitectos en los que hemos venido deteniéndonos resulta exiguo si se compara con el de las bibliotecas de algunos de los grandes maestros que ejercieron su labor en Castilla: 750 tenía Juan de Herrera a su muerte; 610 Juan Bautista Monegro; 378 Francisco de Mora y 151 Juan del Ribero Rada. Sin embargo, salen bastante bien paradas si el parangón se establece con las de otros como Juan Gómez de Mora, Juan de Arfe Villafañe o Juan Bautista de Toledo, quienes sólo eran propietarios de 68, 23 y 41 títulos respectivamente³⁶.

En realidad, la mayor biblioteca del Reino, hasta que la Universidad compostelana recibió los fondos de la del Colegio de los jesuitas en 1767, era la del monasterio benedictino de San Martín Pinario de Santiago³⁷. Al analizar su primer catálogo conservado (1705), vemos que entre sus 2.478 entradas apenas figura la clase de libros que pretendemos reseñar³⁸, pero, dado que en esa fecha era fray Gabriel de Casas el

33 FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *op. cit.*, págs. 342-350.

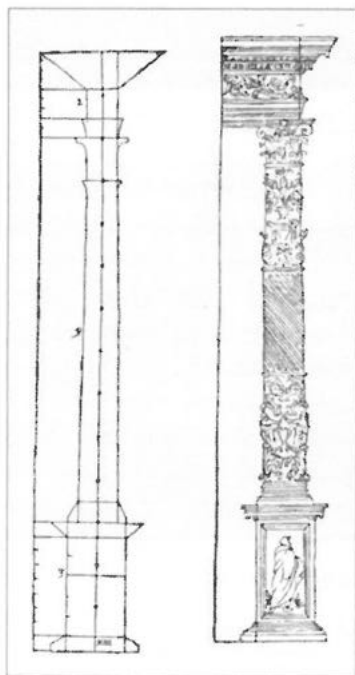
34 LÓPEZ DE ARENAS, D.: *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Sevilla, Luis Estupiñán, 1633.

35 FERNÁNDEZ GASALLA, L.: "La biblioteca de D. Andrés de Mondragón, I Marqués de Santa Cruz de Rivadulla, mecenas y político gallego del siglo XVII (1645-1709)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLII, 107, Santiago, 1995; REY CASTELAO, O.: "El clero urbano compostelano a fines del siglo XVII. Mentalidades y hábitos culturales", *La Historia Social de Galicia en sus fuentes de protocolos*, Santiago, Universidad de Santiago, 1981.

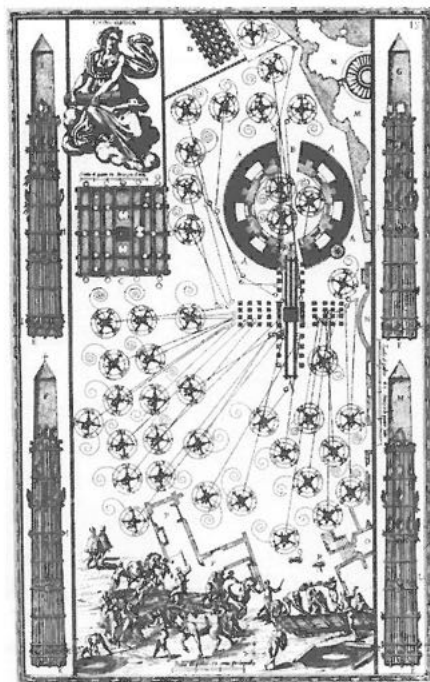
36 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística", en *IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1982, pág. 29; *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984, págs. 224-229; MARÍAS, F.: "Juan Bautista Monegro, su biblioteca y de divina proporción", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 53, Madrid, 1981, pág. 91; TOVAR, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII, Datos para su estudio*. Madrid, 1983, pág. 169; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La librería del arquitecto Juan de Ribero Rada", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 62, Madrid, 1986. CÁMARA MUÑOZ, A.: *op. cit.*, págs. 60-62; CERVERA VERA, L.: "Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", en *La ciudad de Dios*. 1950; AGULLÓ Y COBO, M.: "Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora", *AIEM*, 1973; BARRIO MOYA, J. L.: "El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes", *AIEM*, 1982.

37 REY CASTELAO O.: "A biblioteca", en VV. AA.: *Santiago, San Martín Pinario, Xacobeo '99*, Santiago, 1998, pág. 45.

38 ESPINOSA, fray Ildefonso: *Plosius, dives que cunctorum librorum, quibus huius regii bibliotheca asceterii ditiescit, elenchus... Elenchum istum de exemplari, quod P. F. Benedictus Correa conscripserat non citra laborem, transcripsit F. ..., Anno Domini, MDCCV*. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago, Fondo Universidad, Serie Histórica, Leg. 535.



3. Juan de Arfe: *Varia commesuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, 1585.



4. Domenico Fontana: *Del modo tenuto nel trasportare l'Obelisco Vaticano*, Roma, 1590, f. 22.

rector de las obras de su fábrica, cabe suponer que este tipo de volúmenes se encontrasen bajo custodia *ad usum*. En el segundo de los catálogos, comenzado hacia 1730, sí se registran ya el grupo de títulos ausentes en el primero³⁹, quizá porque en esta época no se contaba ya con un lego práctico en arquitectura que tuviese consigo los tratados de ese oficio. Entre los tratadistas clásicos sorprende la laguna de Alberti, aunque quizás no lo sea tanto considerando que sólo fue editada en España en una ocasión durante el siglo XVI, sin que se imprimiese de nuevo durante la centuria siguiente⁴⁰. En cambio, y como era esperable, por base del saber arquitectónico moderno aparecen ante nosotros diferentes ediciones de los tres grandes tratadistas del manierismo italiano: Serlio, Palladio y Vignola, tanto en su lengua original como en las traducciones disponibles

39 Biblioteca de la Universidad de Santiago, Manuscritos, n° 236. Sobre la datación del catálogo vid. REY CASTELAO, O. y SANZ GONZÁLEZ, M.: "Monjes, frailes y libros: Las bibliotecas de los regulares compostelanos a fines del Antiguo Régimen", *Obradoiro de Historia Moderna*, 6, Santiago, 1997, págs. 89-105.

40 *De Re aedificatoria o los diez libros de arquitectura de L. B. Alberti, traducidos del latín por Francisco Lozano*. Madrid, 1582; ARNAU AMO, J.: *La teoría de la Arquitectura en los tratados*. Madrid, Vitruvio, 1987, págs. 26-28.



5. Templo de Júpiter Capitolino. Giacomo Lauro: *Antiqua urbis splendor*, Roma, Ioannes Alto, 1637, p. 28.

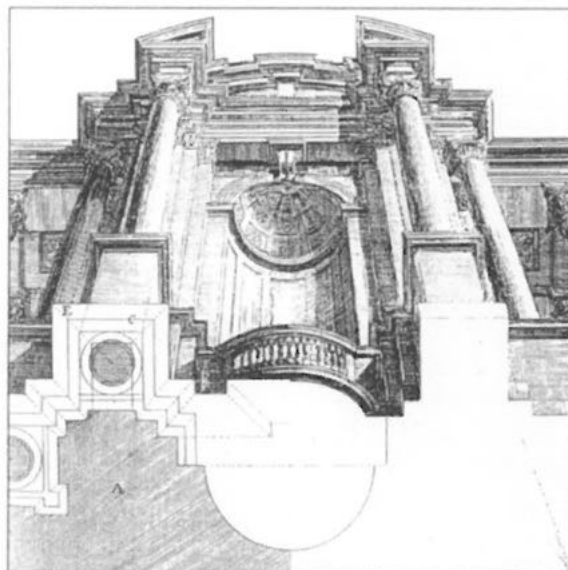
al castellano e incluso una al francés⁴¹. También podían consultarse obras de segunda fila como la recopilación de Cataneo y la arquitectura militar de Busca⁴². Mucho mayor interés reviste el que los maestros de S. Martín dispusiesen del tratado de Durero sobre castramentación, del de D. Fontana sobre el traslado del Obelisco Vaticano [4], de la descripción de C. Fontana sobre la basílica de S. Pedro de Roma [5], de la *Perspectiva* del P. Pozzo [6] o del tratado de Vredemann de Vries⁴³. El que se hubieran hecho con el de Rubens sobre los palacios de Génova revela una notable avidez de novedades, puesto que -hasta donde sabemos- fue una obra de muy escasa difusión en España⁴⁴.

41 En concreto, la de Vignola hecha por B. Menessier, París, 1665. Sobre las ediciones de todos ellos vid. KRUFFT, H. W.: *Historia de la teoría de la arquitectura*, Vol. I, Madrid, Alianza, 1985, págs. 91-117; BONET CORREA, A. (dir.): *Bibliografía de Arquitectura, ingeniería y urbanismo (1498-1880)*. Madrid, Turner, 1980, págs. 143-146. WIEBENSON, D. (dir.): *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid, Hermann Blume, 1988, págs. 81-82, 164-169.

42 CATANEO, P.: *L'architettura*. Venecia, Hijos de Aldo, 1554; BUSCA, G.: *Della Espugnazione e Difesa delle Fortezze*, Turín, Bevilacqua, 1598. WIEBENSON, D. (dir.): *ob. cit.*, págs. 71-73.

43 FONTANA, D.: *Della trasportazione dell'Obelisco Vaticano e delle fabbriche di N.S. Papa Sisto V...* Roma, 1590. FONTANA, C.: *Il tempio vaticano e sua origine*. Roma, Giovanni Francesco Buagni, 1694. POZZO, A.: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, Joannis Jacobi Komarek Bohemi, 1693-1700. VRIES, H. V. de: *Architectorum sui seculi facile principis, architectura*. Amsterdam, Ioannis Janssonii, 1633. DURERO, A.: *De urbibus arcibus castellisque condendis ac muniendis rationes aliquot, ex lingua germana in latina traductae (a J. Camerario)*. París, Chretien Wechel, 1535. RUBENS, P. P.: *Palazzi di Genova*, Amberes, s.i., 1622.

44 Sobre ella vid. BOTTO, I. M.: "P.P. Rubens e il volume i 'Palazzi di Genova'" en *Rubens a Genova*. Génova, 1978, págs. 59-84; BLUNT, A.: "Rubens and Architecture", *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977, pág. 610.



6. Andrea Pozzo: *Perspectivae pictorum atque architectorum*, Roma, 1693-1700.

Igualmente reducido creemos que resultó el conocimiento de la colección de grabados editados por el suizo Lauro Giacomo [7], en la cual, mediante reconstrucciones a menudo fantasiosas, se procuraba mostrar el estado primitivo de los principales monumentos de la antigua Roma⁴⁵.

Como no podía ser de otro modo, la tratadística patria estuvo también al alcance de los benedictinos en la *Varia conmesuracion* de Juan de Arfe [3], en la *Arquitectura* de fray Lorenzo de S. Nicolás, en la *Arquitectura recta y oblicua* de Juan de Caramuel, en el quinto tomo del *Compendio mathematico* de Tomás Vicente Tosca, en las *Ordenanzas de Madrid* de Juan de Torija y, en el capítulo de lo militar, en los escritos de Diego González de Medinabarba y Cepeda y Andrada⁴⁶.

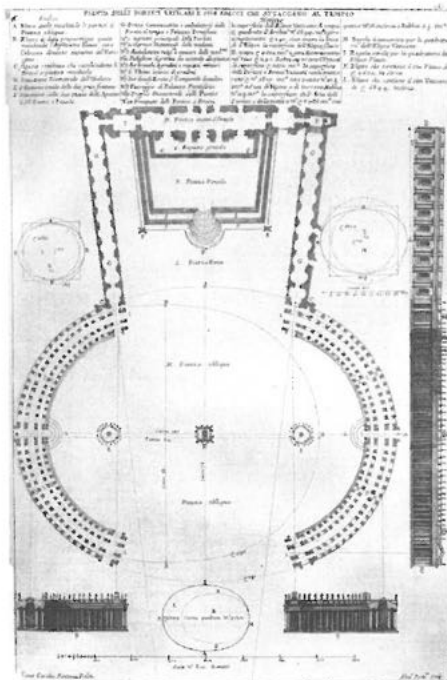
3. Datos para una visión de conjunto

A modo de colofón, conviene hacer un repaso, aunque sea apresurado, de cuáles fueron los principales tratados presentes y de quiénes los poseyeron. Como no podía ser menos, los *Diez libros* de VITRUVIO eran materia omnipresente, figurando en algún

45 LAURO, G.: *Antiquae urbis splendor hoc est paraecipua eiusdem templa, amphitheatra, theatra, circi, naumachiae, arcus triumphales, mausolea aliaque sumptuosiora aedificia pompae item triumphalis et colossaeorum imagine descriptio*. Roma, Vitale Mascardi, 1637.

46 BONET, A. (1980): *op. cit.*, págs. 87-89, 148 y 155; WIEBENSON, D.: *op. cit.*, págs. 98-100 y 110-113.

7. “Pianta delli Portici Vaticani e suoi Bracci che attaccano al Tempio”. Carlo Fontana: *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma, 1694, p. 181.



caso en varias versiones⁴⁷. A continuación estarían PALLADIO (Monasterio, Ibáñez, Dantas, Romay, Andrade, S. Martín Pinario), SERLIO (Celma, Monasterio, Ibáñez, Romay, Andrade, S. Martín Pinario), VIGNOLA (Monasterio, Ibáñez, Romay, Andrade, S. Martín Pinario, fray Gabriel de Casas), ALBERTI (Monasterio, Ibáñez, Romay, Andrade) y el libro de MONTANO sobre MIGUEL ÁNGEL que cita Andrade⁴⁸. Entre los españoles predominan ARFE (Celma, Monasterio, Ibáñez, S. Martín Pinario) y FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS (Romay, Andrade), con la variación a la que obligan por sus respectivas cronologías. Mucho más escasean los demás autores: CARAMUEL (Andrade), MARTÍN DE ESTEBAN y su *Compendio aparato* (Dantas, S. Martín Pinario), LÓPEZ DE ARENAS y su *Carpintería de lo blanco* (Romay), JUAN DE TORIJA (S. Martín Pinario), DANIELE BARBARO (Celma, Andrade, S. Martín Pinario), GONZÁLEZ DE MEDINABARBA (Ibáñez, S. Martín Pinario). Exclusivamente a disposición de los benedictinos compostelanos y de sus huéspedes parecen haber estado los tratados ya mencionados de CEPEDA Y ANDRADA,

47 En S. Martín Pinario existían tres versiones: una latín, anotada por Philander, que llevaba agregado el tratado de Frontino sobre los acueductos de Roma (Argent. Ex officina Knobloch per Georg. Machaeropium, 1550), otra en castellano y otra en italiano, sin duda las traducciones de Miguel de Urrea (1582) y Daniele Barbaro (1556). WIEBENSON, D.: *op. cit.*, págs. 55, 57 y 68. GARCÍA MELERO, J.: “Las ediciones españolas de ‘De Architectura’ de Vitruvio”, *Fragmentos*, 8-9, Madrid, 1986; BONET, A. (1980): *op. cit.*, 143-146.

48 MONTANO, G.B.: *Nuova et ultima aggiunta delle porte de'architettura di Michel Angelo Buonarroti Fiorentino, Pictore, Scultore et Architetto Eccellentissimo*. Roma, Andrea Vaccario, 1610. Esta obra era asumida por Andrade como original de Buonarroti.

GABRIELE BUSCA, PIETRO CATANEO, DOMENICO FONTANA, CARLO FONTANA, ANDREA POZZO, ALBERTO DURERO, PIETER PAUL RUBENS, Y VREDEMAN DE VRIES. Finalmente, entre los autores que cita Andrade y que estaban ausentes de las bibliotecas consideradas debemos mencionar a ANTONIO LABACCO, PIETRO ANTONIO BARCA, CARLO CESARE OSIO y al capitán SEBASTIÁN FERNÁNDEZ DE MEDRANO, a la sazón autor ya de varios libros un tratado en dos partes sobre arquitectura militar⁴⁹.

Vemos, en definitiva, que los tratados italianos más relevantes eran de uso común entre los miembros de la profesión, alcanzándose una notable erudición en el caso de Domingo de Andrade y de los frailes de S. Martín Pinario. En cambio, la influencia francesa y germánica fue escasa, como prueba la ausencia de Lorme o Dietterlin.

49 ANDRADE, D.: *op. cit.* págs. 49-50. LABACCO, A.: *Libro appartenente al'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Roma, Casa nostra, 1552. BARCA, P.: *Avvertimenti e regole circa l'architettura civile, Scultura, Pittura, Prospettiva e Architettura militare per Offesa e Difesa di Fortezze*. Milán, Pandolfo Malatesta, 1620; OSIO, C. C.: *Architettura civile dimostrativamente proporzionata et accrenciuta*. Milán, 1641. FERNÁNDEZ DE MEDRANO, S.: *El Ingeniero*, Bruselas, Lamberto Marchant, 1687 (2 vols.) WIEBENSON, D.: *op. cit.*, pág. 66. KRUF, H. W.: *op. cit.*, pág. 134. BONET, A. (1980): *op. cit.*, págs. 151-152.



CORRESPONDENCIA ENTRE ANTIGUOS Y MODERNOS EN LA LITERATURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA

DAVID GARCÍA LÓPEZ

En nuestra ponencia pretendemos desarrollar brevemente algunas ideas sobre las valoraciones y correspondencias que diferentes escritos artísticos de la Edad Moderna hispana desarrollan sobre los conceptos de antiguo y moderno, dentro de las propias valoraciones del arte de su tiempo. Una exposición que se inscribe dentro de un estudio más amplio que estamos llevando a cabo. Las concepciones que desde el siglo XVI español se vertieron sobre el concepto del arte de la Antigüedad y su estimación contemporánea, no son todo lo unidireccionales que en alguna ocasión se ha pretendido entender. Pues, mientras una visión lineal podría hacer pensar que el estudio y recuperación de “lo antiguo” en oposición a “lo nuevo” gótico, convertía a la Antigüedad clásica en ejemplo único a imitar; las sendas de comprensión y estimación de las diferentes edades artísticas y su aplicación a la realidad de los siglos XVI y XVII contienen numerosos ideales divergentes. Incluso “lo moderno”, como sabemos, fue entendido de forma muy desigual entre el pasado reciente, obra de godos y lo estrictamente contemporáneo ya “a lo romano”. Es a través de las diferentes problemáticas sociales, políticas y religiosas que recorren estos siglos y a los que el arte pretende servir, como se ilustran en gran medida las variantes por las que los teóricos artísticos van a optar en sus obras.

Es evidente que Sagredo busca situarse en la renovación de las ideas artísticas que se había producido desde el siglo anterior en Italia y que básicamente se cimentaba en el ejemplo de la Antigüedad, afirmando así su opción por una cultura mensurable y racional, que supiera responder de forma universal a las problemáticas planteadas. Y esa respuesta no podía sino proponer al hombre como medida absoluta. Pero aparte de

la no completa comprensión por parte de Sagredo de los presupuestos arquitectónicos más avanzados de sus contemporáneos, y a pesar de subrayar el carácter práctico que en su obra trata de ofrecer a los oficiales un texto que les sirva para construir como los antiguos, ya en su texto se abre a la diversidad de soluciones posibles que contradicen esos ideales universalistas. Las proporciones fundamentales sobre las que construir toda la teoría posterior basculan entre las aportadas por Vitruvio o los modernos. Incluso entre éstos se establece una ostensible diferenciación con los “modernos auténticos”.

También la recepción de lo antiguo difiere en lo que se entiende como tal. Un ejemplo ilustrativo es el de los grutescos. Rechazados ya por Vitruvio, el amasijo decorativo propuesto por Sagredo se valía constantemente de sus figuraciones y, mientras Francisco de Holanda los sancionaba al colocar en la boca de Miguel Ángel la apelación positiva a la inclusión de “monstruosidades”, el más racionalista Felipe de Guevara los rechazaba categóricamente apelando a la esencial categoría de la pintura de imitación de las cosas naturales. Y es sintomático de su actitud, que si bien reconociese que el ejemplo de esas creaciones eran los descubrimientos de pinturas parietales romanas, su opción por un arte que se basase en “la lección de las cosas antiguas” se centraba, por el contrario, en el estudio de la historia y la poesía. No era por lo tanto toda la Antigüedad igualmente válida, sino que sobre ella se debía elegir lo óptimo, lo válido para el pintor de su tiempo.

Es bien conocida la más extrema posición de Cristóbal de Villalón que, aunque refiriéndose al arte de manera periférica, es meridiano en la defensa de los artistas de su tiempo con respecto a los contemporáneos, una actitud desinhibida que no sólo le hace valorar a Berruguete o Siloe sino que le lleva a señalar varios ejemplos de edificios góticos como superiores en grandeza y majestuosidad a los ejemplares de la Antigüedad. Bien es verdad que se trata más de licencias e hipérboles literarias que, por comparación, tratan de encumbrar lo propio, que de una comprensión adecuada de los modelos artísticos. Pero es igualmente revelador que esa admiración pueda realizarse sobre unos edificios que se encuentran tan lejos de los lenguajes legitimadores de lo antiguo. Y es que esa misma valoración positiva la encontramos en hombres impregnados de pasión por lo antiguo. Así, Lázaro de Velasco, traductor de Vitruvio, podía elogiar los templos de Toledo, Sevilla, Burgos o León, a la vez que hacía un recorrido por el arte y los artistas españoles, en el que daba cuenta de la introducción de la arquitectura “al romano” en nuestro país, y coronaba a Siloe como el verdadero transmisor de la buena arquitectura en Andalucía.

Es un tipo de recorrido por los logros de los diferentes artistas que se plegaba muy bien para el desarrollo de una historia del arte español. Ya Holanda contaba con las ideaciones de Vasari para desarrollar sus águilas, pero más cercano a Lázaro de Velasco se situó Juan de Arfe en su breve desarrollo de la historiografía artística hispana. Si el mensaje que trata de transmitir el arquitecto de plata y oro es un decidido apoyo hacia la arquitectura de la Antigüedad, que ya se practica en España como consecuencia del apoyo regio, su coronamiento de El Escorial como edificio superior a los antiguos no

hace sino contribuir a continuar por esa concepción elíptica de la historia, según la cual los momentos de evolución e involución se encadenan consecutivamente. Es el dibujo de esa concepción del progreso artístico el que le hace considerar este proceso con momentos de esplendor sucesivos para Berruguete y Becerra que terminen por “recuperar el arte de la barbarie”. Es también gracias a Felipe II como las artes han podido resucitar en España según Guevara, pero en su interés prioritario por la pintura, hacer retroceder ese momento de crisis hasta la misma Antigüedad clásica, “desterrada por los mármoles”, y valorando de nuevo diversamente a ésta, haciendo hincapié en que la falta de ejemplos pictóricos directos colocaba a Rafael y Miguel Ángel como ejemplo supremo para los artistas de su tiempo que no tuviesen acceso a los modelos antiguos.

Es precisamente en una obra como la de San Lorenzo de El Escorial donde se aprecia otro de los vértices de la comparación-superación de lo antiguo. En la exaltación del edificio regio, no sólo se van a aprovechar los elementos estéticos propiamente dichos, sino que al poseer esta construcción el carácter cristiano, se le otorga ya de por sí una consideración superior a la de cualquier edificio pagano. La prevención expresada por varios sectores contrarreformistas sobre el aprecio exacerbado hacia las obras de los gentiles, incluyeron incluso a su arquitectura y su sistema de ordenación, proveniente de los antiguos dioses. La cristianización de éstos en el entorno de Bramante, teorizada finalmente por Serlio, no parecía suficiente en esos momentos de crisis generalizada. Sin embargo, era evidente que la arquitectura antigua era el único modelo racional que a esas alturas no podía ser sustituido. La superación del pasado pagano con el presente cristiano se convertía en un elemento más para reconsiderar las creaciones contemporáneas a la luz de los antiguos. Es más, cuando esta postura se radicaliza en sucesivos planteamientos contrarreformistas, la simple derivación de unas formas gentiles es inadmisibile sin la búsqueda de un antecedente que posea la sanción divina y que resuelve todas las dudas: la arquitectura bíblica del Templo de Jerusalén. De este modo, las elucubraciones sobre el templo hierosolimitano, que tan abundantes habían resultado durante toda la Edad Media, llegaron cada vez con más fuerza a invadir los escritos de los tratadistas artísticos. La demostración de una arquitectura expuesta en las Sagradas Escrituras y, por lo tanto, dictada directamente por Dios, supone la revelación de una suerte de arquitectura perfecta que resolvía todas las incertidumbres.

La relación establecida entre El Escorial y el Templo de Salomón en escritos como los de Sigüenza, donde a la vez se compara con las Maravillas de la Antigüedad, viene a homologar unas ideas que se expresaron continuamente alrededor del edificio regio durante el último cuarto del siglo XVI pero que, además, se complementa con la apuesta visual de Prado y Villalpando. En ésta es evidente la cercanía de varios de sus grabados con las famosas estampas de Herrera y Perret. Pero, a la vez, es elocuente que su lenguaje arquitectónico pertenezca a un vitruvianismo tan estricto como el desarrollado por Herrera y su círculo en el propio San Lorenzo, con lo que, de nuevo, se trataba de conseguir una ratificación de la antigüedad bíblica que soportase los

lenguajes clásicos. Una sanción que podía desarrollar vías diferentes a las utilizadas por Villalpando, incluso polemizar con ellas, como haría Céspedes, pero que perseguía idénticos fines.

Pero será durante el pleno siglo XVII, una vez que queden ya lejos elementos de discusión como el último gótico y los primeros posicionamientos ante lo antiguo, cuando las propuestas artístico-arquitectónicas adquieran una creciente variedad. Aparte de la extendida y permanente utilización de los sistemas de construcción tradicionales que se revelan en tratados como los de López de Arenas, será en la valoración del gótico donde mejor se aprecie esa apertura de los sistemas ordenativos barrocos.

El debate sobre el gótico volverá a reabrirse para que en muchos casos sea aceptado como una posibilidad paralela a la arquitectura antigua, respetándolo incluso en muchos casos de restauración de edificios de siglos anteriores, como podía hacer Juan Bautista Monegro en algunas propuestas para la catedral de Toledo. Será éste, además, un fenómeno europeo en el que, a la vez, participarán teóricos y artistas hispanos. La recolección de Simón Díaz con los diseños de Rodrigo Gil es elocuente de esta actitud, pero será, como decíamos, en la ruptura del sistema ordenativo clásico, en la proliferación de órdenes arquitectónicos considerados igualmente válidos, donde nos encontraremos la posibilidad de incluir una revisión que pueda incluir la diversidad de tendencias.

El repaso a las distintas aportaciones sobre los órdenes arquitectónicos que realiza fray Lorenzo de San Nicolás, por ejemplo, se enriquecerá con las aportaciones de aquellos que abran esta posibilidad a la inclusión de un orden gótico, es decir, un modo de construcción “moderno” en contraposición a lo antiguo perfectamente aceptable. Uno de los teóricos que aceptan sin problemas esta posibilidad es fray Juan Ricci. Podemos considerar que sus escritos son paradigmáticos de su tiempo en el sentido de esa despreocupación con la que puede recibir y condensar posturas que en principio parecerían contrapuestas, formando un crisol con las diferentes posturas que venimos comentando. Su inclusión del orden gótico se realiza al lado de una valoración desmedida del arte de los antiguos, insuperables para los contemporáneos, como una posibilidad de elección que, como declara Simón Díaz queda al “arbitrio de los hombres”. Pero, además, Ricci atiende de manera soberana a la importancia del Templo de Jerusalén para entenderlo como la pieza maestra de la arquitectura posterior, pues de él hace surgir toda arquitectura posterior. De tal forma, que puede construir un discurso teórico en el que si el Templo constituye el elemento primigenio de la verdadera arquitectura, y de ahí el interés hacia su estudio, el sistema de órdenes pueda incluir lo moderno o gótico, lo antiguo con los órdenes clásicos a los que se suma el grutesco, y, finalmente, lo salomónico. En último caso, la apreciación hacia éste significaba la reconsideración de Dios como supremo arquitecto, lo que venía a apoyar la nobleza y excelencia de la arquitectura, como pensaba Domingo de Andrade, y en cierta manera a sustituir a los antiguos en este papel.

Este carácter heteróclito que apreciamos en Ricci, continúa en la teorización de Caramuel de Lobkowitz, donde de nuevo las referencias al Templo de Jerusalén y al



Monasterio de El Escorial son tan constantes como a las arquitecturas de la Antigüedad, pero son las primeras las que contienen el ejemplo consagrado. Al contrario que en el catálogo de fray Lorenzo, expuestos los diferentes órdenes de los distintos arquitectos para que el constructor pueda elegir el que considere más de su gusto y que incluye, no debemos olvidarlo, las catedrales de Toledo y Sevilla, Caramuel desarrolla en su obra su carácter especulativo para exponer un sistema ordenativo que se aleja de los ejemplos contruidos o propuestos por otros arquitectos, es crítico con los órdenes clásicos, y prima su propia imaginación hasta llegar a lo utópico. Porque el estudio de la arquitectura, entendida como ciencia de creación divina y compañera del hombre en su propia evolución, reflejaba como un espejo la historia de la humanidad. De ahí que aunque la Antigüedad greco-romana se vislumbrase como un momento de esplendor, el Templo de Jerusalén era el verdadero precedente de El Escorial, entendido como culminación de la arquitectura y en competencia, no con la arquitectura gentil, que quedaba bajo el arco de la evolución histórica, sino con el propio Templo.

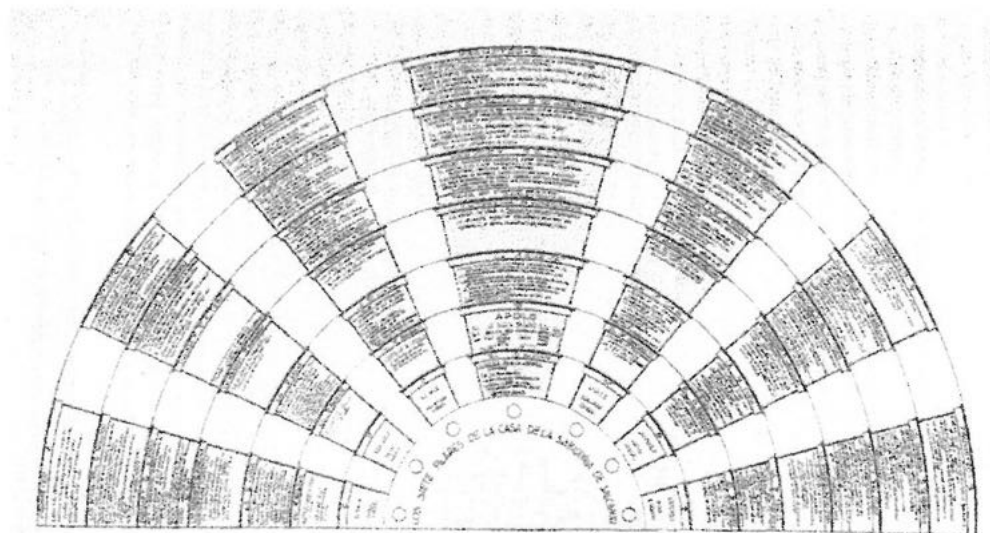


LOS ESPACIOS DE LA MEMORIA. UN SISTEMA DE COMPOSICIÓN DE IMÁGENES EN ÉPOCA MODERNA

CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
UNED

En 1550 se publicaba en Florencia y Venecia *L'Idée del Teatro dell'eccellentissimo M. Giulio Camillo...* La obra contenía la descripción pormenorizada de la estructura, los principios de composición y el sistema de funcionamiento de una construcción escénica conocido como el Teatro de la Memoria, que venía siendo objeto de interés y debate entre determinados círculos intelectuales de las cortes europeas desde que su autor, el veneciano G. Camillo, presentase por primera vez su proyecto al rey de Francia, Francisco I, en 1519. Se trataba de la maqueta de una estructura semicircular, consistente en siete gradas divididas radialmente por siete pasarelas que representaban a los siete planetas, construida en madera y plagada de imágenes [1]. Formalmente era una reinterpretación humanística del teatro vitruviano, que se ha venido poniendo en relación con la que en fechas próximas -1556- apareciese en la traducción y comentario hecha por Daniele Barbaro al *De Architectura* de Vitruvio, ilustrada con dibujos realizados por Palladio¹.

1 Existen numerosos estudios sobre el teatro de G. Camillo y sus relaciones con la planificación de las estructuras teatrales del Renacimiento y el arte de la memoria. Entre las más destacadas podemos citar las siguientes: WENNELKER, L. B.: *An examination of L'Idée del Teatro di Giulio Camillo*. Pittsburg University, 1970. OLIVATO, Loredana: "Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio", *Bollettino del C.S.I.A. Andrea Palladio*. 1979, págs. 233-252. BARBIERI, Giuseppe: "L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo", en *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milán, Electa, 1980. BOLZONI, L.: *Il teatro delle memorie. Studi su Giulio Camillo*. Padua, Liviana Editrice, 1984. GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga, Universidad, 2001. La relación entre el Teatro de la Memoria de Camillo y el arte de la memoria fue estudiado por Frances A. Yates en la obra *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974.



1. Giulio Camillo: Teatro de la Memoria según reconstrucción de Frances A. Yates en la obra *El arte de la memoria*.

Pero el teatro de G. Camillo era algo más. La estructura escénica no era sino un soporte adecuado donde mostrar, en una disposición estricta, todo el conjunto de conceptos que por entonces se consideraban como compendio de sabiduría universal. Para ello, la estructura del teatro brindaba unas excelentes posibilidades, pues las subdivisiones producidas por las intersecciones entre las pasarelas y las gradas generaban un espacio racionalizado, un entramado con gran cantidad de áreas de proporciones regulares, donde ubicar a modo de “casilleros” las imágenes representativas de los conceptos que se querían transmitir. Así considerado, el teatro de Camillo quedaba convertido en un artefacto simbólico, que el propio autor definía como *una mente y alma edificada o construida capaz de albergar todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no podemos ver con los ojos corporales*. Y de este modo lo consideraron también algunos de sus contemporáneos, pues en 1530 Viglius Zuchiemus, que había tenido la oportunidad de contemplar el teatro de Camillo en directo, escribía una carta a Erasmo donde le describía la obra como *cosa de habilidad admirable pensada para que los espectadores pudiesen “discurrir sobre cualquier materia no menos fluidamente que Cicerón”*².

2 Viglius Zuichemius tuvo la oportunidad de contemplar en directo la maqueta en madera construida del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, acompañado por su propio autor a mediados de la década de los años treinta, realizando una pormenorizada descripción del mismo y de la impresión que le había causado en una de las cartas que le remitió a Erasmo. F. A. Yates recoge dicha descripción así como los avatares que a través la construcción de la maqueta de dicho teatro en *El arte de la memoria...* (1974), págs. 159-160.



La alusión del corresponsal de Erasmo a Cicerón no era gratuita. Iba más allá de una mera cita erudita de la Antigüedad e intentaba poner en relación el teatro de G. Camillo con la retórica clásica, más concretamente con el arte de la memoria, que tenía en el autor latino a una de sus principales fuentes teóricas. En su versión clásica el “arte de la memoria” había sido invención del poeta griego del siglo IV a.C. Simónedes de Ceos, aunque su sistematización y difusión se debía a tres obras latinas: el *De Oratore*, de Cicerón, *La Institutio Oratoria* de Quintiliano y el anónimo *Ad C. Herennium Libri IV*. Consistía en un procedimiento de memoria artificial basado en poner en relación imágenes y lugares como método para aumentar la capacidad mnemotécnica del orador, el cual debía relacionar los conceptos que quisiese recordar con imágenes a las que posteriormente ubicaría por orden en un lugar concreto, preferiblemente un edificio, de modo que la contemplación o rememoración de ese espacio devolviese a su mente el concepto del que había partido. El orador se convertía, en virtud de este procedimiento, en “constructor” de un espacio mental en el que almacenar, según una disposición estricta, una serie de figuras que contuviesen tanto las palabras mismas como el concepto de un discurso.

Digamos que el Teatro de la Memoria de G. Camillo constituía para sus contemporáneos la versión renacentista del arte de la memoria clásica, con la diferencia fundamental de que la arquitectura mental creada por los antiguos como espacio mnemotécnico había adquirido en este caso una forma real, que no por casualidad era la de una estructura arquitectónica basada en el esquema del teatro vitruviano. Y es esto precisamente lo que nos interesa. El comprobar cómo las arquitecturas mentales de la retórica clásica adquirieron durante el Renacimiento plasticidad, convirtiéndose en imágenes construidas según las normas del “arte de la memoria” que combinaban los principios artísticos y filosóficos de la Antigüedad, con la reinterpretación humanista que se había hecho de éstos, así como con los nuevos principios de la ciencia y la filosofía moderna. En este proceso tuvo una especial importancia la nueva dimensión que se otorgó durante la Edad Media al arte de la memoria por parte de la Escolástica, transformando los lugares mnemotécnicos de la Antigüedad en imágenes morales que podían ser aprovechadas con una finalidad ética, a los que la interpretación renacentista de la memoria clásica dotaría de una dimensión mágica, convirtiéndolos en reflejo total del universo³.

El punto de partida o, lo que es lo mismo, el modelo de representación conceptual y formal de dichas imágenes fue la “rueda luliana”, el emblema visual del conocimiento que el teólogo y alquimista mallorquín Raimundio Lulio expuso en su *Ars Magna*. Lulio dedicó gran parte de su vida al estudio del arte de la memoria, al que dio una orientación teológica, ideando un sistema de ruedas concéntricas divididas en sectores que generaban múltiples espacios de la memoria donde albergar los conceptos, para lo cual empleó las imágenes del cosmos como espacios de conocimiento interpretados en

3 Aparte del trabajo fundamental de F. A. Yates, véase también CARRUTHEUS, Mary: *The book of Memory: A study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

clave cristiana⁴. Hay que decir que dicha rueda adquirió posteriormente una gran difusión a partir de los textos de predicación como símbolo del ordenamiento místico que regía el universo, sentando las bases par la creación de imágenes de contenido metafísico que fueron muy del gusto de la Contrarreforma, que con su valoración de las imágenes como sistema pedagógico para la difusión de la Fe abrió la posibilidad de imbuir los conceptos de plasticidad para poder así “predicar a los ojos”. De hecho, el procedimiento retórico de la memorización en imágenes de las partes de un discurso a partir del arte de la memoria fue frecuentemente empleado por los oradores sagrados de la Contrarreforma y tuvo uno de sus más destacados ejemplos en San Ignacio de Loyola, quien en su Ejercicios Espirituales proponía el uso del recurso mnemotécnico de la “composición del lugar”, que combinaba imágenes y lugares, como modo de espiritualidad⁵.

Desde la emblemática a la fiesta, pasando por las imágenes de carácter doctrinal inventadas por los predicadores y misioneros españoles para la difusión de los principios de la Fe en América y Oriente⁶, o por las galerías de retratos de carácter simbólico y alegórico, así como por determinados diseños de formas arquitectónicas y urbanas, se hicieron evidentes los principios de construcción de imágenes entendidas como “espacios de la memoria”⁷. Todas estas creaciones tenían en común su interés por crear discursos a través de imágenes, cobrando forma a través de dibujos, diagramas o pinturas que se convertían en espacios de la memoria, en discursos visuales que sustituían a la palabra. En muchos casos pasaron a ser, además, elementos de

- 4 Sobre el arte de la memoria en la obra de R. Lulio y sus implicaciones visuales es fundamental el trabajo de YATES, Frances A.: “El arte de Raimundo Lulio: aproximación a través de su teoría de los elementos”, en *Ensayos reunidos Lulio y Bruna*, I., México, FCE, 1990, págs. 23-137. Algunos ejemplos de la aplicación de la rueda luliana a imágenes de contenido simbólico en DE LA FLOR, Fernando R.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1995, págs. 154-162.
- 5 La praxis de la imagen mental relacionada con los principios de la Contrarreforma y el predominio de la imagen ha sido estudiado en DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P.: *Los sermones y el arte*. Valladolid, Universidad, 1980, También LEDDA, Giuseppina: “Predicar a los ojos”, *Edad de Oro*, n.º 8. 1988, págs. 121-142. OROZCO, Enrique: *Mística, plástica y barroco*. Madrid, Cupsa, 1977. Muy interesantes son al respecto las relaciones precisas que se establecen entre Contrarreforma, imagen y arte de la memoria en DE LA FLOR, Fernando R.: *op. cit.* págs. 147 y ss. Sobre el arte de la memoria en el Renacimiento en relación con los jesuitas y con Giulio Camillo ver BOLOGNA, C.: “Esercizi di memoria. Del teatro della sapientia di Giulio Camillo agli Esercizi spirituali di Ignacio de Loyola”, en BULZONI, L. y CORSI, P. (eds.): *La cultura della memoria*, n.º II. Mulino, 1992, págs. 169-123.
- 6 En torno a la relación de los jesuitas con el arte de la memoria y su empleo para la difusión misionera de la Fe resulta interesante el libro de SPENCE, Johnatan D.: *El palacio de la Memoria de Matteo Ricci, un jesuita en la China del siglo XVI*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- 7 La historiografía literaria y artística ha demostrado en los últimos años la importancia que el arte de la memoria ha desempeñado en la construcción de espacios plásticos, a veces reales y otras imaginarios. Un ejemplo lo tenemos en GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid, Taurus, 1999, donde se aborda la construcción de imágenes mentales de carácter simbólico vinculadas al diseño de arquitecturas, ciudades y jardines. El tema es también tratado por DE LA FLOR, Fernando R.: *op. cit.* págs. 109-147, y muy especialmente para lo que se refiera al desarrollo del arte de la memoria en España en la obra de este mismo autor *Teatros de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotécnica española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988. Ver también ROSSI, Paolo: “La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento”, *Archivio di Filosofia*, n.º 15, 1958, págs. 169-175. DENIS, M.: *Les images mentales*. Paris, PUF, 1979.



experimentación de las posibilidades de comunicación que podían ejercer las imágenes sobre el espectador, así como en símbolos del saber universal. Es evidente que el trasfondo de todo ello estaba en la profundización que se produjo en el Renacimiento en las relaciones que mantenían las imágenes con los conceptos, así como el valor simbólico que se otorgó a éstas como medios de comunicación, cuestión que justificaba el interés que se despertó desde numerosos ámbitos – la literatura, el arte, la historia de la ciencia, etc. – por el problema de la forma.

La influencia que ejerció el arte de la memoria sobre la composición de imágenes simbólicas durante el Renacimiento no debe extrañarnos si consideramos la actualidad que cobró el tema entre los círculos intelectuales y políticos de la Europa moderna. Prueba de ello fue la disputa que mantuvieron las cortes italianas, francesa y española por la ejecución del Teatro de la Memoria de G. Camillo, que en el caso español estuvo protagonizada por el entonces gobernador español en Milán, Alfonso Dávalos, Marqués del Vasto – el mismo a quien Serlio dedicase su cuarto Libro de Arquitectura – quien ofreció al veneciano una pensión para que le mostrase su proyecto. Poco antes el rey de Francia, Enrique III, había otorgado una cátedra en la Universidad de París a Giordano Bruno atraído por sus conocimientos sobre el tema, en cuyo agradecimiento éste le dedicó la obra *De Umbris Idearum*, que se constituyó en una de las fuentes esenciales para el desarrollo del arte de la memoria en su modalidad renacentista, junto con sus otras obras *Cantus Circaeus* y *De compendiosa Architectura*, que dedicó respectivamente a Enrique de Valois, Duque de Angulema, y a Juan Moro, embajador de Venecia ante el Rey de Francia⁸. Asimismo, también Rodolfo II de Praga, un interesante personaje filósofo, esoterista y alquimista fue el destinatario de algunas de la obras escritas por Bruno sobre el arte de la memoria.

Todos estos personajes habían llegado al tema a través de su interés por la filosofía natural y neoplatónica, y más concretamente por el mundo del hermetismo y de la alquimia, bajo cuyo filtro había sido interpretado el arte de la memoria clásica en el Renacimiento, convirtiéndose en una importantísima fuente de producción de imágenes simbólicas interpretadas frecuentemente en clave teológica, cuya finalidad era que el espectador, con un simple golpe de vista, pudiese comprender el mundo y los secretos del universo⁹. Recordemos que Ficino, que había traducido al latín los dos

8 La formulación renacentista del arte de la memoria tuvo dos de sus mejores representantes en G. Camillo y G. Bruno. La historiadora británica F. A. Yates ha estudiado la trayectoria intelectual de ambos personajes, haciendo depender los principios mnemotécnicos del segundo, que quedaron formulados por primera vez en la obra *De Umbris Idearum*, de la influencia que recibió de G. Camillo, aunque los principios de los que se partía eran bien diferentes. Sobre este aspecto siguen siendo fundamentales los estudios de YATES, Frances A.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago, Chicago University Press, 1964 y 69; *El arte de la memoria*, 1966, y *Theatre of the World*. Chicago, Chicago University Press, 1969. También Cfr. BRUNO, Giordano: *Mundo, magia y memoria*. Compilación e introducción de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

9 VAN LENNER, J.: *Arte y alquimia*. Madrid, 1978; WALTER, D. P.: *Spiritual an Demonic Magic from Ficino to Campanella*. Londres, Warburg Institute, 1958. Un interesante catálogo de imágenes sobre las representaciones simbólicas de contenido cristiano generadas por el pensamiento hermético, la alquimia y el ocultismo en ROOB, Alexander: *EL museo Hermético. Alquimia y Mística*. Colonia, Taschen, 2001.

principales tratados herméticos, el *Corpus Hermeticum* y el *Asclepius*, otorgándoles un tono sagrado relacionado con el cristianismo, conocía perfectamente el procedimiento retórico de los Antiguos, el cual llegaba a mencionar explícitamente en alguna de sus obras¹⁰.

El Teatro de la Memoria de G. Camillo participaba de forma clara de la filosofía hermética de Ficino, hasta el punto de que Girolamo Muzio, amigo y discípulo de Camillo, no tardó en compararle con Mercurio Trimegistos, Pitágoras, Platón y Pico della Mirandola¹¹. Su coincidencia iba más allá de la aceptación de los principios filosóficos, de lo conceptual, y afectaba a la propia forma de su teatro, que se integraba en un contexto astrológico vinculado a los nuevos presupuestos de ciencia la cosmología neoplatónica¹², el cual servía de base para su organización, sometida a un orden estricto en el encontraba su razón de ser, en tanto que pretendía constituyese en reflejo del orden del universo y, en función de él, de la verdad eterna que representaba.

El orden era, pues, esencial para la organización de la imagen simbólica como forma de conocimiento, y así lo reconocía el propio autor, quien en su descripción de *L'Idea del Teatro* confesaba que lo más difícil de su proyecto había sido *encontrar un orden en estas siete medias, espaciales y discernibles las unas de las otras, que mantengan despierta la mente y conmuevan la memoria*¹³. En realidad, de lo que se estaba hablando era de ese orden que algunos cabalistas neoplatónicos reclamaban como condición esencial para que la representación cósmica de la idea del mundo fuese efectiva, así como del orden que servía de base para la composición de los espacios de la memoria. Conviene señalar, en este sentido, que desde muy temprano los espacios mnemotécnicos comenzaron a ser relacionados con arquitecturas mentales, más o menos complejas – palacios, teatros, ciudades, jardines, etc. – presididas siempre por una estructuración geométrica de su espacio que diese lugar a múltiples subdivisiones en las que albergar, a modo de estancias, calles y plazas, los conceptos que debían integrar el discurso. Desde un principio esta división acostumbró a hacerse a partir de las diferentes partes del cuerpo, de los signos del zodiaco o de los puntos cardinales, estableciendo así un orden del discurso que reflejaba el orden del mundo¹⁴.

El interés por la forma desempeñó, por tanto, un papel fundamental en el sistema de composición de las imágenes de la memoria, muy especialmente cuando desde

10 En una de las cartas escritas por Marsilio Ficino da algunos preceptos para perfeccionar la memoria, citando a Simónides de Ceos y a Aristóteles. Cfr. YATES, Frances A.: *El arte de la memoria...*, op. cit., pág. 191.

11 *Ibidem*, pág. 163.

12 El Teatro de la Memoria de Camillo participaba y era un reflejo de la ciencia moderna, estructurando su espacio a partir de una disposición planetaria que coincidía con la expresada por Copérnico o por el propio Bruno en sus teorías heliocéntricas.

13 GIULLIO CAMILLO, Delmico: *L'Idea del teatro*. Florencia, 1550, pág. 9.

14 ROSSI, Paolo: "La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento", *Archivio di Filosofia*, n.º 13. Florencia, 1958, págs. 169-175. DE LA FLOR, Fernando R.: op. cit., pág. 118. De este mismo autor "La imagen leída: retórica, arte de la memoria y sistema de representación", *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, n.º II. 1990, págs. 102-116.



la Filosofía, el Arte y la Ciencia renacentistas comenzó a reclamarse la creación de imágenes reales que diesen plasticidad al sistema de la memoria considerado como modo de conocimiento. El propio Ficino había hecho hincapié en este aspecto, considerando que la ordenación meditativa del espacio, ateniéndose a principios de “proporción, armonía y conexión”, constituía la base de funcionamiento de este arte, de modo que la idea era la misma que el propio Camillo había llevado a la práctica en su Teatro de la Memoria y que algunos años después sería reivindicada por G. Bruno en su obra *De Umbris Idearum*, al establecer una clara correspondencia entre el arte de la memoria y la representación plástica, reconociendo la necesidad de que *los números y los elementos* fuesen dispuestos *ordenadamente mediante ciertas formas memorables*, para permitir *alcanzar un arte figurativa tal que ayudara no sólo a la memoria, sino también a todas las potencias del alma*¹⁵. Resulta interesante, en relación con este tema, hacer una referencia al debate que se desarrolló en el seno del hermetismo renacentista en torno a la conveniencia de elegir para los espacios de la memoria lugares reales o imaginarios. Ya en 1560 algunos autores ocupados en el tema, como Giovanni Battista della Porta recomendaban emplear como imágenes de la memoria obras de artista destacados, como Miguel Ángel, Tiziano o Rafael, reconociendo al arte de la memoria una importante faceta visual.

Pero aquí nos interesa sobre todo la participación que tuvo en dicho debate el inglés Robert Fludd, seguidor de los filósofos herméticos y ocultistas del Renacimiento, que se sintió profundamente interesado por el arte de la memoria, llegando a crear un sistema de memoria artificial para cuya representación plástica recurrió, como hiciera Camillo, a la forma del teatro identificada en este caso con el escenario, que Fludd consideraba como el lugar donde *se exponen todas las acciones de las palabras, de las oraciones, de las particularidades de un discurso o de las materias [...]*¹⁶.

En contra de la opinión defendida por Bruno, para Fludd los espacios de la memoria debían ser reales, no imaginarios, y debían adquirir una dimensión escénica que procurase la interrelación entre el objeto y el espectador. Lo interesante es que el teatro de la memoria de Robert Fludd adquirió una dimensión real, reproduciendo el teatro londinense del Globo según fue proyectado en la reconstrucción de 1613. El diseño ponía de manifiesto el conocimiento que Fludd tenía de Vitruvio y de las interpretaciones que el renacimiento había hecho de sus planteamientos¹⁷, los cuales

15 El sistema de la memoria expresado en *De Umbris Idearum* estaba articulado de arriba abajo, y partía de la idea platónica de que las imágenes del mundo supracelste albergaban la realidad de las cosas inferiores, de modo que su contemplación conducía al conocimiento del universo y del hombre.

16 FLUDD, Robert: *Utrisque Cosmi...*, op. cit., tomo II. Oppenheim, 1619, pág. 63. R. Fludd escribió entre 1617-1619 la obra *Utrisque Cosmi*, dedicada al Rey Jaime I, donde se ocupaba de las relaciones entre los dos mundos, el macrocosmos o universo y el microcosmos u hombre, sustentando sus argumentos en citas de autores herméticos, especialmente del *Corpus Hermeticum* y el *Asclepius*, así como en el cabalismo. En esta obra incluye su Teatro de la Memoria, donde muestra un conjunto de escenarios, relacionados los unos con los otros, inmersos en un contexto astrológico, donde las diferentes puertas son consideradas por el propio autor como *loci* de la memoria.

17 Al respecto ver YATES, Frances A.: *El arte...*, op. cit., págs. 417 y ss.

le habían llegado probablemente a partir de la influencia que sobre él ejerció el filósofo ocultista John Dee¹⁸, quien en el prefacio a la traducción inglesa de Euclides de 1570 hacía mención a Vitruvio y Alberti, introduciendo en la Inglaterra Tudor la teoría vitruviana del arquitecto como hombre universal, así como algunos principios relacionados con la perspectiva¹⁹.

Hay que decir, en relación con este tema, que el planteamiento y la ejecución de estas imágenes de la memoria partían de la reinterpretación de los principios vitruvianos realizados a la luz del hermetismo neoplatónico, lo que puede a su vez relacionarse con la imagen que la filosofía hermética adoptó para expresar la idea del hombre como media del universo, empleando la reproducción hecha por Francesco di Giorgio de las ideas de Vitruvio del *homo ad circulum* y el *homo ad quadratum*. Estas imágenes adquirieron una gran aceptación y difusión entre los arquitectos del Renacimiento, expresando la relación del hombre con Dios y la creencia cristiana de que el hombre como imagen de Dios encarnaba las armonías del Universo. Recordemos, en este sentido, que el interés de los arquitectos renacentistas por la correspondencia entre el hombre y el cosmos llegó a determinar buena parte e las realizaciones teóricas y prácticas de edificios, ciudades y ciudadelas²⁰.

Obviamente, la base de todo este planteamiento era la de la correspondencia, ya enunciada en la Antigüedad, entre el microcosmos – el hombre – y el macrocosmos – el Universo –, y la idea de que desde el primero se podía contemplar y comprender el segundo y albergarlo dentro de la memoria. Por eso en el proyecto de Camillo se invirtió la función tradicional del teatro, cumpliendo las gradas el papel de escenario que el espectador podía contemplar ubicándose en su centro y organizando con su ojo la visión de la realidad y del universo mediante un diseño determinado por la distribución en ejes radiales y círculos concéntricos²¹. Se convertía así en una especie de anfiteatro de la sabiduría eterna al que se accedía por una escala mística de siete peldaños, construyendo una imagen simbólica dependiente de las representaciones que acompañaban a las referencias de Raimundo Lulio del acceso a la casa de la sabiduría, la cual sería bastante empleada por la literatura mística y por determinados cristianos del siglo XVII. Sirvan como ejemplo las reproducidas por H. Khunrath en *Anphiteatrum sapientiae aeternae* [2], de 1602²², entre las que se encuentra la

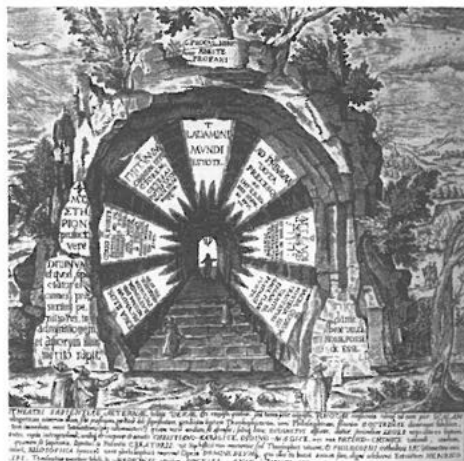
18 R. Fludd y John Dee son dos importantes representantes de la filosofía renacentista en Inglaterra. Ambos compartían su interés por el pensamiento hermético y la cábala. Sobre su influencia en la introducción de elementos de la perspectiva aplicados al diseño del teatro y sobre algunos puntos de coincidencia en relación a los principios vitruvianos, el diseño de estructuras escénicas y el arte de la memoria ver GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: *op. cit.*, págs. 291-304.

19 La correspondencia entre el teatro de la memoria de Fludd y el Teatro londinense del Globo fue demostrada por YATES, Frances A.: *El arte...*, *op. cit.*, págs 417 y ss. Ver también GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: *op. cit.*, págs. 291-296 y BARBIERI, G.: *op. cit.*

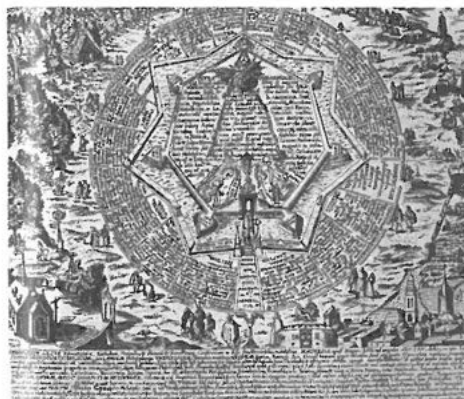
20 MURATORE, Giorgio: *La ciudad renacentista*. Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1980, pág. 96.

21 FRANCASTEL, Pierre: *La figura y el lugar*. Barcelona, Laia, 1988. KUBOVY, M.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid, Trotta, 1996.

22 ROBB, Alexander: *op. cit.*, págs. 334-336.



2. Heinrich Khunrath: "Escala mística".
Amphitheatrum Sapientiae Aeternae. 1602.



3. Heinrich Khunrath: "Fortificación alquímica".
Amphitheatrum Sapientiae Aeternae. 1602.

interesante imagen de una ciudad fortificada a la que el autor dio un significado alquímico, circundada por siete baluartes y 21 caminos, de entre los cuales solamente uno permitía su acceso al interior [3].

Como es sabido, tanto el neoplatonismo como la tradición hermética y científica que confluyeron en algunos de los medios intelectuales del Renacimiento, encontraron en la ciudad una referencia perfecta para relacionarla simbólicamente con el cosmos, convirtiéndola en verdadera imagen del mundo²³. La idea había aparecido claramente expresada en la teoría artística relacionada con la planificación urbana a través de Alberti, que consideraba a la ciudad como un organismo cuyos miembros debían concordar con el resto, planteando la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos mediante la comparación de la ciudad con una gran casa, y la casa con una pequeña ciudad²⁴. Sentaba así las bases para la creación de una imagen de ciudad simbólica que combinaba los principios de racionalización del espacio procedentes de la reinterpretación de Vitruvio con un diseño comprometido con el simbolismo platónico y hermético, en la línea planteada por autores como Filarete o Francesco di Giorgio²⁵. Algo similar, en definitiva, a la que había realizado Camillo

23 La idea de la ciudad concebida como gran teatro del mundo se convirtió en un tópico de la literatura de los siglos XVI y XVII. También el teatro fue así concebido en algunas ocasiones. En el contexto que se viene tratando tenemos un ejemplo significativo en el Teatro de la Memoria de R. Fludd, donde se influye un escenario presidido por la inscripción *Theatrum Orbi*, CHRISTIAN, L. G.: *Theatrum mundi. The history of an idea*. Londres, Garland, 1987. MURATORE, Giorgio: *op. cit.*, pág. 46.

24 ALBERTI, Leon Battista (1550): *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991.

25 MURATORE, Giorgio: *op. cit.*, págs. 127-128.

en su Teatro de la Memoria. Para su puesta en escena se recuperaron y reinterpretaron algunos de los principios que, formulados en la Antigüedad y transmitidos a través de la filosofía medieval, habían servido de fundamento para el diseño arquitectónico del Renacimiento. Entre ellos figuraban la ya mencionada correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, así como la definición de la estructura armónica del universo o la creencia de que a través de los símbolos matemáticos podía llegarse a la comprensión de Dios.

Pero además, el diseño de la ciudad ideal, simbólica, plateó en época moderna importantes temas de coincidencia, desde el punto de vista conceptual y formal, con el arte de la memoria y su sistema de composición de imágenes tal y como había sido desarrollado en el Renacimiento a partir del hermetismo cristianizado. En la construcción de dichas ciudades se trabajó con dos ideas básicas: la astrología y la memoria, vinculadas a cuestiones científicas y mágicas preocupadas por el problema de la forma. Aquí nos interesan como pura imagen, como diseño, pero también en función de la capacidad que ese diseño tuvo para transmitir contenidos, es decir, en función de sus cualidades simbólicas. Hay que decir, además, que la aplicación del arte de la memoria y de su sistema de composición racional de imágenes a la representación de la ciudad encontró un caldo de cultivo especial en el afán racionalizador del espacio urbano propio del diseño renacentista.

Gran parte de la historiografía artística ha abordado estas últimas cuestiones, preocupándose principalmente de algo que se convirtió durante época moderna en un tópico: la correspondencia entre la forma de la ciudad y el orden social que representaba la Ciudad del Sol, de Campanella y la Christianopolis, de Andreae [4], constituyen en este sentido dos de las más conocidas y divulgadas utopías modernas en las que la definición de una sociedad ideal cristiana, directamente implicada en el clima político-religioso del momento, adquiría su correspondencia en un determinado diseño de ciudad que pretendía ser respectivamente un reflejo del ideal de sociedad contrarreformista o de la utopía política del protestantismo²⁶. Sin embargo, pocos son los estudios en los que dicho diseño se ha puesto en relación con el concepto y el sistema de composición de imágenes del arte de la memoria, que como veremos fue en gran medida el responsable de la forma que adquirió su diseño urbano.

Tanto Campanella como Andreae participaron del mundo del Hermetismo y de la Alquimia, y fueron conocedores del arte de la memoria. El primero pertenecía a la orden de los dominicos, en la que durante la Edad Media este recurso mnemotécnico experimentó un importante desarrollo. En cuanto al segundo, fue un miembro destacado de la Hermandad Rosacruz, con la que también se ha relacionado a R. Fludd y Comenius, la cual pretendía renovar las ciencias mediante la alquimia, la magia y la cábala.

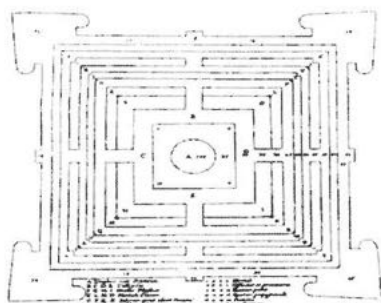
26 AA. VV.: *Utopías del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987. HANNO-WALTER KRUFT: *Le città utopiche*. Roma-Bari, Laterza, 1990. FIRPO, Luigi: *Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma*. Milán, 1966.

4. Johann Valentin Andreae: Reproducción de la ciudad Capar Salano. Christianopolis. 1619.

Como muchas otras imágenes simbólicas del momento, la Ciudad del Sol de Campanella constituía en su diseño un espacio metafísico cuya organización partía de la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos²⁷. Se alzaba sobre una colina y su estructura estaba dividida en siete grandes círculos concéntricos que reproducían el sistema astral, pues se hallaban en correspondencia con los siete planetas²⁸. El tránsito entre los mismos se realizaba a través de cuatro puertas orientadas a los puntos cardinales. Como en el teatro de G.

Camillo, la ciudad adquiría su total significado en el centro, que si en el caso del veneciano estaba ocupado por las siete columnas de la casa de la sabiduría de Salomón, ahora se veía presidida por un templo que reproducía el modelo del universo bíblico, mosaico. Este templo era el que daba en realidad significado al conjunto del diseño urbano. De planta circular, estaba edificado sobre columnas y presidido por un altar construido a imagen del sol que se correspondía con Dios, sobre el que se erguían dos grandes globos que representaban el cielo y la tierra, así como una bóveda con todas las estrellas fijas, desde la primera hasta la séptima magnitud²⁹.

El conjunto estaba rodeado de inscripciones que explicaban la influencia que cada uno de los astros ejercía sobre los sucesos de la tierra, dando a entender la relación existente entre el hombre y el universo. Es evidente que Campanella estaba aplicando



Plano de Cristianópolis



Escenografía de Cristianópolis

27 WALTER, D. P.: *op. cit.*

28 CAMPANELLA, Tomás: *Civitas Solis, Idea Reipublicae Philosophicae*. Frankfurt, 1623. Se ha empleado la edición con introducción y notas de Emilio Estébanez (Madrid, Mondadori, 1988).

29 La correspondencia entre macrocosmos y microcosmos según el pensamiento del momento aparece muy bien expresado por Campanella cuando habla del Sol, el cual se corresponde, no se identifica, con la divinidad. Dice al respecto: "los sacerdotes adoran a Dios en el Sol y en las estrellas, como altares suyos, y en el cielo, como templo, e imploran a los ángeles buenos como intercesores que moran en las estrellas, considerados como vivientes domicilios suyos, pues confiesan que Dios mostró principalmente sus bellezas en el cielo y en el sol, trofeo y estatua de la divinidad [...]" CAMPANELLA, Tomás: *op. cit.*, pág. 191.

al diseño conceptual y formal de su ciudad, como también hiciera Camillo con el teatro de la memoria, las nuevas visiones de la ciencia sobre la organización del cosmos, para crear lo que la historiadora británica F. A. Yates denominó como *una utopía de magia astral*, concebida en tanto que imagen mental como fuente de conocimiento. La utopía se integraba así en la línea desarrollada por el arte de la memoria en el siglo XVII, pasando de ser un sistema para la comprensión y memorización del mundo a través de imágenes, a convertirse en un modo de investigación y conocimiento que permitiese llegar a nuevos descubrimientos. En todo ello influyó de modo decisivo la transformación seiscentista del arte de la memoria en un método científico³⁰.

La metáfora visual de la ciudad creada por Campanella pretendía constituirse en símbolo del saber universal, y para ello siguió los principios del arte de la memoria, inscritos en un contexto astrológico, ateniéndose con ello a la formulación que había adquirido el procedimiento retórico de la memorización en el Renacimiento. Sus muros concéntricos, de iguales características y dimensiones previamente determinadas, fueron decorados por sus dos caras con pinturas murales que representaban en orden todo cuanto se hallaba en la tierra *mostrando sus relaciones con las cosas celestes y terrestres*. Así, el primer círculo estaba dedicado a la correspondencia entre la tierra y la figuras matemáticas, el segundo a los minerales, mentales, mares y ríos; el tercero a los árboles, hierbas y peces; el cuarto a las aves y reptiles; el quinto a los animales de la tierra, y finalmente el sexto a las artes mecánicas, a los inventores de la ciencias, las armas y los legisladores. Aparecía, en definitiva, todo el mundo de la creación, del hombre y de sus actividades, relacionado con lugares – los muros de la ciudad – según una ordenación estricta que respetaba los principios de proporción, armonía y conexión, pues se estructura general cobraba sentido en función de la correspondencia de las partes con el todo. Según Campanella, la formación de los ciudadanos se realizaría en esta ciudad mediante la contemplación de sus muros y la asociación de estos con el templo central, es decir, empleando la asociación mnemotécnica clásica entre conceptos y lugares³¹. Así entendida la ciudad se convertía en una especie de libro a partir del cual poder comprender el universo entero mediante la contemplación a través de la vista, lo que puede muy bien relacionarse con la metáfora visual empleada por Giordano Bruno para referirse al arte de la memoria como un sistema en el que la comprensión del mundo y de su estructura metafísica se realizaba recorriendo escenarios con la mirada.

La Ciudad del Sol fue impresa por vez primera en 1623, pero parece ser que cuando Johann Valentin Andreae publicó su obra *Christianopolis* en 1619 había

30 YATES, Frances A.: *El arte de la memoria...*, op. cit., págs. 427-451.

31 Para F. A. Yates el método de aprendizaje expuesto por Campanella coincide con el sistema pedagógico expresado por Comenius en la obra *De Orbis Pictus*, basado en el aprendizaje de diferentes lenguas a través de imágenes, siguiendo el procedimiento del arte de la memoria. Hay que decir que Comenius participó también del hermetismo, la magia, la alquimia y la cábala, formando parte de la Hermandad Rosacruz, a la que también perteneció Johann Valentin Andreae. En YATES, Frances A.: *El arte de la memoria...*, op. cit., pág. 437.



tenido acceso al manuscrito de Campanella³². Son muchos, como veremos, los aspectos que comparten dichas obras, a las que la historiografía suele con frecuencia relacionar estableciendo como punto de partido el planteamiento visual y conceptual de Campanella, del que Andreae se mostraría en buena media deudor. Si la Ciudad del Sol puede ser considerada como un sistema ocultista de la memoria, la Christianopolis de Andreae venía a ser un modelo hermético del universo en el que, como en el caso anterior, se exploraban las elaciones entre el hombre y el mundo con vistas a conseguir una finalidad esencial: la transformación del mundo en el clima político-religioso de la Contrarreforma³³. Son muchas las implicaciones simbólicas que adquirió este proyecto de ciudad utópica en relación con el pensamiento de la Contrarreforma, para aquí nos ocuparemos de ella en función de la conexión que presentó el diseño de su forma con los principios de la astrología y la memoria, presentes en la ciudad entendida como espacio mnemotécnico.

La ciudad utópica de Andreae pretendía ser un baluarte de la verdad y de la bondad, metáfora que propició la elección de la forma cuadrada, frente al tradicional empleo del círculo con finalidades simbólicas, buscando la asimilación visual con la imagen de una fortaleza. De hecho, la ciudad se inscribía en un perímetro amurallado compuesto por cuatro baluartes y un gran número de torres distribuidas por su espacio, que se articulaba a partir de filas concéntricas de edificios, cuyo centro estaba ocupado por una ciudadela presidida por un gran templo que era el único edificio suntuoso de la ciudad, cuya estructura fue concebida como si de un teatro se tratara. El propio autor refiere cómo en ocasiones tenían lugar en este espacio representaciones teatrales, lo que de nuevo pone en relación de forma significativa los temas de la utopía, la ciudad, el teatro y el arte de la memoria. En este caso, además, la similitud con la ciudad-espectáculo de Thélème, descrita en 1534 por Rabelais en su novela *Gargantúa y Pantagruel*, así como con el teatro-templo descrito por Cesariano en su traducción de Vitruvio en 1521, resulta más que evidente, siendo muchos los puntos de contacto que existen entre ambas³⁴.

Toda la ciudad estaba adornada con pintura que reproducían los movimientos de los planetas y su espacio estaba sometido a una pensada ordenación preocupada por la medida, la proporción y la correspondencia entre las partes, que llegaba incluso a precisar las medidas exactas de los espacios urbanos y de las estancias de sus edificios. Desde la calle interior, cuya anchura era de veinte pies, las medias iban aumentando de cinco en cinco hasta llegar al centro, donde se ubicaba un templo de cien pies de diámetro. La ciudadela había sido concebida como un auténtico espacio mnemotécnico que podemos comparar con la articulación de las calles concéntricas de la Ciudad

32 Así lo refiere en HANNO-WALTER KRUF: *op. cit.*, pág. 90. Campanella compuso *La Ciudad del Sol* en 1602, cuando estaba en prisión. A partir de 1609 la obra circuló a través de varios manuscritos, uno de los cuales pudo ser el consultado por Andreae.

33 ANDREAE, Johann Valentin: *Republicae Christianopolitanae Descriptio*. Estrasburgo, Argentorati, 1619. Se ha empleado la edición Emilio García Estébanez, Madrid, Akal 1996.

34 RABELAIS, François: *Gargantúa y Pantagruel*. Madrid, Edaf, 1964, págs. 127-128. Sobre la utopía y el teatro en esta obra, ver GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: *op. cit.*, págs. 257-261.

del Sol, en este caso dividida en doce estancias de proporciones idénticas – 33 pies de ancho y de largo por 12 de altura –, que a modo de receptáculos de la memoria constituían un compendio de sabiduría universal. Recordemos, en este sentido, que algunos autores de retórica de los siglos XVI y XVII llegaron a precisar incluso las medidas³⁵ que debían tener las estancias de los edificios de la memoria.

Pues bien, Andreae incluyó entre éstas una biblioteca, el arsenal, el archivo histórico, el erario, un laboratorio *santuario de la sagacidad química donde el cielo se une con la tierra y se descubren los misterios divinos*, una farmacia, una sala de disección, el taller de pintura, dedicado a la *formación de la juventud y la fácil comprensión de la enseñanza*, el teatro físico, al que el autor califica como un *compendio de la memoria* y el matemático, donde se exponían los más modernos instrumentos astronómicos y se ponía en relación el cielo con la tierra. Sobre estas estancias se ubicaba el auditorio, igualmente dividido en ocho salas destinadas a la Gramática, Dialéctica, Música, Astronomía, Física, Ética, Teología y Aritmética. A esta última sala dedica el autor una atención especial, que aprovecha para incluir el tema de los números místicos, reconociendo la existencia de un mundo lleno de medidas y de armonía otorgada por Dios, que tenía su correspondencia en la tierra. A través del conocimiento de dichas medias y proporciones, de las que la organización e imagen de su ciudad utópica no eran sino un reflejo, se podía conocer a la divinidad ayudados por la llave de David, que en la filosofía hermética representaba una especie de clave secreta para desentrañar los misterios de la Biblia.

Christianopolis se constituía, de este modo, en un espacio metafísico. Pero su riqueza, desde el punto de vista de las implicaciones simbólicas de su forma, iba mucho más allá. Su composición tenía lago de laberinto, una imagen que el Renacimiento empleó con frecuencia como metáfora simbólica del mundo – recordemos, a este respecto, el laberinto cuadrado que incluye Filarete en su *Tratado de Arquitectura*, publicado en 1464 – y que en muchas ocasiones fue empleado como metáfora de los caminos misteriosos que debe recorrer el buen cristiano para llegar al conocimiento de la Verdad y de Dios. Su centro estaba ocupado en este caso por un templo del saber universal que seguía el modelo de representación empleado por la alquimia para simbolizar la suprema sabiduría³⁶ [5] A su vez, la imagen de Christianopolis podía vincularse con las representaciones del cosmos cristiano que se hicieron en el Renacimiento basándose en las jerarquías celestes de Dionisio Aeropagita, así como con el modo en que algunos de los más representativos autores de tratados sobre la memoria de los siglos XV a XVII, como Publicius, Romberch o Fludd representaron en sus obras dicho cosmos³⁷. Por otra parte, la imagen de Christianopolis presentaba

35 Así aparece, por ejemplo, en el tratado de ARGENTI, G.: *El assombro elucidado de las ideas o Arte de la Memoria*. Madrid, 1735. Cfr. DE LA FLOR, Fernando R.: *op. cit.*, pág. 118.

36 ROOB, Alexander: *op. cit.*, pág. 37.

37 Hay que decir que entre los tratados sobre la memoria que proliferaron durante el renacimiento y el Barroco fue frecuente la representación del cosmos como espacio mnemotécnico. Jacopo Publicius, en su *Ars Memorativa* (Venecia, 1482), hacía corresponder los lugar imaginarios de la memoria con las esferas del universo, y el

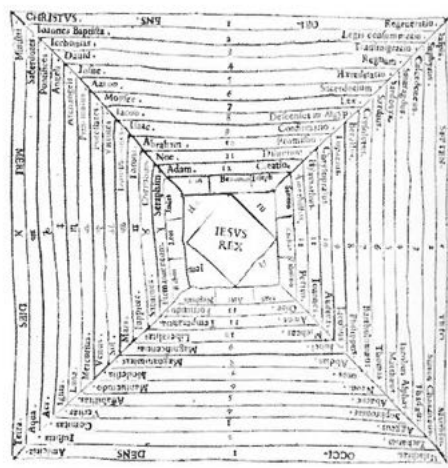


5. Van Vreewyk: Laberinto alquímico. *De Goude Leeuws (El León de Oro)*, 1676.

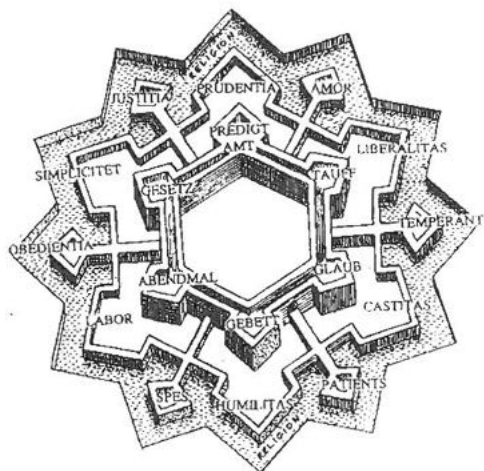
una referencia visual y simbólica evidente con la Jerusalén celeste, adoptando una forma que presenta más que evidentes parecidos con la representación que el jesuita Athanasius Kircher hizo de ésta en su obra *Arithmologia* (Roma, 1655), presentándola a modo de cuadrado dividido en doce calles concéntricas³⁸, que de nuevo nos recuerda, en tanto que representación formal, al laberinto de Filarete [6]. Seguía con ello la descripción Bíblica de la ciudad, que como sabemos fue posteriormente reinterpretada mediante la vinculación del número doce a los signos del zodiaco y, a partir de ahí, al universo. Christianopolis era, en virtud de todo ello, una mezcla entre el laberinto cabalístico y hermético y la representación de la ciudad celestial contrarreformista, para la que se seleccionaba la imagen de la urbe fortificada, entendida como baluarte de la Fe.

dominico J. Romberch, en su *Congestorium Artificiosa Memoriae* (1520), usaba el cosmos como un sistema ascendente de contenido moral y religioso relacionado con el infierno, el purgatorio y los paraísos terrenal y celestial. Ve al respecto YATES, Frances A.: *El arte de la memoria...*, op. cit., págs 136-137 y 142-143. Y también ROSSI, Aldo: *Clavis Universalis. Arte de la memoria y lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México, F.C.E., 1983. Las imágenes pueden verse en ROOB, Alexander: op. cit., págs. 39, 45 y 698.

38 ROOB, Alexander: op. cit., pág. 340.



6. Athanasius Kircher: Jerusalén según el plano de Carolus Bovius (París, 1510). *Arithmologia*, Roma, 1665.



7. Daniel Specklin: Representación de la ciudad fortificada de Christenburg.

En relación con este último punto, hay que decir que el modelo de fortificación plantado por Andreae en su utopía ha sido objeto de debate entre algunos historiadores. Es conocida, por ejemplo, la dependencia que se ha establecido entre su diseño y la de la ciudad ideal planteada por Durero en 1527, de la que se considera una “actualización”, sobre todo en lo que se refiere al sistema de fortificación³⁹. Pero más interesante resulta desde el punto de vista que se viene abordando la posible influencia que pudiese haber ejercido sobre la imagen de Christianopolis la ciudad fortificada diseñada por el arquitecto e ingeniero Daniel Specklin [7], a la que podemos relacionar con el arte de la memoria y su procedimiento de vinculación de imágenes con conceptos, pues presentaba un recinto fortificado, a modo de fortaleza del mundo de Dios, que se componía de doce baluartes a los que se relacionaba con principios de la Fe luterana, englobando a su vez otro recinto que albergaba más conceptos. La base de dicha influencia se ha cifrado en las reproducciones que Andreae hizo del diseño de Daniel Specklin en su obra *Collectaneorum Mathematicorum Decades XI*, publicada en 1614, así como en la descripción literaria que hizo en esta misma fecha de la ciudad de Christenburg siguiendo el modelo visual de Daniel Specklin, uno o dos años antes de publicarse *Christianopolis*. La obra de Andreae (Collec., 1614)

39 En la obra de Andreae los bastiones circulares fueron sustituidos por otros triangulares, obsoletos ya por aquellas fechas, en que dicha forma había sido ya substituida por la poligonal.

40 Esta opinión fue defendida por Edward H. Thompson, de la Dundee University, en la mesa redonda titulada “Publicists and Projectors in 17th Century Europe”, celebrada en Herzog August Bibliothek, en Wolfenbüttel, en Febrero de 1996.



incluía 110 grabados entre los que figuraba Uraniborg, la ciudad fortificada diseñada en 1576 por el astrónomo danés, maestro de Kepler, Tycho Brahem, como observatorio astronómico, laboratorio alquímico y castillo, en la que se ha querido ver también un precedente formal del diseño de Christianopolis⁴⁰. En su introducción se citaba, entre otros, a Serlio, que algunos autores consideran como precedente de la distribución de espacios arquitectónicos realizada por Andreae en su ciudad utópica, basada en el diseño realizado por el italiano para los barrios del príncipe⁴¹.

Así pues, Andreae acudió para la definición de su ciudad a numerosas fuentes gráficas y literarias, que se combinaron para constituir un espacio urbano de fuertes connotaciones simbólicas. El arte de la memoria, aplicado ahora a la constitución de un proyecto de organización del nuevo saber, se hacía evidente a través de una forma urbana, poniendo de manifiesto, como ya ocurriera en la Ciudad del Sol y en otros proyectos de carácter utópico de los siglos XVI y XVII, la influencia que ejerció en la definición formal de las imágenes simbólicas, sometidas a unos principios de ordenación que no eran sino el reflejo del método de composición que la retórica clásica había impuesto al arte de la memoria, actualizados a través de la nueva dimensión que había adquirido dicho procedimiento al pasar por el tamiz del neoplatonismo renacentista.

41 Andreae citaba también en su obra a Vitruvio, Frontinus, Jaques Pret, Claude Flamand y Heinrich Schickhardt, el autor del diseño de la ciudad de Freudenstadt, la ciudad ideal del protestantismo con la que Christianopolis posee numerosos puntos en común. De hecho, algunos autores han considerado a dicha ciudad como el punto de partida del diseño de la utopía de Andreae. HANNO-WALTER KRUF: *op. cit.*, págs. 90-91. Asimismo, Andreae cita en *Christianopolis* a Tycho Brahe al hablar de la sala de los instrumentos matemáticos. ANDRAE, Johann Valentin: *op. cit.*, pág. 169.



LOS EXTREMOS SE TOCAN (NOTAS PARA UNA REFLEXIÓN MÚSICA-PINTURA EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO)

NURIA GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Universidad de La Laguna

Si hay un arte que desde el romanticismo ha sido considerado arte entre las artes a cuya condición debían aspirar el resto esa es la música. Filósofos, artistas y poetas se han acercado a ella sin distanciarse demasiado en sus reflexiones, insistiendo en su condición asemántica y aconceptual, como lenguaje más adecuado que ningún otro para expresar los conceptos del Todo, lo Absoluto o la Idea. El *Ut pictura poesis* tiene en la modernidad un equivalente quizá más cierto en el *Ut pictura musica*. El ideal de interrelación de las artes de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana atraviesa la vanguardia en continuos intentos de aproximación entre las distintas artes y la música.

Tal correspondencia conoce en Th. W. Adorno un valor excepcional¹, precisamente por ser gran parte del conjunto de su obra un infatigable esfuerzo por esclarecer lo que hace de la música ese lenguaje *que dice lo Absoluto*. El valor excepcional del discurso musical adorniano no lo es tanto por el manifiesto conocimiento y reveladora hondura de sus consideraciones musicales sino más aún por el lugar central que a la música concede en sus juicios sobre la sociedad, la filosofía y también las artes. El gigantesco entramado de textos dispares, de iluminaciones y fragmentos que compone la constelación adorniana se encuentra vertebrado por la reflexión sobre el fenómeno musical.

Es bien conocida la profunda relación que Adorno mantuvo con la música, no sólo intelectual sino también vital. Como alumno de composición de Alban

1 Para el estudio de esta relación manejaremos como referencia primera los textos “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura” y “Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy”, ambos recogidos en ADORNO, Th. W.: *Sobre la música* (Introducción de Gerard Vilar). Barcelona, Paidós, 2000.

Berg formó parte de aquella fascinante Viena, la de Georg Trakl, Adolf Loos, Oskar Kokoschka o Karl Kraus, entre otros, que en torno a Arnold Schönberg abandonaba en las primeras décadas del siglo XX el atonalismo por el sistema dodecafónico. Desde entonces, el joven Adorno se dedicó a defender en multitud de artículos publicados en los periódicos vieneses a la “Nueva Música”. Atraído especialmente por el anterior expresionismo de Schönberg que por el sistema serial, interpretó las obras atonales no como el producto de la subjetividad emocional sino en términos de desarrollo de unas tendencias objetivamente inmanentes a la propia música. Inevitablemente, su interés por el desarrollo de las estructuras, el lenguaje y la expresión del propio material musical lo conducían al paso siguiente, la dodecafonía. Sin embargo, fue la transición y la claridad en la exigencia de cambio desde dentro de la propia música lo que definitivamente sedujo a Adorno de lo que se ha considerado en llamar el periodo atonal.

Es precisamente en la relación sujeto-objeto, tan sugestivamente expuesta por Adorno en la relación compositor-material musical de las obras expresionistas, donde se cifra en términos adornianos la especificidad del lenguaje musical frente al resto de las artes. En su relación con el material, el arte no debe entregarse a la absoluta objetividad estética ni ser presa de la más pura manifestación subjetiva. La posición correcta de la subjetividad ante la objetividad en el ámbito del conocimiento musical la halla Adorno en el proceder compositivo de Arnold Schönberg, principalmente en su fase atonal². La voluntad del compositor austriaco expuesta en el capítulo introductorio a su *Tratado de armonía*³ no era otra que establecer contacto real con el material musical, convencido de la periodicidad e historicidad del sistema tonal y de la necesaria revisión y renovación del mismo.

El progresivo debilitamiento de los goznes de las funciones tonales y la complicación del lenguaje armónico a lo largo de todo el siglo XIX condujeron a ese primer momento de “tonalidad ampliada o extendida”, de desviaciones armónicas, evasiones tonales y progresiones que concluyen en acordes inesperados en el que difícilmente se puede precisar un centro tonal. La garantía de estabilidad dada por el axioma tradicional consonancia-disonancia se anuló, la melodía liberada de los procedimientos simétrico-cadenciales se deshizo de los amplios desarrollos

2 La falta de criterio para analizar la obra atonal de Schönberg llevó a algunos musicólogos a considerar este periodo como una época falta de principio, momento de tránsito, de gestación de la dodecafonía. De ahí la diferente valoración que se concede a la atonalidad libre. Para algunos, como Rudolf Reti o Stuckenschmidt, la atonalidad no es más que un periodo de carencia y negación de fuerzas constructivas. Otros, como J. Maegaard, M. Pfisterer, Ph. Friedheim o José María Laborda en tu estudio *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*, se han encargado, por contra, de acentuar la importancia de la atonalidad frente a la dodecafonía, no tan radical esta última en muchos aspectos como su momento inmediatamente anterior. También para Adorno el periodo de la atonalidad resulta decisivo en la producción schönbergiana, precisamente a causa de las fuerzas expresivas y técnicamente innovadoras de su estilo. Dice Adorno: “En realidad, debería desconcertar el hecho de que la Nueva Música, y, sobre todo, la aportación de Schönberg, aparezcan sustancialmente bajo la etiqueta de dodecafonismo, y de este modo sean encasilladas con presteza, al tiempo que, en realidad, una gran parte de su producción, y quizá la parte cualitativamente decisiva de ella, es anterior a esa técnica o independiente de ella”. ADORNO, Th. W.: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid, Rialp, 1966, pág. 163.

3 SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de armonía*. Madrid, Real Musical, 1992.



temáticos. El desgaste de todos los elementos básicos de la tonalidad llevó a la obligada tarea de suplantarlos por otros más eficaces. La tendencia disolvente de la propia tonalidad señalaba así el límite de su descomposición. En la nueva jerarquía destinada a sustituir el antiguo orden tonal las zonas polares de la armonía funcional se sustituyeron por la actuación de células o pivotes en torno a los cuales comenzaba a desenvolverse la acción musical, ya no sujeta a una noción de certidumbre, donde habita el atonalismo.

La objetividad que consigue el fenómeno musical cuando surge de su propia configuración, ya no determinada por principios de construcción extrínsecos, se inserta en el plexo de la conciencia como momento irreductible al sujeto. En el material musical atonal, Adorno reconoce un enfrentamiento real entre un material liberado y un sujeto que sometido a las necesidades de aquel aprende a dominar resistiéndose por un lado a las fuerzas que quieren imponerse como absolutas desde la autosuficiencia del objeto y por otro a aquellas que dominan la realidad discordante. Schönberg significa, ante todo, un cambio radical en el “modo de comportamiento” del artista con su material. Éste se establece no en términos de reducción sino como constante e ininterrumpida contradicción, como fascinante irrupción de la naturaleza en el transcurso de la historia. En las obras atonales se desata el conflicto entre instantes fulgentes de naturaleza y racionalidad esencial al proceso creativo; es manifiesta la tensión entre lo cambiante, proteico y múltiple del material mismo y el intento de dotar a éste de una forma que no lo niegue o cercene.

En la forma musical atonal es el material el que se expresa, movido convulsamente por las necesidades de contracción y retracción de su propio movimiento. Las quejas de esta música nacen del material mismo, de sus contradicciones y hendiduras, como material “histórico-natural”. Lo quebrado resulta de la aceptación por parte del sujeto de lo difícil y doloroso de la comunicación con un objeto cargado de las laceraciones infligidas por el momento histórico. La estética del sufrimiento adorniana se encuentra vertebrada por el desesperado intento de adecuación sujeto-objeto que recorre las dialécticas naturaleza-técnica, mimesis-racionalidad instrumental, espíritu-materia, esencia-apariencia, forma-contenido.

Para Adorno, únicamente como “lenguajes del material” pueden converger música y pintura. Aunque en medios distintos, la carga histórico-natural con la que trabajan es la misma. Esta se manifiesta a través de su constitución y no por el hecho de exponer significados o expresar intenciones. Para Adorno, música y pintura están tanto más próximas cuanto mayor es su elaboración, cuando el material está en su más alto grado de racionalización, cuando se ven satisfechas sus necesidades histórico-naturales de desarrollo. Una vez ha caído el lenguaje convencionalizado, sedimentado como *segunda naturaleza*, que diría Adorno, pintura y música apelan entonces, convertidas en *esquemas de un lenguaje no subjetivo*⁴, a eso que permanece

4 ADORNO, Th. W.: *Sobre la música...*, op. cit., pág. 48.

velado de la única manera que pueden hacerlo: mediante lo *quebrado*, lo *jeroglífico*. La tensión real entre el sujeto que se resiste y el material amenazadoramente puro se manifiesta, dice Adorno, como un *crepitar*, como *huella de una sacudida*, como *temblor*. Si pierde tensión, la obra abandona el carácter de escritura, huella histórica de lo moderno. La muestra de su completa constitución *confiere a la obra su carácter de signo*⁵. Dice Adorno: *Reflejándose [en el temblor], las artes se sobresaltan, las huellas de tales convulsiones, conservadas en las obras, son los caracteres gráficos en ellas. En tanto que sismogramas de lo arbitrario, marcan la irrupción de aquel comportamiento mimético originario que precede a todo arte objetivado y que todo arte sueña secretamente objetivar*⁶.

El valor gestual de la música atonal de Schönberg no tiene su correspondencia pictórica en el trabajo de los artistas de Die Brücke o Der blaue Reiter, antes bien, dice Adorno, lo comparte con su antípoda, Pablo Picasso, *les extrêmes se touchent*⁷. Su reflexión parte de la crítica al fenómeno que llama de *pseudomorfosis* o *desflecamiento* de las artes. Contra la *Gleichschaltung* característica de la vanguardia el filósofo frankfurtiano insiste en la separación, establecida desde Lessing, entre artes del tiempo (o de acciones) y artes del espacio (o de objetos), rechazando frontalmente cualquier intento de aproximación que surja de una voluntad de *asemejarse*. El tiempo no puede ser tratado como si fuera espacio, esta espacialización sería ficticia, se mostraría regresiva; del mismo modo que la pintura que se comporta dinámicamente sólo puede crear una simple ilusión de tiempo. El parecido musical de una pintura que busca timbres sonoros mediante la utilización del color o la descomposición del objeto o el elemento visual-descriptivo de una música *pictórica* no acerca música y pintura; muy al contrario, las separa por extrañas. La confluencia entre elementos pictóricos y musicales se produce allí donde se someten a las exigencias de realización de sus principios inmanentes. Música y pintura convergen al conducirse atravesadas por las necesidades del material; aunque necesariamente lo hagan en direcciones contrarias.

Adorno considera que la máxima proximidad música-pintura se consigue en los extremos, cuando tensan al límite sus propias especificidades temporal-espaciales. Cuando la pintura, dice, procede contra su condición espacial se aproxima a la música que busca superar su temporalidad inmanente al intentar *cuajar* el tiempo. En el dominio de su medio, la pintura genera tiempo del mismo modo que la música genera espacio al fijar su condición transitoria. Adorno deshace la distancia primera entre artes del tiempo y artes del espacio al considerar la existencia de un tiempo pictórico y un espacio musical. En la pintura se origina tiempo del mismo modo que en la música se genera espacio.

Detengámonos en la última de estas consideraciones. Para Adorno, la música es objetivación de tiempo, los fenómenos musicales se reúnen mediante una organización

5 *Ibid.*, pág. 47.

6 *Ibid.*, pág. 48.

7 *Ibid.*, pág. 64.



temporal que los determina como articulación rítmica que se encuentra en copresencia con el tiempo empírico. Pero en esta fijación temporal que evita que los sonidos se desmoronen, la música aspira a su propia autosuperación fijada más allá del tiempo. La música autogenera tiempo implícito más allá del tiempo real. La temporalidad de la música constituye aquello mediante lo cual ésta se convierte en algo que sobrevive independientemente, como *cosa*, dirá Adorno.

En la articulación temporal de la forma musical se halla contenida la dimensión espacial en la cual la música se desarrolla. La espacialización se consigue mediante el desarrollo de cada una de sus partes mediante un tiempo *organizado desde arriba*⁸. Esta planificación temporal permite observar el desarrollo de cada una de las dimensiones musicales como en una perfecta axonometría. La realidad del nuevo espacio musical, dice Adorno, tiene su máximo estadio de realización en la *polifonía integral*⁹.

Para Henri Pousseur, lo que más caracteriza a la práctica polifónica, al mismo tiempo que la existencia de un resultado global de superposición de varios procesos evolutivos de naturaleza monódica, es el hecho de que sus componentes se ven en cualquier caso influidos y alterados por todo aquello que los rodea, *el sonido es captado, llevado, penetrado, y desviado por los sonidos de otras partes [...] como en un campo magnético cuyo poder de integración es extremo*¹⁰.

Este enorme campo de fuerzas en el que se desarrolla la “Nueva Música” abre el camino hacia un espacio diferente, extraordinariamente liberado, cargado de multiplicidad y variabilidad, de fugacidad de las figuras rítmicas y melódicas. Las propiedades de este *espacio liso* se encuentran contenidas una vez fijado el sonido potencialmente cargado de todas las posibilidades constelatorias. El espacio inaugurado por la música atonal superpone cada uno de los sentidos unidireccionales en los que la música se extiende; la música no avanza dominada por el sentido vertical o el crecimiento de la horizontal, no domina la armonía ni articula la composición el desarrollo melódico. Para Arnold Schönberg, el nuevo espacio musical debía configurarse de la misma manera que en las casas de Adolf Loos o en las esculturas de Miguel Ángel¹¹. Eran éstas para el compositor austriaco las únicas muestras de auténtica tridimensionalidad, los únicos ejemplos de superación de la concepción bidimensional al configurarse como espacios transparentes, como arquitecturas de cristal simultáneamente concebibles en su totalidad, un espacio de percepción sincrónica de todos los ángulos desde cualquier punto.

La dificultad, volviendo a Adorno, en la consecución de este espacio musical está en que la organización de los sonidos no es simultánea sino sucesiva. La transformación del material musical, en su esfuerzo de reflexión sobre sí mismo, exige desarrollarse

8 *Ibid.*, pág. 43.

9 *Ibid.*, pág. 78.

10 POUSSEUR, H.: *Música, semántica, sociedad*. Madrid, Alianza, pág. 30.

11 ZAUNSCHIRM, Thomas: “El Arnold Schönberg pintor”, en AA.VV.: *Arnold Schönberg: pinturas y dibujos*. Barcelona, Centre Cultural de la Fundació La Caixa, 1992, pág. 38.

en un espacio, pero éste está determinado por su condición temporal, es transitorio, porque es espacio musical, de variación continua, de desarrollo y transición. Sin embargo, es en ese dirigirse contra el tiempo, en su *resistirse al flujo vacío* a través de la espacialización de la forma musical, donde se alcanza la síntesis musical. En términos adornianos: la identidad se afirma en la no-identidad, *la tendencia a la espacialización en la música – que se rebela contra la propia música [...] aspira a la identidad – a lo otro*¹².

Si para Adorno la música logra su síntesis en la dimensión espacial, la pintura lo hace en su articulación temporal: el cuadro es huella de tiempo. La síntesis pictórica está en ensamblar todo aquello que existe en el espacio de manera simultánea. Este proceso está basado en relaciones de tensión ya que todos y cada uno de los elementos de la superficie pictórica buscan separarse y contradecirse. Aquéllos podrían entenderse como estructuras atómicas, no fijados, no fundidos, sino cohesionados, bien por su proximidad o enfrentamiento, su prolongación o su tensión, su síntesis o descomposición. El intento de equilibrio de las tensiones convierte al cuadro en tiempo sedimentado. En el manejo de tal fuerza de disociación de los elementos reside la posibilidad de síntesis pictórica. Es el tiempo contenido en el cuadro en tensión con su naturaleza espacial lo que enciende la pintura; de la misma manera que la contemplación adecuada concluye en el detenerse ante él para despertar el tiempo implícito en el cuadro encapsulado. Esta interacción de tiempos tanto en el acto de representar como en la contemplación de lo representado hace de la pintura cápsula de tiempo.

Para entender este carácter gestual que sirve de ignición a cada uno de los elementos de la pintura y agita el flujo musical, hemos de considerar el papel que juega en la estética adorniana el concepto de lo orgánico. Si tenemos en cuenta la distinción establecida por Peter Bürger entre lo orgánico y lo inorgánico como una relación entre las partes y el todo sin mediación, en el primer caso, y mediada, en el segundo¹³, podríamos decir que la estética de Adorno propone una *organicidad mediada*, esto es, momento natural mediado por el sujeto.

Nuevamente en su reflexión sobre la música Adorno resulta esclarecedor. Las obras atonales de Schönberg se componen, dice, *desde sí mismas*, con una pulsación temporal concreta, de lo que *crece junto*, frente a la abstracción temporal de las obras de Stravinsky; aquéllas se someten al primado del aliento, *en su capacidad de dar libre curso a la respiración*, con un carácter *articulado, vibrante y orgánico hasta el último sonido*¹⁴. Se trata de composiciones *desde lo musical mismo*, responsables *ante aquello que la música impone por sí misma*, obedientes a la *lógica de la cosa*, donde las disonancias o la interválica, o el ritmo o la textura derivan de la composición interna.

La música que consigue *respirar* fluye de sí misma. Adorno habla de autoactividad en la composición: *Toda composición que posea en sí congruencia y que haya sido*

12 ADORNO, Th. W.: *Sobre la música...*, op. cit., pág. 44.

13 BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987, pág. 112.

14 ADORNO, Th. W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1963, pág. 161.



*íntegramente oída continúa fluyendo por sí misma a partir de un determinado punto [...] fluyendo por sí misma como para recompensar de ese modo al compositor*¹⁵.

La expresión nace del impulso orgánico del material; éste empuja como hálito vital cada uno de los sonidos. Aunque lo creado adquiere autonomía con respecto al creador como conjunto enteramente orgánico, compuesto en sus más mínimas estructuras desde sí mismo, sigue siendo dependiente de aquél que lo molesta, que lo despierta, que lo agita para oírlo en su movimiento. Dice Adorno: *Lo que Schönberg llama 'la vida pulsional de las sonoridades' -a la cual el compositor presta oído más bien que la produce- es lo que hace que la música compuesta por él en aquella época crítica alcance aquella objetividad que la levanta por encima de los azares de su origen en un impulso meramente individual. Tan hondamente entrelazados se hallan el objeto y el sujeto en la música*¹⁶.

La idea de una entidad orgánica captada como un todo más que como conjunto de las partes sólo puede darse en la medida en que el sujeto consiga sacar una articulación lingüística que no niegue al objeto. Para ello *es preciso que los elementos parciales se destaquen unos de otros con la máxima nitidez; pero a ninguno de ellos le está permitido particularizarse; todos deben estar entrelazados con todos del modo más riguroso. La tarea, una tarea de ajedrez, es la siguiente: componer de un solo aliento, y hacerlo, no obstante, de un modo articulado en sí mismo*¹⁷.

Adorno subraya que tal articulación orgánica mediada no busca la implicación emocional en la experiencia contemplativa. La pulsión orgánica que agita las obras de Schönberg renuncian a la *Einfühlung*, se distancian de cualquier proyección sentimental. Si bien sus obras atonales son *momento de naturaleza*, en ningún caso son momentos de identificación, de tranquilidad en la aprehensión del objeto como prolongación del sujeto. La música de Schönberg niega la identidad, deshace esa idea de feliz estado de indiferenciación en el que nos gozamos a nosotros mismos en el movimiento de líneas, en la consecución de las formas y autoactividad interna del objeto artístico. Ese momento de identificación inmediato es falso; el acercamiento al objeto supone agitación; la música expresionista de Schönberg nos pone ante shocks

15 ADORNO, Th. W.: *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona, Ed. Laia, 1985, pág. 203. Acerca de esta actividad que se desarrolla autoimpulsada dice Adorno en otro momento: "Al igual que hacía Mozart, también Schönberg prefería escribir una obra antes que realizar intervenciones modificadoras en una composición cuando en ésta surgían dificultades o había algo que quedaba atascado. Schönberg consideraba que su mano era como la mano feliz; tal vez esto se debía, no en último término, a que confiaba ciegamente en que aquello que él había escuchado con su oído interior se impondría de manera forzosa. Ese hábito no era, sin embargo, de naturaleza meramente psicológica; guarda relación con el objeto mismo, sobre todo con la idea del expresionismo, del cual es hermana la atonalidad libre. Las obras atonales libres tienen su ley formal en la expresión de una tensión interior. Para objetivarse, esa tensión pasa también al proceso de producción. Si la tensión decae, si la mano no obedece ya a una compulsión como la que imperó en los posteriores escritos automáticos de los surrealistas, entonces la mano prefiere dejar caer la pluma antes de fingir, mediante un acto voluntario, que escribe de manera involuntaria. En esta medida hay ya, en el expresionismo de Schönberg, una parte de objetivismo". *Ibid.*, págs. 194-195.

16 *Ibid.*, pág. 196.

17 *Ibid.*, pág. 197.

emocionales porque su consecución es resultado del enfrentamiento, de la mediación y el esfuerzo sin descanso.

La preferencia de Adorno por la atonalidad como momento de enfrentamiento entre sujeto y objeto, como irrupción de la naturaleza en el proceso histórico está cifrada principalmente en su incansable voluntad de ajuste entre la forma y el contenido. La discontinuidad con que esta dialéctica se manifiesta es fruto de las fricciones nacidas en el anhelo de tal adecuación. La fachada tonal no se adecua a un interior quebrado, contradictorio, fragmentario, herido. Schönberg hace oír el quejido, pone frente a lo extraño, lo otro, lo negado; es lenguaje como no lenguaje, *distinto al de los hombres*, por su *claridad, su agitada aspereza, su carácter hiriente*¹⁸. La dignidad y autoridad moral de la atonalidad reside para Adorno en esta actitud entregada a la suerte de la cosa. La repetición, las simetrías, las estructuras impuestas desde las ideas de orden, las consonancias resultan inútiles; las leyes que reglaban el desarrollo del material musical impedían cualquier posibilidad real de movimiento. La exigencia de variación hace que la música cargue contra todo “adobo” ornamental, contra toda ostentación que prive al oyente del lenguaje mismo de la cosa. La música de Schönberg deja al descubierto lo de dentro: *la esencia tiene que salir a la luz, dejar de ser rígido esqueleto revestido por la música y hacerse concreta y manifiesta en los más sutiles rasgos de esa música*¹⁹.

Tanto la eliminación de la perspectiva en la pintura como la supresión de las leyes armónicas tradicionales son para Adorno clara expresión de la necesidad de descubrir el engaño, de desvelar la esencia en la apariencia. Dice: *La perspectiva pictórica, no en vano llamada “trompe-l’oeil”, contiene un elemento de engaño propio también, aunque sin duda de un modo difícilmente determinable, de la armonía tonal que produce la ilusión de profundidad espacial [...] Lo insoportable de la armonía era su momento ilusionístico, y la reacción contra él ha contribuido decisivamente a dirigir lo interno hacia fuera*²⁰.

Tanto la armonía tradicional, con sus leyes y patrones de construcción, así como la perspectiva renacentista, con su sistema de reducción de objetos a través del cálculo proporcional de distancias, organizan un espacio engañoso. Lo flagrante de tal engaño reside para Adorno en su voluntad de ocultación, su deseo de tapar, de cubrir la esencia en formas olvidadas de las necesidades actuales del objeto. Lo subcutáneo, dice Adorno, *rompe la superficie, se hace manifiesto y se afirma con independencia de toda forma estereotipada. Lo interno se lanza hacia fuera*²¹.

La apariencia se hace esencia en las obras atonales en su rechazo a toda carcasa ornamental. No necesita envoltorios, ni formas que suavicen o endulcen su fuerza o su agria pureza. Lo interno salta al exterior en este proceso por el cual el sujeto

18 *Ibid.*, pág. 169.

19 *Ibid.*, pág. 163.

20 *Ibid.*, pág. 173.

21 ADORNO, Th. W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad...*, op. cit., pág. 163.



abandonado a los designios del objeto cumple, como médium, con sus impulsos. El movimiento histórico-natural de la materia lo atraviesa para expresarse a través de él. Según Adorno,

hay una dinámica que desde el Jugendstil arrastra hacia el expresionismo -en la pintura eso se ve, por ejemplo, en el vienés Egon Schiele, del cual parten muchos hilos que lo unen con el Schönberg de los años críticos; también se ve en los cuadros pintados por Schönberg mismo-. Pues bien, la música de Schönberg realizó esa transición a partir únicamente de sí misma: por su expresión carente de todo ornamento, esa música llevó el Jugendstil a sí mismo: al expresionismo. Pero este movimiento de la obra de Schönberg es tan auténtico porque se realizó, no en virtud de un propósito estilístico, sino dentro del progreso técnico de esa obra, en el rechazo de los accesorios ornamentales. La solución dada a problemas que son estrictamente compositivos se transforma en un cambio histórico de estilos; esto ocurre en el salto por el que se pasa del Jugendstil al expresionismo, y ocurre más tarde en la objetivación del expresionismo por el constructivismo. Una de las respuestas posibles a la cuestión de la dignidad de la obra de Schönberg sería decir que esta obra, entregándose a su propia tendencia, y sin ninguna ventana abierta al exterior, condensó de un modo rotundo la historia entera del espíritu de su época²².

Schönberg libera el esqueleto vibrante que palpita bajo la pesada carga ornamental de las formas modernistas; su expresionismo tiene su punto de partida en el Jugendstil; éste es a su música lo que Otto Wagner a la arquitectura de Adolf Loos. La transparencia de Schönberg nace de la belleza simbólica de la poesía de Stefan George, pero su música se aleja de la imagen para entregarse a la transparencia de lo musical. El encuentro de Schönberg con la lírica de aquél en los *Georgelieder op. 15* se establece en el momento en que ésta se “desprende” arrastrada por la música, se deshace, como si se lanzara por encima de monstruosos abismos hacia aquel otro planeta conjurado por el poema²³. De ahí el gesto expresionista, la convulsión, la agitación, la violencia atonal, los movimientos irracionalmente orgánicos del *sprechgesang*, las melodías desencajadas, el desequilibrio, todo ello resultado de las dificultades de conciliación entre una forma y su contenido. Como la mujer del monodrama *Erwartung* de Schönberg, que busca en la oscuridad de la noche a su amante para encontrarlo muerto, la música atonal comienza y concluye con esa pulsión descontrolada que la agita y paraliza al mismo tiempo.

El carácter progresivo que Adorno concede al periodo atonal schönbergiano frente a otros grandes del siglo XX como Paul Hindemith o Igor Stravinsky está en este gesto que se contrae hasta mostrarse como lo más propio y esencial de la

22 ADORNO, Th. W.: *Impromptus. Serie de artículos musicales escritos de nuevo...*, op. cit., págs. 212-213.

23 ADORNO, Th. W.: *Prismas. Serie de artículos musicales impresos de nuevo...*, op. cit., pág. 171.



música. El sueño adorniano de la fenomenología, el *a las cosas mismas*, se toca en la entrega a lo musical mismo de la música de Schönberg, promesa también formulada en el *entendimiento con las cosas*²⁴ de Picasso. Por ello, concluye Adorno *a Picasso no le corresponde Stravinsky, que lo transpone, sino su antípoda Schönberg, cuyos principios constructivos cristalizaron a partir de la situación problemática específica de la música, y no a partir de la voluntad de realizar una especie de frente unido de las artes*²⁵.

Tras el grito del *Guernica*, la desolación de *Wozzeck* o la *Espera de Godot*, la estética adorniana busca refugio en un arte al que quizá sólo le sea posible el gesto final desesperado de “balbucir y balbucir” aquellas últimas palabras del poema *Tubinga* de Paul Celan *Pallaksch, Pallaksch*.

24 ADORNO, Th. W.: *Sobre la música...*, op. cit., pág. 62.

25 *Ibid.*, pág. 64.



LAS ARTES DECORATIVAS EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII: HACIA UNA NUEVA VALORACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS EN ESPAÑA

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Piensan unos y otros que el estudio de los muebles, como el de las vasijas, los trajes, las joyas, tapices, bordados, armas, encajes, abanicos, etc., etc., es mero pasatiempo de desocupados, que, a falta de quehaceres formales, inventan estas monerías con que entretenerse y entretener a sus correligionarios de uno y otro sexo. Pero de esto –y de todas las cosas– puede decirse lo que de la filosofía decía Sanz del Río: «que da a cada cual lo que pide y tiene para todos los gustos»¹.

El *Quattrocento* italiano fue testigo de una considerable revolución con la que los pintores y demás artistas italianos, respaldados desde la tratadística –*De Pictura* de Leon Battista Alberti, *Le Vite* de Vasari, etc.–, lograron para su oficio, mediante su equiparación con el de los literatos (*ut pictura poesis*), la consideración de arte liberal; un rango con el que se les otorgaba el prestigio social que como meros artesanos se les había negado. Desde este instante, la técnica –categoría en la que en la Grecia Antigua se enmarcaba toda creación– comenzaría a sufrir una progresiva y continua infravaloración hasta el punto de establecerse una radical separación entre aquellas artes que atendían más a la Idea (Artes Mayores, Liberales o Bellas Artes) y otras en las que supuestamente predominaba la denostada elaboración manual por encima de la concepción mental de la obra (Artes Menores, Decorativas, Suntuarias, Industriales, etc.)

1 GINER DE LOS RÍOS, Francisco: *Obras Completas: Estudios sobre artes industriales y cartas literarias* (Vol. XV). Madrid, Imprenta de Julio Cesano, 1926, pág. 2.



La misma situación se dará en España, aunque con un notable retraso, ya que el artista tendría que esperar hasta el siglo XVII para alcanzar dicha consideración social y para que su actividad, alejada ya de los talleres de tradición gremial medieval, fuese tenida por liberal e intelectual de cara a la obtención de un reconocimiento social práctico; caso de los pleitos de El Greco y de Carducho en busca de la tan ansiada exención de la alcabala, símbolo de desprestigio social para el oficio de pintor y de la consideración de su arte como mecánico y no intelectual².

Sin embargo, desde el siglo XVIII se produce la situación contraria cuando comienza a valorarse el arte por lo que tiene de oficio manual, pues, como señalaba Julián Gállego³, *después de dos siglos durante los cuales los pintores trataron de salir de su condición artesana, de ser considerados artistas liberales exentos de todo esfuerzo manual, y cuya mayor nobleza pudiera recaer en la inmaterialidad (no me atrevo a decir inutilidad) de lo que producían, al llegar el siglo XVIII lo más honorable, según moralistas y filósofos, será el trabajo de las manos, que los monarcas, Federico de Prusia, Pedro el Grande, Luis XVI o nuestro Carlos IV tienen a gala practicar*. Un renovado interés por el trabajo manual que tuvo como primer y fundamental desencadenante la magna obra de Diderot y D'Alembert: *La Enciclopedia*.

La Enciclopedia, como indicaba Juan Calatrava⁴, supone un manifiesto en defensa de los valores vinculados con el creciente mundo burgués: la reflexión sobre la técnica, la noción de utilidad, la equiparación entre artes liberales y mecánicas, la creación de un nuevo modelo de trabajo intelectual y de un nuevo tipo de relación entre teoría y práctica, entre trabajo intelectual y manual; planteamientos que Diderot ya apunta en su *Prospectus* de propaganda (noviembre de 1750) y que volverán a recogerse en el *Discours des Editeurs* del volumen I (junio de 1751). Diderot, además, diferenciará su *Enciclopedia* de la anterior *Cyclopaedia* de Chambers haciendo hincapié en el hecho de que su obra sí que recoge conocimientos adquiridos directamente de los talleres, mientras que la de Chambers no⁵.

La reivindicación de las artes mecánicas por su utilidad social será una constante en destacados artículos de *La Enciclopedia* -"Art" (volumen I) o *Encyclopedie* (volumen V)-, en los que se persigue la reconciliación entre teoría y práctica, base para la equiparación social entre artes liberales y mecánicas. Por primera vez, ambas quedarán descritas por una definición que las sitúa en el mismo rango: sistema de conocimientos reducible a reglas positivas e invariables. Así, la tradicional diferencia entre ellas según predomine más en cada una la mente o la mano pierde su valor y las artes mecánicas, gracias a la utilidad que reportan a la sociedad, quedarán equiparadas

2 Véase GÁLLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*. Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1995.

3 GÁLLEGO, Julián: *op. cit.*, pág. 177.

4 CALATRAVA ESCOBAR, Juan A.: *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*. Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1992, págs. 23-27.

5 Diderot y sus colaboradores recurrieron a los maestros y oficiales de los talleres para recopilar el vocabulario técnico y específico de cada oficio.



con las artes liberales. De este modo, Diderot y D'Alembert tratan de poner fin al secular menosprecio en el que las artes mecánicas y quienes las practican se habían hundido. Dicho menosprecio, además, había resultado perjudicial para el resto de la sociedad, de ahí que fuera necesario variar la opinión pública sobre este aspecto, potenciando la difusión de los conocimientos técnicos, valorando correctamente a quienes los practican y defendiendo una nueva figura de "artista" que combine eficazmente teoría y práctica.

Pero además, la defensa que Diderot y D'Alembert realizan de las artes mecánicas implica una feroz crítica de sus valores más tradicionales -sus secretos artesanos- por encontrarse éstos vinculados con las antiguas estructuras gremiales, residuos de épocas pasadas que frenan el desarrollo del progreso y el triunfo de las Luces y de la Razón. Por tanto, se defiende la necesidad de que a partir de esos conocimientos tradicionales y adquiridos por la práctica surja un conocimiento auténtico, metódico, claro y racional⁶.

Se marcará así el origen de una evolución que provocará que el término de artes decorativas -vinculado con las artesanías tradicionales e irreflexivas- comience a ser sustituido por un nuevo concepto más acorde con el ambiente cientificista y técnico de la Revolución Industrial: artes industriales.

En el caso concreto de España, y en correspondencia con el mismo espíritu ilustrado que dio origen a la *Enciclopedia*, nos encontramos con dos obras de Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes y Fiscal del Consejo de Castilla, que resultan fundamentales para la revalorización de las industrias populares españolas: *El Discurso sobre el fomento de la Industria Popular* (presentado a la Sala de Gobierno el 31 de mayo de 1774) y *El Discurso sobre la educación popular de los artesanos* (1775).

No obstante, antes de centrarme en estas dos obras, debo referirme a otra que, publicada en Madrid en 1600, se convierte en el más temprano antecedente de la defensa de las artes mecánicas y en un referente que el propio Campomanes tendrá en cuenta a la hora de redactar sus discursos: *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles: con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo, contra los ociosos; y otros particulares para las personas de todos estados* del Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos.

Dedicada al Duque de Lerma, la *Noticia general para la estimación de las artes* nos muestra efectivamente algunos interesantes precedentes del espíritu ilustrado que se desarrollará en el siglo XVIII. Así, ya en la Dedicatoria y Panegírica realiza una llamada de atención para los Reyes y Príncipes acerca de la utilidad que cualquier género de trabajo tiene para la vida de sus Reinos y Coronas, señalando, además, la importancia de restaurar las artes que han desaparecido o que se van perdiendo.

No obstante, Gaspar Gutiérrez de los Ríos, como fiel reflejo de la mentalidad de su época, aún mantiene en su tratado una categórica división de las artes; sin embargo,

6 CALATRAVA ESCOBAR, Juan A.: *op. cit.*, págs. 43-47.

este autor establece una serie de diferenciaciones que permiten una clasificación con una mayor riqueza de matices. De este modo, ya en el Prólogo nos habla acerca de la distinción entre, por un lado, Artes y Profesiones Liberales, *que pueden usar hombres honrados y nobles*, por otra parte, artes mecánicas y serviles y, finalmente, oficios.

Si bien, en un primer momento, nos puede parecer que dicha clasificación resulta, una vez más, jerarquizante, no debemos dejarnos engañar por las denominaciones, ya que éstas se encuentran en la actualidad excesivamente connotadas. Lejos de establecer una jerarquía basada en la primacía de la Idea sobre lo manual, Gutiérrez de los Ríos plantea cuestiones mucho más próximas a las teorías ilustradas, tal y como la utilidad de las artes⁷ o la necesidad de leyes racionales y metódicas. Por tanto, y pese a que en su división de las artes las continúe calificando como liberales o mecánicas, no pretende establecer la superioridad de unas sobre otras.

En primer lugar, Gaspar Gutiérrez, frente a las tradicionales siete únicas artes liberales -aquellas con las que el hombre ejercita el entendimiento, parte libre y superior del hombre: Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía⁸-, nos ofrece una clasificación mucho más amplia⁹:

- **Artes contemplativas o especulativas.** Aquéllas que tienen por objeto de estudio el conocimiento de la verdad (Filosofía natural y Astrología).
- **Artes activas y prácticas.** Aquéllas que se limitan a su acción (orar, cantar, danzar, etc.)
- **Artes efectivas.** Aquéllas de las que nace obra visible (Arquitectura, Escultura y Pintura) y a las que se vinculan toda una serie de artes menores (cantero, carpintero, cerrajero, albañil, alfarero, etc.)

Según esta clasificación, la división que se establece entre las artes ya no vendría dada por la consideración sobre si en unas predomina el trabajo de la mente o del cuerpo, de forma que todas serán valoradas por igual. No obstante, como ya hemos visto, la distinción entre liberales y mecánicas se sigue manteniendo, aunque con notables diferencias.

Así, en primer lugar, Pintura y Escultura -sobre cuya liberalidad aún se mantenía en España a comienzos del siglo XVII notables dudas- serán consideradas con absoluta certeza por parte del licenciado Gaspar Gutiérrez como liberales. De este modo, señala que *la pintura, escultura, y los demás artes del dibuxo* [sic], *cuyo fin es*

7 Gaspar Gutiérrez de los Ríos llega a considerar a la Agricultura como arte liberal por “la mucha utilidad y provecho que de ella” obtiene la República. Este planteamiento nos da una idea de la importancia que para este autor alcanza la cuestión de la utilidad de las artes. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*. Madrid, Pedro Madrigal, 1600, L. IV, cap. I, pág. 228.

8 Artes a las que quedarían subordinadas otras como la Historia, la Poesía, la Arquitectura, el Dibujo, la Escultura y la Filosofía. *Ibid.*: L. II, cap. I, pág. 39 y L. II, cap. X, págs. 97-99.

9 *Ibid.*, L. I, cap. III, págs. 30-31.



*imitar la naturaleza, como es la tapicería, platería, y el bordado, si es de matiz, no son artes mecánicas*¹⁰. Y, en la misma línea, defiende su liberalidad debido a *lo mucho que estudian sus profesores en concebir y aprehender en la mente tan innumerables diversidades de formas, e Ideas de hombres, de todo género de animales, árboles, plantas, hojas, ríos, campos, cielos y de cuanto se contiene en esta Naturaleza [...]* Quien ay [sic] *que demás de esto no eche de ver lo que después de haber meditado, traçado, y dividido todas estas formas, se cansa el entendimiento para executarlas [sic] y ponerlas por la obra en la tabla, en el tapiz, en el mármol, en el bronce; en la plata, oro, seda, y piedras preciosas*¹¹.

Hecha esta aclaración sobre la liberalidad de la pintura y escultura, aún nos interesa más la reflexión que establece en torno a aquellas otras artes que habían sido consideradas como menores o mecánicas. En este sentido, Gutiérrez de los Ríos señala que no debemos confundir artes mecánicas con oficios mecánicos, ya que en éstos *no ay [sic] ingenio cierto, razón, ni reglas ciertas, como en las artes mecánicas [...]* Las artes mecánicas *no se saben naturalmente, porque requieren tiempo y doctrina [sic] para aprender sus reglas y preceptos: y quanto [sic] más dificultosos, y más tiempo han menester, tanto menos tienen de mecánicas. Pero los oficios en media hora están aprendidos, y aún casi no es menester, porque naturalmente se saben*¹².

Sin embargo, el término “mecánico” no implica aquí una infravaloración con respecto a las artes liberales, ya que ambas categorías entran dentro de su definición de Arte: *una recopilación, y congregado de preceptos, y reglas, experimentadas, que ordenadamente, y con cierta razón, y estudio nos encamina a algún fin y uso bueno*¹³. Definición que no atiende a si en el Arte debe intervenir más el trabajo de la mente o del cuerpo.

En este sentido, Gaspar Gutiérrez aclarará que no es correcto decir que aquellas artes que han sido reconocidas como mecánicas se debe a que en ellas interviene la mano o el cuerpo, pues en otras actividades que desde siempre han sido consideradas como liberales -la propia medicina- el trabajo realizado por el cuerpo es esencial. *En el Arte mecánica* -nos dice Gutiérrez de los Ríos-, *ay [sic] su ingenio, razón poca o mucha, sus reglas ciertas y comunes, por donde se rigen todos los que las usan*¹⁴. Por tanto, podría decirse que en las mecánicas el trabajo de la razón es menor en comparación con el del cuerpo. Sin embargo, esto no implica que deban perder la categoría de Arte y que sean menospreciadas o consideradas como *oprobiosas*¹⁵. De este modo, Gutiérrez de los Ríos finalizará su obra con una profunda exhortación a la honra, a la nobleza y a la virtud del trabajo, ya sea mecánico o liberal, frente a la ociosidad.

10 *Ibid.*, L. III, cap. I, pág. 112.

11 *Ibid.*, L. III, cap. I, pág. 112 y cap. II, págs. 117 y 118.

12 *Ibid.*, L. I, cap. III, pág. 26.

13 *Ibid.*, L. I, cap. I, págs. 15 y 16.

14 *Ibid.*, L. I, cap. III, pág. 25.

15 *Ibid.*, L. II, cap. II, pág. 45 y L. II, cap. IV, pág. 57.

En conclusión, la *Noticia General para la Estimación de las Artes* es un magnífico precedente en cuanto a la valoración de las artes mecánicas en virtud de su utilidad y por el reconocimiento de estima y de honor que exige para todo tipo de artes y oficios, honrosos para las personas de cualquier clase y condición. Estos planteamientos, como ya indiqué, serían retomados con posterioridad por Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la Industria popular* y el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*, obras cuyo análisis retomo a continuación.

Bajo los ideales de la Ilustración y del Reformismo económico de Carlos III, se potencia en nuestro país un patriótico interés por el bien común del Reino que desembocará en la creación de numerosas sociedades (Sociedades Económicas, Sociedades de Amigos del País, etc.) destinadas al desarrollo de la agricultura, de la ciencia y de las artes útiles, estableciéndose así la equiparación entre las artes mecánicas -valoradas por su buen gusto y primor, pero, ante todo, por su utilidad¹⁶- y las ciencias (técnicas). En este sentido, y en la misma línea que se planteaba en *La Enciclopedia*, Campomanes criticará en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* la pervivencia de los gremios, acusándolos de ser incluso contrarios y perjudiciales a la industria popular por impedir la correcta y completa formación de los artesanos.

El fomento de las artes es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios; ellos hacen estanco de los oficios y a título de ser únicos y privativos no se toman la fatiga de esmerarse en las artes, porque saben bien que el público los ha de buscar necesariamente y no se para en discernir sus obras¹⁷.

Efectivamente, la crítica que Campomanes realiza sobre los gremios no es gratuita, pues el carácter cerrado de los gremios y el mantenimiento de estructuras comerciales obsoletas serán importantes factores que desencadenarán la decadencia de estas artesanías. Pero Campomanes no sólo señala los inconvenientes que implican los gremios en cuanto a trabas económicas y a impedimentos para el libre desarrollo del comercio, sino que también se interesa por lo que de infravaloración y desprestigio social en el ámbito de las mentalidades implica; así, pondrá un especial énfasis a la hora de defender la necesidad de poner fin al deshonor que se vinculaba a estos oficios de la industria popular.

16 El concepto de utilidad, como ya vimos en el caso de *La Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, conllevará la revalorización de las artes mecánicas (artesanías); sin embargo, Campomanes añadirá que las industrias dedicadas a producir objetos de puro ornato o lujo también pueden ser consideradas como útiles siempre y cuando el consumo de dicha producción se realice en el extranjero. CAMPOMANES, Pedro Rodríguez, Conde de (1775): *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales-Ministerio de Hacienda, 1991, págs. 118 y 120.

17 CAMPOMANES, Pedro Rodríguez, Conde de (1775): *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales-Ministerio de Hacienda, 1991, pág. 69.



En cuanto al primero de estos aspectos, el proteccionismo, aun a costa de los caudales públicos, será una de las primeras medidas emprendidas por los Borbones con el fin de sustituir los gremios de tradición medieval por industrias modernas y competentes y de evitar el desaprovechamiento de los recursos del Reino (seda, lana, lino, cáñamo, algodón, arcilla, etc.) Pero además, y en la misma línea, se potenciará la llegada a nuestro país de artesanos extranjeros para fomentar las industrias nacionales mediante la incorporación de técnicas desarrolladas en otros países¹⁸.

En segundo lugar, pero no por ello menos prioritario, la escasa consideración social del artesano era otro problema pendiente de solución. En este sentido, la educación técnica y moral del artesano, tal y como defenderá la Institución Libre de Enseñanza un siglo después, es un objetivo esencial en los planteamientos de Campomanes. En el *Discurso sobre la educación*, critica con dureza la deficiente educación técnica y moral de los artesanos, atribuyendo a esta deficiencia el abandono, la decadencia y la tosquedad de las artes, así como el desaprovechamiento de los recursos del Reino. Como método para atajar esta situación, Campomanes dedica buena parte de su discurso a toda una serie de reflexiones sobre el dibujo, el aprendizaje, los conocimientos cristianos, morales y útiles, los exámenes para oficiales y maestros, las ordenanzas de los gremios y del comercio, etc. Todo ello destinado a acabar con el desprestigio de estas industrias, en las que se encuentra el porvenir de la economía y el final de la decadencia. Y la Razón, nuevamente, será la base de dicha enseñanza para que las artes se establezcan sobre teorías probadas y metódicas.

Analizados los planteamientos del Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos y de Don Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes, no puedo finalizar esta comunicación sin esbozar mínimamente la continuidad que las teorías de estos autores tendría en la valoración de las artes decorativas/industriales.

Culminación de este proceso emprendido bajo los ideales de la Razón y del Progreso será la Revolución Industrial; con ella entraremos en el siglo XIX y asistiremos a una intensificación del debate sobre la disputa entre Bellas Artes y artes útiles, cuyas categorías sufrirán profundos desajustes hasta desaparecer con el triunfo del diseño industrial. Ahora, bajo la influencia de la tecnología y de la mecanización, Arte y Ciencia vuelven a reencontrarse desde que en el Renacimiento ambas tomasen caminos divergentes; aquél el de la belleza y el sentimiento, y ésta el del uso y la razón¹⁹.

La técnica, como he venido señalando, había sufrido una notable revalorización en paralelo con la cuestión de la utilidad del arte; sin embargo, la técnica que se defendía poco tenía que ver con la tradicional técnica artesana -vinculada a un sistema de producción gremial y de orden aristocrático poco acorde, por tanto, con la imperante ideología burguesa-, y lo que realmente se pretendía era la instauración de la tecnología industrial. Llegamos así al enfrentamiento entre Arte y máquina,

18 *Ibid.*, pág. 70.

19 KUBLER, George: *La configuración del tiempo*. Madrid, Nerea, 1988, págs. 67 y 68.



una oposición que desembocará en la recuperación por parte de los sectores más académicos de planteamientos que basaban la defensa del Arte en su unicidad frente a la producción seriada. De este modo, Arte y artesanía vuelven a separarse y vuelve a establecerse aquella vieja distinción entre un arte bello, único y no útil, y unas artes menores, útiles y técnicas (industriales). Éstas, además, cada vez irían cediendo más y más terreno a las ventajas de la industrialización (producción en serie, mecanización de ciertas fases del proceso productivo, etc.)

Como resultado de esta situación, el siglo XIX nos ofrece un amplio número de autores interesados por los aspectos más técnicos de las artes decorativas y por desentrañar científica y racionalmente sus reglas y leyes. Sin embargo, pretender poner fin a las clasificaciones entre Bellas Artes y artes menores mediante la defensa de la técnica implicaba suprimir los escasos lazos que habían ligado a las artesanías con el nivel de lo artístico, ya que aún existían diferencias de sustancia que no podían ser dadas de lado. Así, como señaló George Kubler²⁰, lo artístico se continuaba vinculando con el esfuerzo aislado de personas individuales y con aquello cuyas bases técnicas y racionales no son preeminentes -obra de arte única, irremplazable y no útil-, mientras que se consideraba artesanal a lo que requería acciones repetitivas y rutinarias.

Por tanto, se hacía necesario un cambio de estrategia. Ya no se buscaría la equiparación entre las diversas artes, pues, cada vez que las artesanías conquistaban una nueva categoría, las Bellas Artes volvían a adelantarse. Ahora, se pretendería la directa revalorización de las artesanías como tales, estimando sus propias características y aquellos aspectos que justamente las diferencian del resto de las artes y que las hacen únicas e irrepetibles.

Pioneros en este sentido serían los planteamientos difundidos por los integrantes del *Arts & Crafts Movement* y, en concreto, por William Morris. Éste, siguiendo los ideales de John Ruskin, propugnará el abandono de los sistemas de producción industriales, los cuales habían ocasionado un notable detrimento en la calidad de las artes decorativas, a favor de los tradicionales y artesanos. *Toda obra de arte* —decía Morris²¹—, *aún siendo la más humilde, es inimitable*.

En nuestro país, este proceso de revalorización de las artesanías tuvo una doble vertiente. Por un lado, y bajo la aplicación del diseño, se produce la evolución y la innovación con el desarrollo del Movimiento Modernista y del *Art Nouveau*. Y, por otra parte, nos encontraremos con las revisiones historicistas de modelos de las artes decorativas medievales o renacentistas. De fondo, una de las corrientes de pensamiento más estrechamente vinculadas con el Regeneracionismo español, la difundida por la Institución Libre de Enseñanza. Con ella, surge un renovado interés por el desarrollo de las artes mecánicas como fuente de riqueza y de prosperidad para el país, y, más especialmente, se recupera la necesidad de dotar al artesano/técnico de una formación

20 KUBLER, Georges: *op. cit.*, págs. 72 y 73.

21 MORRIS, William: *Arte y Sociedad Industrial. Antología de escritos*. Valencia, Fernando Torres Editor, 19772, pág. 37.



completa a tres niveles: el artístico, el técnico o práctico y el teórico. De esta forma, se retomarían los planteamientos que ya en su momento defendiesen Gutiérrez de los Ríos y Campomanes.



ENTRE EL POSROMANTICISMO Y LA VANGUARDIA. PROPUESTAS TEÓRICAS Y ESTÉTICAS EN EL *FIN DE SIGLO*: UNA LECTURA DE LA *HISTORIA DEL ARTE* DE D. FRANCISCO DE P. VALLADAR¹

JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES²
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Don Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924), erudito granadino plenamente identificado con las problemáticas estéticas, teóricas y artísticas que le fueron contemporáneas, plasmaría sus inquietudes y propuestas tanto en los diferentes medios periodísticos en los que colaborase, como en la que fuese una de sus grandes obras, la *Historia del Arte*, que, bajo el patrocinio del editor catalán Antonio J. Bastinos, publicase entre 1894 y 1896; una obra alabada desde su propia contemporaneidad, tanto por la universalidad con la que fuese concebida, como por aunar en ella erudición, conocimiento bibliográfico e historiográfico, y un lenguaje analítico acorde a los metamórficos postulados estéticos coetáneos.

1. La obra

Dividida en dos tomos, a su vez conformados por distintos libros coincidentes con los diversos periodos del Arte -Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna, distinción esta última que tan sólo utilizaría para la Arquitectura y la Escultura, puesto que al tratar sobre la manifestación pictórica la titularía, dándole un marcado carácter de contemporaneidad, “La Pintura en nuestro siglo”-, abordará Valladar en su *Historia del Arte* todas las disciplinas, haciendo reseña tanto de los artistas y obras más importantes

- 1 Parte la presente comunicación de la investigación que, dirigida por don Ignacio Henares Cuéllar, diese lugar a la tesis doctoral que, bajo el título de *Don Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924). Historiografía, Crítica y Teoría del Arte. Musicología y Crítica Musical. Antropología Cultural: fiestas y tradiciones locales andaluzas y granadinas*, se defendió, en julio de 2002, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.
- 2 Miembro del Grupo de Investigación *Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

de cada periodo o estilo, como de las principales posturas estéticas y teóricas que se continuarían con el devenir de los siglos.

Esta actividad compiladora y hermenéutica es la que nos llevaría a considerar este trabajo -aún teniendo en cuenta la valía intelectual de la magna empresa periodística finisecular granadina de la que fuese director y principal mantenedor, *La Alhambra*, y de algunas de sus obras anteriores y posteriores³-, como el de mayor envergadura dentro de su producción intelectual y literaria. Importancia concedida tanto por la significación del trabajo, abarcando todos los países, épocas y estilos, como por la temprana fecha de redacción; conceptos por los que obtendría, en su contemporaneidad, enriquecedoras reseñas bibliográficas⁴ y el reconocimiento oficial⁵.

2. El desenvolvimiento social del hombre y el medio natural como elementos configuradores de las ideas de Arte, progreso artístico e inspiración

Una de las primeras concepciones estéticas que expondría Valladar en su obra sería la de *progreso artístico*; concepto que, partiendo de la premisa inicial de que *la idea del arte es innata al hombre*⁶, quedaría *íntimamente relacionado con la historia de la humanidad*⁷; propuesta que adquiriría pleno sentido cuando, frente al

3 Publicó, a lo largo de una próspera vida intelectual, don Francisco de Paula Valladar, un total de 16 obras, la mayoría de ellas dedicadas a Granada y sus manifestaciones artísticas y culturales. Por su valía deben destacarse, junto a la *Historia del Arte* que aquí nos ocupa, los *Breves apuntes acerca de las Bellas Artes en Granada* (1882); el *Estudio histórico-artístico de las fiestas del Corpus en Granada* (1886); su *Guía de Granada* (1890), primera guía en sentido moderno que de Granada se conserva; *La Real Capilla de Granada. Estudio Histórico-Crítico* (1892); el interesante folleto que titulase *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada"*, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época (1897), texto ineludible para la investigación musical en la ciudad de la Alhambra; *La Iglesia de San Jerónimo. Estudio histórico* (1906); o, *Generalife o "Huerto del rey"* (1923).

4 Entre las reseñas que apareciesen en la prensa granadina durante 1894, momento de aparición del primer volumen, merece destacarse la extensa nota que se publicó, sin firma alguna, en *El Popular*: "No es la obra del señor Valladar un conciso resumen, sino que por el contrario, en ella se tratan con detenimiento algunos puntos de los más importantes y que ejercen marcada influencia en el desarrollo de los periodos sucesivos; se dan a conocer datos y antecedentes poco conocidos, y tomanto, por último, su autor lo bueno de cuanto se ha escrito en esta materia, lo ofrece a los lectores con las modificaciones y reformas que su buen criterio le ha aconsejado, deduciendo oportunísimas consecuencias de la comparación de textos y autores [...] Cuando se ve este primer tomo publicado, grueso volumen de más de 500 páginas, causa admiración que ese trabajo se haya realizado, como antes decíamos, en menos de ocho meses; y no hay más remedio que reconocer en su autor una erudición rara y conocimientos bibliográficos tan extensos, que ambas cosas le han permitido ordenar los asuntos y caminar por tan escabrosa materia como por camino trillado". "Un libro nuevo", *El Popular*, 1894, 2263.

Igualmente debe ser tenida en cuenta la apreciación que, en 1924, tras el óbito del periodista y erudito, se hiciese sobre la obra y su magnitud: "[...]obra de más empeño fue la que realizó poco despues con su notable *Historia del Arte* (2 vols.) cuyo solo intento, en fecha como aquella, es ya digno de alabanza". "D. Francisco de P. Valladar", *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, 572 (1924), pág. 52.

5 Se le concedieron a esta *Historia del Arte*, ateniéndose a las notas de prensa a las que se ha tenido acceso y lo expuesto en el artículo necrológico que se publicase en *La Alhambra* [nº 572 (1924), págs. 50-52], diversos reconocimientos internacionales como la medalla de oro en la Exposición Internacional de Zaragoza (1908) o el Gran Premio y Medalla de Oro de la República de Ecuador (1909).

6 VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: *Historia del Arte* (vol. I). Barcelona, J. Bastinos, 1894, pág. VII.

7 "[...] el arte es manifestación de la actividad humana, tiene su origen en el trabajo del hombre, y su desarrollo, sus reglas y sus periodos de perfeccionamiento, hállanse íntimamente relacionados con la historia de la humanidad". VALLADAR SERRANO, F. de P.: *Historia...*, op. cit., vol. I, pág. VIII.



carácter de *necesidad* de los productos realizados con anterioridad a las edades históricas, señalase, como verdaderas manifestaciones artísticas, las desarrolladas tras el asentamiento de los hombres en núcleos urbanos y la consiguiente formación de colectividades, [...] *cuando el hombre gusta de las excelencias de la naturaleza, regula el trabajo, ordena preceptos y reglas y aplica toda su actividad a las creaciones de la imaginación y del sentimiento*⁸.

Paralelos al desenvolvimiento histórico de las sociedades y la aceptación del Arte como algo connatural al hombre, se definirían otros conceptos como los de belleza o inspiración. Si bien del primero, considerado por Valladar *resplandor de la verdad*⁹, no obtendremos, a lo largo de las páginas de la obra analizada, una concreción definitiva, sus propuestas acerca del genio y la inspiración se continuarán a lo largo del mismo, quedando manifiesto tanto su origen divino [...] *la inspiración es éxtasis del alma y no función del organismo humano*¹⁰—, como la necesidad de éstos para el progreso artístico y estético.

Igual influencia en las artes y su progreso tendría, desde la posición adoptada por don Francisco, el medio natural en el que éstas se desarrollaban; ideal que tendría su determinación al tratar de la cultura griega; civilización cuya perfección estética justificase a través del influjo del medio, físico e ideológico¹¹. Esta teoría sería la que serviría, al periodista e investigador granadino, de base y alegato ante la inadaptación de algunos modos, especialmente arquitectónicos [...] *el carácter de las obras arquitectónicas está en relación directa con la fisonomía y caracteres peculiares del pueblo en que se produce; contribuyendo a señalarlo el clima, la situación geográfica, la etnografía, el grado de la civilización en que aquel se encuentre*¹²—, respecto de la práctica y los desarrollos estéticos locales.

3. Un debate estético contemporáneo plasmados en la *Historia del Arte: Realismo versus pintura de género*

Si bien consciente de la preeminencia de la propuesta ecléctica decimonónica de origen francés y la indefinición estética derivada de la pérdida de los ideales renacentistas¹³,

8 *Ibidem*.

9 VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: "Crónica granadina", *Revista de la Provincia de Granada*, 30 de marzo de 1881.

10 VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: *Historia del Arte* (vol. II). Barcelona, J. Bastinos, 1896, pág. 679.

11 "El clima, maravillosamente hermoso; la estructura física de la comarca en donde nada hay enorme ni gigantesco, desde el mar, al que siempre sirve de fondo alguna isla o las costas vecinas, hasta la vegetación, rica, flexible y elegante; el sistema de organización político-social; lo limitado y superficial de las ideas religiosas respecto del destino y finalidad del hombre, de los dioses y su Olimpo [...]; sus ideas filosóficas, sutiles y paradójicas [...]; todos los medios en que se desarrolló la vida del cuerpo y del espíritu, completaron el hermoso escenario en que la vida griega, ayudada por la oportunidad del momento, germinó hasta dar esos frutos que hoy estudia afanosamente el artista, el arqueólogo y el filósofo". (VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: *Historia...*, *op. cit.*, vol. II, págs. 54-55).

12 VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: *Historia...*, *op. cit.*, vol. I, pág. 43.

13 "Sin embargo de las rigideces de la Edad Media, la Pintura produjo obras admirables, y en el Renacimiento llegó a lo verdaderamente sublime. La Reforma anubló la inspiración cristiana de muchos pintores y creó un arte en que no podremos hallar un Miguel Ángel o un Rafael, como en Italia, ni un Zurbarán, ni un Murillo, como en España. Después, las vicisitudes políticas de las naciones han cambiado el rumbo del arte pictórico, que ha

Valladar defenderá, a lo largo de sus textos, la “superioridad” de algunos temas y géneros contemporáneos sobre otras modas y extranjerismos de efímera, aunque trascendente, evolución. Esta confrontación nos llevaría, en primer lugar, a plantear la dicotomía entre dos de las propuestas plásticas más en boga del ochocientos español: el realismo, de corte naturalista y base velazqueña, y el aburguesado cuadro de género.

En el seno de este debate, se posicionaría el erudito granadino a favor de un arte realista, no entendido según la postura decimonónica representada por Courbet, propuesta igualmente desechada ante la falta de idealización del natural y la consiguiente representación de *lo más vulgar, antiestético, informe y repugnante de la realidad en que vivimos*¹⁴, sino definido en la filosofía neokantiana bajo el prisma del filósofo von Helmholtz¹⁵; un arte que conllevaría implícito, frente a la copia servil y metódica, la *representación e interpretación* de la realidad -*el artista no puede copiar la naturaleza, debe traducirla [...] Una copia fiel de la naturaleza bruta, será todo lo más a sus ojos (del artista) un esfuerzo de trabajo material*¹⁶.

Así, frente a este ideal realista propuesto contrapondría Valladar, como antítesis artística, la *pintura de casacón*; modo pictórico recurrente, tanto estética como económicamente, para los pintores contemporáneos, que criticase por las derivaciones mal entendidas que del mismo se realizasen, que no por los fundamentos en los que Meissonier, primero, y Fortuny, después, asentasen dicho *estilo: ver en grande y ejecutar en pequeño*; máxima que fue adoptada por gran número de artistas, en ocasiones de dudosa valía, que, desplazando el naturalismo en favor de una plástica descuidada, carente de realidad y dibujo¹⁷, quedaban al amparo del mercantilismo incipiente y los cambios sociales que afectaron directamente a la estética de toda una época.

Esas características técnicas que definiesen la pintura de género -abandono del dibujo, carencia de estudio previo e interpretación sin base de la naturaleza- serían las que llevarían a Valladar a calificar al cuadrado como *aberración artística*, cuyas últimas consecuencias fueron perturbar la inspiración de los artistas y estragar el gusto del público¹⁸.

fluctuado y aún fluctúa, entre abstraerse en los ideales de lo divino; representar la vida humana para recordar acontecimientos históricos, ya en escenas o retratos contemporáneos, o imitar la naturaleza en sus múltiples manifestaciones”. (VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: *Historia...*, op. cit., vol. II, pág. 302).

14 *Ibid.*, pág. 610.

15 Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894). Discípulo del filósofo y pedagogo J.F. Herbart (1776-1841), fue militante de la escuela *realista*. Su máxima aportación al campo de la filosofía artística la llevaría a cabo respecto a la música a través de su obra *Sobre la sensación del tono como base fisiológica de la teoría de la música* (1863), texto donde pondría de manifiesto la influencia que los procesos fisiológicos y psicológicos tendrían sobre cualquier proceso de percepción estética.

16 Notas textuales tomadas de Helmholtz por Valladar en VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: “Bellas Artes”, *La Alhambra, revista decenal de artes, letras y bibliografía*, nº 4, 1884.

17 Señalaría Valladar acerca de los productos llevados a cabo por la numerosa legión de seguidores de Meissonier y Fortuny que estos derivarían en una producción de reducidas dimensiones cuyos principios se prestaban “al completo abandono del dibujo, a la carencia de todo estudio, a la interpretación caprichosa de todo aquello que en la naturaleza ofrece dificultad de representación artística”. (VALLADAR SERRANO, Francisco de P.: *Historia...*, op. cit., vol. II, pág. 609.

18 *Ibid.*, pág. 302.



4. Otros modos de expresión plástica contemporáneos: Modernismo e Impresionismo

Durante los años postreros del siglo XIX y los albores del XX se desarrollaron en España, bajo el influjo francés, otras vías de expresión como fueron el Impresionismo y el Modernismo; dos propuestas de cuya proyección en Granada, si bien menor que el realismo y el cuadro de género, tendremos constancia a través de los escritos de don Francisco de Paula Valladar. En su *Historia del Arte* dejó notas clarificadoras respecto a estos modos estéticos, unas breves líneas que, si bien no nos hablan de una posición definitiva, sí deben ser valoradas teniendo presente la fecha de edición de la obra y el devenir histórico de ambos movimientos, aún en vigencia.

En las páginas dedicadas a la pintura contemporánea, ya en el segundo volumen, propondría un discurrir histórico respecto de la proyección de ambos movimientos, lo que le llevaría a definir, en primer lugar, el Impresionismo; “escuela” de la cual señalaría, en un nivel general, que *se esfuerza por interpretar la realidad de lo que se ve, en su más original impresión, con los más vivos destellos de la luz, con el movimiento y el color de las sombras y de las vibraciones atmosféricas, al propio tiempo que pretende fijar la expresión definitiva de la vida moderna, no solamente en su carácter, sino en su espíritu, problema complejo y delicado que ha sido la preocupación de los artistas de todas las edades*¹⁹.

Esta definición se matizaría, sustancialmente, al tratar del Impresionismo nacional. Entonces su concepción quedaría representada directamente en la figura del pintor catalán Santiago Rusiñol, cuya propuesta, a diferencia de la francesa, se basaría, según el erudito granadino, tanto en el conocimiento de antecedentes estéticos -con la consiguiente revalorización del Greco-, como en el alejamiento *de las vulgaridades y obscenos desnudos de sus colegas de más allá del Pirineo*²⁰.

Tras el Impresionismo, llenaría las salas de exposiciones parisinas el *Modernismo*, movimiento artístico que, desde el punto de vista de don Francisco de Paula Valladar, se definiría en la adaptación de antiguos modelos plásticos como *una agrupación amplia de artistas partidarios de todas las escuelas, aún las antiguas, con tal de presentarlas de un modo nuevo y adaptarlas a la vida actual*²¹.

5. El ciclo *Renacimiento-Barroquismo-Decadencia* como base del rechazo de la Construcción Moderna

En diversas ocasiones sostendría Valladar una teoría arquitectónica clasicista que se afianzaría como propuesta de regeneración y alegato contra las modernas construcciones.

19 *Ibid.*, pág. 611.

20 *Ibid.*, págs. 665-668.

21 *Ibid.*, págs. 612-613.



Consciente de los *ciclos artísticos*, definía Valladar el Barroco, especialmente en el caso de la Arquitectura, como un periodo decadente -correspondiéndose con el arte producido durante el deterioro del Imperio Romano y los años de persecuciones cristianas-, contrapuesto al Renacimiento y sus ideales clásicos de armonía y conjunción de las artes; momento en que *trastornábase la regularidad de los muros; las formas arquitectónicas perdían su armonía y su lógica disposición; las columnas retorciéndose convulsas y agonizantes; los frontones, rompíanse por su ángulo superior, o se encorvaban grotescamente, y la decoración tomaba las más extrañas y desusadas formas, adquiriendo los grutescos tales vuelos, que es imposible mirar sin extrañeza las obras de esa época*²².

Este ciclo, involutivo, le llevaría a la definición del concepto de *arquitectura contemporánea*; manifestación que, alejándose de las teorías artísticas que la sustentasen antaño, se planteaba como *un problema científico que se resuelve con fórmulas algebraicas*²³; propuesta contraria a los ideales estéticos de Valladar que le llevaría a la negación de toda forma arquitectónica moderna basada en la noción de *confort*, ya que, dado su apego a la ciencia y al carácter utilitario, *ahuyentan el genio del arte, poco aficionado de suyo a las especulaciones científicas y económicas*²⁴, quedando así la Arquitectura *apartada de la idea artística y más cerca de las especulaciones de la ciencia*²⁵.

Estos conceptos serían los que le llevasen a una apreciación negativa del estado en que se encontraba la Arquitectura que se realizaba en su momento; una Arquitectura en estado decadente y falta de estilo, cuyo principal exponente serían las casas de la clase media y la burguesía, *aparatosas y antiartística creación de los tiempos modernos, en cuya defensa no pueden alegarse razones de comodidad ni de higiene, pues en contra de todo ello se revelan esas anaqueladeras humanas sin otra ventilación que muchos balcones, sin otro acomodo para una familia, que la división de unos cuantos metros de terreno en muchos cuartitos, donde llega el aire a no ser respirable en más de una ocasión, todos los días*²⁶.

22 VALLADAR SERANO, Francisco de P.: *Historia...*, op. cit., vol. I, pág. 440.

23 *Ibid.*, pág. 449.

24 *Ibid.*, pág. 457.

25 *Ibid.*, pág. 465.

26 *Ibidem.*



PANORAMA HISTORIOGRÁFICO DE LA CRÍTICA DE ARTE¹

ÀNGEL MONLLÉO I GARCERÀ
IES Lluís de Requesens

De modo similar a lo que ocurre con la misma noción de arte, la de crítica de arte es también una concepción histórica que ha ido cambiando tanto con las épocas y las sociedades como de acuerdo a los puntos de vista de los propios críticos y estudiosos. Sin embargo, mientras que en el mundo contemporáneo occidental opera una idea del arte generalmente sentida y -aunque indefinible- comúnmente aceptada, no podemos decir lo mismo respecto de la crítica de arte. Al hablar de ella, los enfoques suelen ser tan diversos y a menudo tan ambiguos que, según pone de manifiesto la Encuesta Internacional sobre Ciencias Humanas y Sociales iniciada por la UNESCO en 1972, hoy por hoy, no siempre se sabe de qué se trata². Y ello a pesar de que, desde la creación el año 1949 de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y su reconocimiento oficial por la UNESCO como Organización Internacional no Gubernamental en 1951, nadie parece ya dudar que la actividad del crítico sea un ejercicio artístico autónomo y diferenciado.

Más aún que por la disparidad de criterios estrictamente teóricos, este estado de indefinición generalizada se explica a partir de la responsabilidad que, en este sentido, han tenido los trabajos que se han ocupado de la historia de la crítica de arte a lo largo del tiempo. Dado que toda investigación histórica supone en la práctica la indispensable asunción conceptual previa -explícita o no, consciente o inconsciente-

1 Entendemos por historiografía tanto la obra o el conjunto de obras de historia, como todo estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia, fuentes y autores que han tratado de estas materias.

2 La Encuesta coloca la Estética, la Teoría del Arte, la Historia del Arte y la Crítica de Arte dentro de un mismo saco en un batiburrillo indiferenciado (cfr. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 4, XVI, 1964, pág. 191 y ss.)

del objeto de investigación, la historiografía de la crítica de arte resulta ser, por lo menos, el espejo donde mejor se refleja el punto de confusión al que nos referimos. De aquí que nuestra mejor aportación a este Congreso pase necesariamente por poner en claro la disparidad y desarrollo de los puntos de vista con que se ha abordado la historia de la crítica de arte desde un principio.

1. Orígenes

En lo que a la indefinición reinante se refiere, el grado de mayor inculpação recae forzosamente en la obra de quienes, como Julius Schlösser y de manera especial Lionello Venturi, son considerados los pioneros de la historiografía de la crítica de arte³. Aparecidas ambas en el periodo de entreguerras, de las dos, hay que cargar las tintas en la de este último porque, contrariamente a las parcas y tardías traducciones del libro de Schlosser *Die Kunstliteratur*⁴, su *History of Art Criticism*⁵ fue vertida muy pronto a diversos idiomas cosechando un gran éxito internacional⁶. Impregnados ambos de idealismo croceano y compenetrados, por tanto, con la tesis según la cual la historia es pensamiento, acabaron -el primero, sin proponérselo, el segundo, de forma consciente- identificando la historia del arte con la crítica de arte⁷. Con la resonancia de un planteamiento dudoso como este, el enquistamiento de la confusión estaba inevitablemente servido.

Este dudoso posicionamiento de base idealista, lejos de aclarar nada, ha contribuido de manera muy decisiva a hacer difusos los límites del propio objeto de estudio desde un principio. Así, aunque la obra de Schlosser no es exactamente una explícita historia de la crítica de arte, tampoco deja de serlo pues se ocupa de una literatura que habla de arte, obras y artistas, pero sin renunciar a opinar también sobre ella. Como que no se trata de ninguna *bibliografía comentada*⁸, sino de un estudio -digamos- filologista sobre fuentes secundarias o indirectas de la literatura de

3 Vid. RICHARD, René (1958): *La critique d'art*. Paris, PUF, 3ª ed., 1968, pág. 9 (Hay una muy poco cuidada versión castellana editada por EUDEBA en el año 1962 en Buenos Aires). Vid. también GRASSI, Luigi: *Teorici e storia della critica d'arte*, I. Roma, Multigrafica Editrice, 1970, pág. 8.

4 *Die Kunstliteratur*. Wien, Kunstverlag Anton Schroll, 1924. Nótese que, si hace poco no existía aún ninguna traducción francesa (cfr. RICHARD, André: *op. cit.*, pág. 6), la española no llegaría hasta bien avanzada la década de los setenta con la versión de Esther Benítez sobre la tercera edición italiana de 1964 (vid. *La literatura artística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976).

5 *History of Art Criticism*. New York, E. P. Dutton and Co., 1936.

6 Sólo dos años después de aparecer la edición americana, era publicado también en francés (Vid. *Histoire de la Critique d'Art*. Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1938). La versión original italiana no pudo ser publicada hasta después de la Segunda Guerra Mundial; pero se agotó tan rápidamente que al cabo de tres años hubo de hacerse una segunda edición (Vid. *Storia della Critica d'Arte*. Firenze, Edizione U, 1945 y 1948). Durante estos años aparece también la primera traducción en español (Vid. *Historia de la Crítica de Arte*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1949), no dejando de aparecer reediciones. Este es el caso, por ejemplo, de las dos ediciones de la versión española realizada por Rossend Arqués en 1979 a partir de la sexta italiana de 1964 (Vid. *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979 y 1982, respectivamente).

7 Cfr. *ibid.*, pág. 33 y SCHLÖSSER, Julius von: *La literatura artística*. Madrid, Ediciones Cátedra, 19863, pág. 23.

8 VENTURI, L.: *op. cit.*, pág. 41.

carácter teórico en torno al arte, en el fondo se deja sentir la inequívoca voluntad de presentarnos una historia de la crítica ya que todas y cada una de estas fuentes encarnan verdaderas opiniones o juicios sobre arte⁹. De hecho, vista la postura epistemológica de historiadores del arte tan influyentes como por ejemplo Ernst Gombrich¹⁰, no ha dejado de operar en todo el siglo XX una corriente teórica tendente a identificar literatura artística y crítica de arte.

Frente a esta manera de hacer y concebir, la obra de Lionello Venturi, se aparta, de la literatura artística de raíz schlosseriana desde una doble perspectiva. Por una parte, alejándose de Croce y acercándose a la fenomenología de Dewey y Husserl, repudia el filologismo en favor de una metodología interpretativa basada en la propia experiencia artística¹¹ para otorgar un lugar central a los textos sobre arte primarios o, lo que es lo mismo, directamente relacionados con las obras y la poética de los artistas. Por la otra, se lo plantea como una investigación acerca de los criterios de valor y del gusto¹². Con todo, como que tampoco se para a distinguir la naturaleza ni el género de los escritos, el excelente libro de Lionello Venturi no pasa de ser un mero compendio y una simple historia de las ideas estéticas que de una forma u otra han condicionado las distintas valoraciones del arte¹³.

Así las cosas, cuando pretendía haber llegado ya a la madurez, la historia de la crítica, lejos de abrir un camino autónomo y perfectamente marcado, se halla luchando aún por definir el propio campo de actuación. Por eso, casi al mismo tiempo que estos dos autores daban a conocer sus primeros estudios al respecto a través de revistas científicas¹⁴, Albert Dresden, el otro padre -aunque no tan reconocido- de la historia de la crítica de arte, publicaba en 1915 el primer volumen de su *Die Kunstkritik*¹⁵. A pesar de no pasar más allá del periodo de formación porque el segundo jamás llegaría a ver la luz¹⁶, la forma de acometer el estudio y las consideraciones teóricas que arroja ponen al descubierto otra muy distinta sensibilidad. Más que en la hermenéutica schlosseriana de la literatura sobre arte o en la historia de la teoría artística de raíz venturiana, el interés de Dresden se centra en la evolución de la crítica de arte en tanto

9 Resulta revelador constatar cómo los trabajos que componían *Die Kunstliteratur* fueran publicados entre 1914 y 1920 en *Sitzungsberichte*, la revista de la Academia de Ciencias de Viena, bajo el significativo epígrafe de *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*.

10 Vid. GOMBRICH, Ernst H. (1976): *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, págs. 205-233.

11 De hecho, éste es el método seguido no sólo en su primer libro importante (VENTURI, Lionello: *Gusto dei primitivi*, Bologna, 1926), sino ya en unos madrugadores artículos (vid. por este orden "La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV", *L'Arte*, XX, 1917, págs. 305-325; "La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance", *Gazette des Beaux-Arts*, V, 5, 1922, págs. 321-331; 8, 1923, págs. 43-52; 9, 1923, págs. 38-48).

12 Vid. VENTURI, Lionello: "Théorie et histoire de la critique", *Art et Esthétique*, 1, 1, 1936, págs. 3-14.

13 Cfr. ASSUNTO, R.: "Il concetto di gusto e la filosofia dell'arte", *Arte Oggi*, 13, 1962, pág. 10 y cfr. PONENTE, Nello: Prefacio a la *Historia de la crítica de arte* de Lionello Venturi, *ob. cit.*, p. 15.

14 Sobre todo los citados en las notas 9 y 11.

15 *Die Kunstkritik, ihre geschichte und theorie. I. Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. München, F. Bruckmann, 1915.

16 De aquí que no haya gozado del reconocimiento que se merece y, de aquí también, que hasta 1968 nadie se planteara su reedición (vid. *ibid.*, 2ª ed. München, 1968).

que actividad autónoma y práctica de evaluación de obras contemporáneas concretas¹⁷. De aquí que el punto de arranque de la obra de Dresdner apunte a los precedentes que llevan ineludiblemente a Diderot y no a la Antigüedad clásica.

2. Antecedentes

El panorama desbaratado que acabamos de describir no era, sin embargo, más que el fiel reflejo del desconcierto que en este sentido se iba arrastrando desde la misma puesta en valor de la historia o, más concretamente, de la historia del arte y de la crítica. Un recorrido rápido por entre la maraña de monografías y estudios con pretensión de bucear historiográficamente en la crítica de arte anteriores a la obra de los tres fundadores permite evidenciar a la vez, tanto la vaguedad de su campo de aplicación y de su alcance cronológico, como el aliento constante y desde siempre de la referida triple orientación metodológica.

Al respecto, resulta significativa la tesis doctoral del verdadero iniciador de la historia de la crítica de arte en general, el francés A. Bougot. Leída en 1877 y publicada posteriormente bajo el título de *Essai sur la critique d'art*¹⁸, representa la primera tentativa expresa de realizar la historia de la crítica de arte en Francia entendida como valoración de obras concretas; pero sin conseguirlo. Aunque dedica un capítulo a Diderot, de hecho se ocupa sólo de la evolución de la estética, de la teoría artística y del progreso de la historia del arte a lo largo del siglo XIX. Esta identificación práctica entre crítica y la pura teoría estética tendrá su correlato en el país vecino no sólo en autores muy estrechamente influidos por Bougot, como Louis Hourticq y François Benoit, sino también en otros como E. Egger y E. Bertrand que, dirigiendo su mirada hacia a la Antigüedad, denotan una posición teórica menos escrupulosa, pero igual de confusa¹⁹.

Al revés que en Francia, en Italia no hay en verdad autores decimonónicos decididos a hacer historia de la crítica de arte. Sin embargo, cuando Venturi comenzaba a difundir sus primeros trabajos, la tendencia a confundir ésta con la estética y la teoría artística era ya una constante entre muchos publicistas de la revista que bajo el título de *L'Arte* dirigía el propio Lionello Venturi. Este sería, por ejemplo, el caso de G. Vesco, S. Ortolani y Mary Pittaluga²⁰. Claro que, lejos de ser un fenómeno exclusivamente italiano, algo similar sucedía en otros países como Gran Bretaña y

17 *Ibid.*, págs. 9 y 11.

18 Vid. BOUGOT, A.: *Essai sur la critique d'art*. París, s.d.

19 Vid. correlativamente HOURTICQ, Louis: *De Poussin a Watteau*. París, 1921; BENOIT, François: *L'art française sous la Révolution et l'Empire*. París, 1897; EGGER, E.: *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs*. París, 1881; y BERTRAND, E.: *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'Antiquité*. París, 1893.

20 Respecto a esta última autora, cabe decir que, a la larga, sus trabajos se centrarán en el estudio de la historia de la crítica de arte en tanto que valoración de obras contemporáneas concretas (vid. PITTALUGA, Mary: "Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte", *L'Arte*, XX, 1917, págs. 1-18, págs. 115-139 y págs. 420-258; XXI, 1918, págs. 66-83 y págs. 145-189; "Pura visibilità e critica de arte", *Scuola e Cultura*, 34, abril. Firenze, 1934; e *La critica dei Salons*. Firenze, 1948).

Alemania. Y ello a pesar de no faltar -especialmente en el mundo teutón- historias de la estética y de la teoría del arte que prefiguraban en no pocos aspectos la futura manera de hacer venturiana²¹.

De hecho, aquello que en verdad marcó la tradición germánica fue precisamente el extenso cultivo historiográfico de las fuentes literarias sobre arte. En realidad, la obra de Schölsser no es sino la culminación, el broche, de una larga cadena que, arrancando en obras poco definidas aún en esta dirección como las muy conocidas de Sulzer o del italo-alemán Domenico Fiorillo²², posibilitaría, tras la implantación del método por Otto Jahn, la aparición de una inmensa bibliografía filologista decimonónica cuyas manifestaciones más sobresalientes, ya en las primeras décadas de la vigésima centuria, tenían que ser la tesis doctoral de K. Eberlein, titulada *Deutsche Literärgeschichte der Kunst*, y el *Deutsche Kunsthistoriker* de W. Waetzold²³. Y, eso, sin contar la enorme contribución que en ese estado de madurez corresponde a las revistas especializadas²⁴.

Una situación como esta no era, sin embargo, exclusiva de los países de habla alemana. En Italia, el territorio con una bibliografía antigua de crítica de fuentes literarias sobre arte más extensa, no faltaba tampoco una tradición historiográfica obstinada también en seleccionarla, analizarla e historiarla. Enraizando con la obra del Padre Lanzi y muy especialmente con la del abad Comolli²⁵, esta obsesión por las fuentes se dejaba sentir con fuerza en no pocas historias del arte novocentistas para acabar floreciendo, durante los años veinte de la vigésima centuria, en la *Antologia della Critica moderna* de D'Ancona y Wittgens sobre textos artísticos del siglo XIX y en la casi homónima d'A. Castaldo sobre el Renacimiento²⁶.

En nuestro suelo, con un punto de partida similar al italiano²⁷, los trabajos que de un modo u otro más se acomodaban al espíritu schlosseriano se tendrían que buscar,

21 Vid. por ejemplo MÜLLER, Eduard: *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*. Breslau, 1834-1837; WALTER, Julius: *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*. Leipzig, 1893; y BIRCH-HIRSCHFELD, K.: *Die Lehre von Malerei im Cinquecento*. Roma, 1912.

22 Vid. SULZER, J. G.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, 1771, y Berlin, 1774 (con preciosas apostillas bibliográficas, vid. *ibid.*, 2ª ed., Leipzig, 1792, págs. 287 y ss.) Del segundo, vid. FIORILLO, Domenico: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 vols. Göttingen, 1798-1808; *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*, 4 vols. Hannover, 1815-1820; e *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, 2 vols. Göttingen, 1803-1806.

23 Citadas ambas por Schölsser (vid. SCHÖLSSER, Julius von: *op. cit.*, pág. 414).

24 Entre las más celebradas, en este punto las más activas habrían sido: *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, *Reperetorium für Kunstwissenschaft*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft* y *Zeitschrift für Kunstgeschichte*.

25 Vid. LANZI, Luigi: *Storia pittorica dell'Italia*. Bassano, 1789 y COMOLLI, Angelo: *Bibliografia storico-artistica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 vols. Roma, 1788-1792, respectivamente.

26 Citada la primera por Schölsser (vid. SCHÖLSSER, J. von: *op. cit.*, págs. 24-25), en cuanto a la segunda, vid. CASTALDO, A.: *Antologia critica estetica*, Firenze, 1928. Aunque ya fuera del marco cronológico que nos ocupa, vid. también PELLIZZARI, A.: *I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica*, Napoli-Roma-Genova, 1915-1942; y vid. GENGARO, M. L.: *Orientamenti de la critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1940.

27 Por suficientemente conocido, en el caso de España remitimos a las referencias que al respecto nos proporciona Bonet Correa (vid. "España" en SCHÖLSSER, J. von: *op. cit.*, págs. 428-437, págs. 545-546 y págs. 568-571; o "Prólogo" a *El libro de arte en España. Catálogo de la Exposición*. Granada, Universidad de Granada, 1975).

de una parte, en la imprescindible, pero desigual, *Historia de las Ideas Estéticas en España*²⁸ de Menéndez Pelayo; de la otra, en el repertorio de fragmentos de *Fuentes para la historia del arte español* que, comentados con un criterio muy singular, Sánchez Cantón empezó a publicar casi al mismo tiempo que Schlosser su *Die Kunstliteratur*²⁹. En países con mayor tradición publicista de repertorios de fuentes que el nuestro, por lo que se refiere a Gran Bretaña, junto a los *Original Treatises* de I. Merrifield y los famosos *Selected Passages* de H.S. Jones, destacaría la celebradísima bibliografía sobre el grabado recogida y comentada por H.C. Levis³⁰. En el caso de Francia, merecen mención, tanto el original estudio de P. Dorbel sobre la pintura moderna francesa a través de la canción y la caricatura³¹, como *Les doctrines d'art en France* del influente André Fontaine³².

Según ponen de manifiesto las dos últimas obras, el interés de la historiografía francesa sobre la crítica de arte anterior a la de los tres grandes padres reconocidos se centraba, más que en la literatura artística propiamente dicha, en el tercero de los grupos que anteriormente hemos individualizado bajo filiación dresdneriana. Es decir, en la historiación de las reacciones y valoraciones de críticos, escritores y público en relación con las concretas manifestaciones artísticas coetáneas. De hecho, dada la importancia y centralidad artísticas de Francia, durante ese tiempo se generó en el país vecino una profusa y valiosa bibliografía³³. Arrancando de los primeros estudios de conjunto sobre la crítica a los *Salons* llevados a cabo por Anatole de Montaiglon a mediados del siglo XIX y continuando por los de J. J. Guiffrey en torno a las exposiciones de pintura setecentista³⁴, con *L'art et la critique* de Pierre Petroz³⁵, amén de una prolíja lista de monografías dedicadas a críticos específicos y manifestaciones concretas, hallaría en Maurice Torneaux y en el ya citado André Fontaine sus máximos exponentes a principios de la centuria siguiente.

La relevancia capital de estos dos últimos autores estriba en el hecho que, mientras el conocidísimo libro póstumo del primero venía a completar los de Guiffrey y

28 Vid. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, 1883-1884 (Hasta el presente, se han realizado cuatro ediciones más: en 1889, 1946, 1862 y 1974; todas ellas en Madrid).

29 Vid. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-CSIC, 5 vols., 1923-1941.

30 Vid. correlativamente MERRIFIELD, I.: *Original Treatises Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Art of Painting*, 2 vols., London, 1848; JONES, H. S.: *Selected Passage from Ancient Writers Illustrative of the History of Greek Sculpture*, London, 1895; y LEVIS, H. C.: *A Descriptive Bibliography of de most important Books in the English Language relating to the Art and History of Engraving*. London, 1912.

31 Vid. DORBEL, Prosper: "La peinture française jugée pour le factum, la chanson et la caricature", *Gazette des Beaux Arts*, (citado por NICOLLE, Marcel: "Une anthologie de la critique d'art en France", *Gazette des Beaux Arts*, I, 1931, págs. 45-63).

32 Vid. *Les doctrines d'art en France. De Poussin a Diderot*, Paris, Laeyers, 1909.

33 Al respecto, vid. NICOLLE, Marcel: *op. cit.*, págs. 45-63.

34 Vid. MONTAIGLON, Anatole de: *Des critiques faites sur les Salons depuis 1699 et du Salon de 1810 de M. Guizot*. Paris, 1852; *Le Livret de l'Exposition faite en 1673 dans la cour du Palais Royal suivi d'un assai de bibliographie des livrets et des critiques de Salons depuis 1673 jusqu'en 1851*. Paris, 1852; y GUIFFREY, J. J.: *Notes et documents inédits sur les Expositions de Peinture au XVIIIe siècle*. Paris, Editions Barner, 1873.

35 Vid. *L'art et la critique en France depuis 1822*. Paris, Éditions Germer Baillière, 1875.

Montaignon sobre las críticas a las exposiciones y *Salons*³⁶, André Fontaine, en cambio, fue el primero en reivindicar Lafont de Saint Yenne como verdadero creador de la crítica de arte moderna. En efecto, después de afirmar en su *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art* el estilo de Diderot y la pobreza de la francesa crítica de arte posterior, en *Les doctrines d'art en France* asienta al comentarista del *Salon* de 1747 como su iniciador indiscutible³⁷. De hecho, la vitalidad de ese tipo de estudios era tan fuerte en Francia que Marcel Nicolle, siguiendo la pauta comenzada ya en su *Catalogue du Musée de Nantes* y, de manera especial, con un largo artículo publicado en la *Gazette des Beaux Arts*³⁸, no tardaría en suscitar la necesidad de elaborar una *Anthologie de la critique d'art en France* a base de reproducir aquellos pasajes críticos que hubieran merecido en su tiempo cada una de las obras de arte seleccionadas³⁹.

Lejos de ser un fenómeno estrictamente galo, la crítica de arte francesa en el sentido dresdneriano al que nos referimos atrajo también la atención de historiadores del arte foráneos. Dejando a un lado algunos casos como el del belga René Janssens con *Les maîtres de la critique d'art* y el del italiano G. Macchia con sus estudios sobre la crítica de arte baudelaireana⁴⁰, fue en el ámbito cultural anglosajón donde antes y con mayor fuerza se ocuparon de ella. Aparte de las continuas referencias a la crítica francesa desgranadas a lo largo de obras no exactamente historiográficas y de ciertos estudios centrados en críticos concretos, resultan reveladoras las investigaciones generales sobre los diversos enfoques de la crítica de arte decimonónica desarrollados por A. Millier y Charles Eastlake, primero, o Mary Costelloe, después⁴¹. También lo son las de P. G. Hamerton en torno a sus orígenes e instituciones o, si se prefiere, las que sobre la reacción crítica del realismo francés arrojaría B. Weinberg en su conocido *French Realism*⁴².

Con lo que llevamos dicho hasta ahora queda claro que, tanto antes como durante el periodo de plena asunción histórica de la historiografía sobre crítica de arte, los historiadores del arte no sólo se ocuparon de materias caras a los padres reconocidos de la misma, sino que las trataron desde similares ópticas metodológicas en todas partes. Aunque con expectativas e inclinaciones epistemológicas distintas y con diferentes

36 Vid. TOURNEAUX, Maurice: *Salons et Expositions d'art a Paris: 1801-1870*, Paris, 1919.

37 Vid. FONTAINE, André: *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*, Paris, 1903 e *Les doctrines d'art en France*, op. cit., págs. 30-45.

38 Vid. *Catalogue du Musée de Nantes*, Nantes, 1913 y la nota 33, respectivamente.

39 Anunciado su inicio bajo el patrocinio del *Syndicat de la Presse artistique* de París en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Estocolmo (vid. *ibid.*, págs. 45-46), es probable que no llegara jamás a publicarse o acabarse.

40 Vid. JANSSENS, René: *Les maîtres de la critique d'art*, Bruxelles, Dietrich Éditions d'Art, 1935 y MACCHIA, G.: *Baudelaire critico*, Firenze, 1939.

41 Vid. MILLIER, A.: "The New Art Criticism", *Quarterly Review*, 184, octubre, 1896, págs. 454-479; EASTLAKE, Charles: "Old Masters and Modern Critics", *Nineteenth Century*, 52, julio, 1902, págs. 128-133; y COSTELLOE, Mary W.: "The New and the Old Art Criticism", *Nineteenth Century*, 35, mayo, 1935, págs. 309-318.

42 En orden correlativo, vid. HAMERTON, P. G.: "The Foundations of Art Criticism", *Contemporary Review*, 64, septiembre, 1893, págs. 405-414 y WEINBERG, Bernard: *French Realism. The Critical Reaction 1830-1870*. New York, 1937.

objetos de estudio, a menudo no se daban cuenta que también ellos estaban realizando historia de la crítica de arte. Al preformar con sus obras las de Venturi, Schlosser y Dresdner, contribuían así a dar carta de naturaleza a la indefinición objetual propia de la historiografía de la crítica de arte desde el mismo momento de su -digamos- alumbramiento oficial.

3. Evolución posterior

Más allá del prolongado periodo de preformación y del más estrictamente inicial, esta indefinición del campo de estudio seguiría operando con toda su fuerza en la historiografía de la crítica de arte a lo largo de todo el siglo XX hasta nuestros días. Y ello a pesar del alcance de los trabajos y de los esfuerzos de determinación teórica realizados. Resulta ilustrativo que, mientras el Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado el año 1921 en París conseguía dar entrada -casi clandestinamente- a las dos primeras comunicaciones sobre historia de la crítica de arte en la sección destinada a *Enseñaza y Museografía*⁴³, el que tuvo lugar en Estocolmo en 1933 y el itinerante de Suiza de tres años después le consagraban ya toda una sección monográfica. No obstante, aunque se alzaron voces muy pronto urgiendo a la clarificación conceptual y terminológica⁴⁴ y por más que la propia organización congresual reconociera su necesidad⁴⁵, a tenor de los temas y de la orientación de las comunicaciones admitidas, la historia de la crítica de arte no pasaba de ser una vaga exégesis estético-teórica o de otra clase sobre cualquier tipo de literatura artística.

Así las cosas, aunque en muchos casos no se tuviera la voluntad manifiesta de hacer historia de la crítica de arte, la sensibilidad venturiana enraizó tan profundamente que una parte cada vez mayor de la bibliografía artística europea anterior al final de la Segunda Guerra Mundial sigue casi maquinalmente las huellas del autor italiano. Dejando de lado ciertas estrictas historias del arte que por sus continuas referencias a escritos teóricos, críticos o estéticos denotan estar insufladas de un hálito como el que estamos poniendo de manifiesto, esta manera de hacer se deja sentir con toda su fuerza en la mayoría de los estudios dedicados a la teoría artística sea cual sea la época de la que se trate⁴⁶. Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, la

43 Se trataba de un trabajo de Venturi (vid. VENTURI, Lionello: "Histoire de l'art et de la critique d'art", en *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art Française: Paris, 26 septembre - 5 d'octobre 1921*, I. Paris, PUF, 1923, págs. 167-287) y otro de Marcel Nicolle (vid. NICOLLE, Marcel: "De l'importance des musées de provinces pour l'histoire de l'art et la critique de l'art au XIX siècle", en *ibid.*, págs. 95-145).

44 Vid. JONES, Gwilyn Price: "Modern Art Criticism", en *XIII Congrès International d'Histoire de l'Art 1933. Résumés des communications présentées au Congrès*, Stockholm, 1933, págs. 246-247.

45 Advirtamos que la décimo segunda sección del Congreso de Estocolmo llevaba el título significativo de *Historia y Principios de la Historia del Arte*.

46 Como muestra ilustrativa, vid. entre otros SCHUHL, P. M.: *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1933; FRANCASTEL, Pierre: *L'Humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XIe siècle en France*, Strasbourg, 1942; LEE, R. W.: "Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting", *Art Bulletin*, XXII, 4, 1940, págs. 197-269 (publicado homónimamente en Nueva York el año 1967 y traducido después a diversos idiomas como

publicación en 1945 de la primera edición italiana de la *Storia della critica d'Arte* de Venturi⁴⁷ supondría el estímulo definitivo para la expansión de la historiografía de la crítica de arte de filiación venturiana. Las que hasta entonces habían sido incursiones auxiliares se convertirían a partir de aquí en una de las principales orientaciones de la historiografía del arte contemporánea.

A pesar de las voces que en un principio se alzaron contra el esteticismo de Venturi, los primeros en reaccionar fueron los historiadores italianos. Resulta revelador que las *Proposte per una critica d'arte* de Roberto Longhi⁴⁸, uno de los ensayos escritos como reacción al libro de Venturi más penetrantes y sustanciosos que conocemos, pasaran casi desapercibidas. Así, pues, la inmersión italiana en la metodología venturiana se traduciría en toda una larga serie de importantes historias generales de la crítica y la teoría del arte de las que el sintético *Profilo della critica d'arte in Italia* de C. L. Ragghianti⁴⁹ resulta un buen y precoz ejemplo de lo que nos esperaba. En este sentido, séanos permitido destacar la indispensable puesta en valor de autores poco conocidos hasta entonces llevada a cabo por F. Ullivi, las consideraciones teóricas de G. Logroscino o L. Stefaini⁵⁰ y, sobre todo, los trabajos mucho más estrictamente historiográficos que Luigi Grassi culminaría entre 1970 y 1979 bajo el título de *Teorici e storia della critica d'arte*⁵¹.

Fuera de Italia, pronto destacarían influyentes historias del pensamiento artístico como las que realizaron André Richard en *Art et critique* y Evert van der Grinten en sus conocidos *Enquiries*⁵². En el caso de España, la labor venturiana no fructificaría, en cambio, hasta la publicación en 1975 de la esencial y hasta ahora única *Historia de la crítica de arte en España* de José Antonio Gaya Nuño⁵³. Verdadero testamento intelectual compuesto con la intención de llenar el vacío dejado por Venturi respecto a la crítica hispana, la obra del crítico soriano sobrepasa los límites metodológicos de la del italiano por cuanto a menudo introduce también textos poéticos y literarios. Aunque

el castellano (Ediciones Cátedra, Madrid)); los mucho más venturianos de Gengaro (vid. GENGARO, L. M.: *L. B. Alberti teorico e architetto del Rinascimento*. Milano, 1939; *Umanesimo e Rinascimento*. Torino, 1940; y, sobre todo, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1941) y Bottari (vid. BOTTARI, F.: *La critica figurativa e la estetica moderna*. Bari, 1935) y Steegmann (vid. STEEGMAN, J.: *The Rules of Taste from George I to George IV*. London, 1936 [2ª ed., London, 1968]).

47 Contando las versiones previas en otras lenguas, la italiana era la sexta edición internacional del libro.

48 Vid. "Proposte per una critica d'arte", *Paragone*, I, 1, enero, 1950, págs. 5-19.

49 Dado a conocer casi al mismo tiempo que Venturi publicaba su segunda edición italiana, vid. *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vellecchi editore, 1948.

50 Vid. ULLIVI, F.: *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze, 1953; LOGROSCINO, G.: *Teoria dell'arte e della critica*. Padova, 1962; y STEFANINI, Luigi: *Arte e critica*, Milano-Messina, 1942.

51 Vid. GRASSI, Luigi: *Teorici e storia della critica d'arte*, 3 vols., Roma, Multigrafica Editrice, 1970-1979. En esta obra, cuyos dos primeros volúmenes fueron reeditados en 1979 y 1982, Grassi ampliaba la anterior historia de la crítica que él mismo había iniciado en *Genesi e paternità della critica* (Roma, 1951) y continuado en *Costruzione della critica* (Roma, 1955).

52 Vid. *La critique d'art*. Paris, PUF, 1958 (además de las ediciones de 1964 y 1968 a cargo de la misma editorial, existe también una desafortunada y poco respetuosa edición en castellano publicada en 1962 por EUDEBA de Buenos Aires). En cuanto a la segunda de las obras, vid. GRINTEN, Evert van der: *Enquiries into History of Art-historical Writings. Studies of Art-historical Functions and Terms up to 1850*. Amsterdam, 1952.

53 Vid. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

esta vez por destilar un marcado carácter historiográfico y por el convencimiento de estar realizando historia de las teorías artísticas y no de la crítica de arte, podríamos decir lo mismo tanto de la obra de Moshe Barasch o Jean-Luc Chalumeau como de la colectiva *Theorien der Kunst* alemana⁵⁴.

De naturaleza igualmente general, pero centrados en periodos más concretos, los trabajos consagrados a la historia del pensamiento y la teoría del arte han acabado por configurar un verdadero *corpus* bibliográfico. Ante la imposibilidad de hacer una selección en toda regla, entre los que presentan un marcado influjo venturiano permítasenos recordar algunas obras dedicadas a la crítica antigua, medieval o renacentista como las del mexicano Reyes o los italianos Becatti, Assunto y Previtali⁵⁵. De las que tienen el mundo moderno y contemporáneo por objeto, si bien cabe traer a colación *La critica d'arte moderna* de Salvini o los *Momenti della critica contemporanea* de Botari⁵⁶, no podemos silenciar la colectiva *Teoria della critica contemporanea* ni las de Samek-Ludovici, Renato de Fusco o Nella Arambasin⁵⁷. Con todo, frente a este grupo de obras operan cada vez con más fuerza tendencias bibliográficas consagradas a la historia de la teoría del arte que nada tienen que ver directamente con la manera de hacer de Venturi.

En realidad, nunca como en estas últimas décadas ha habido tan gran número ni variedad de estudios sobre lo que Venturi denominaría historia de la crítica de arte. Sin embargo, la de Gaya Nuño es quizás la última historia de las ideas artísticas que se presenta bajo la denominación venturiana de crítica de arte. Desde la exitosa segunda edición del libro de Anthony Blunt⁵⁸, se evidencia una cada vez mayor inclinación a trocar la utilización de títulos alusivos a la crítica de arte por otros referidos tanto a doctrinas, visiones o ideas artísticas, como al pensamiento o la teoría del arte. Si con el tiempo esta práctica se ha convertido en moneda común, es porque de treinta años a esta parte la historiografía tiende a preservar la denominación de crítica de arte para los trabajos de raíz dresdneriana⁵⁹.

54 Vid. BARASCH, Moshe: *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*. New York University Press, New York, 1985 (hay edición castellana en Alianza Editorial, Madrid, 1991); vid. CHALUMEAU, Jean-Luc: *Les théories de l'art, philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Librairie Vuibert, 1994; y, por último, vid. AA. VV.: *Theorien der Kunst*. Frankfurt, Dieter HEINSICH, 1882.

55 Vid. REYES, A.: *La crítica de arte en la Edad Ateniense*. México, Publicaciones del Colegio de México, 1941; BECATTI, G.: *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, 1951; ASSUNTO, Rosario: *La critica d'arte nel pensiero medievale*. Milano, Il Saggiatore, 1961; y PREVITALI, Giovanni: *La fortuna dei primitivi dal Vasari a Persico*. Torino, Einaudi Editore, 1964.

56 Vid. SALVINI, R.: *La critica d'arte moderna*. Firenze, Editorial L'Arco, 1949 y vid. BOTTARI, S.: *Momenti della critica d'arte contemporanea*, Messina-Firenze, 1968, respectivamente.

57 Siguiendo el orden, vid. CATALANO, G.: *Teoria della critica contemporanea. Della stilistica allo Strutturalismo*, G. CATALANO, Napoli, Editoriale Guida, 1975; vid. SALMEK-LUDOVICI, S.: *Storici, teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940*. Roma, 1946; FUSCO, Renato de: *Il codice de l'architettura*. Napoli, 1968. (Hay versión española en Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976); y, por último, ARAMBASIN, Nella: *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*. Genève, Librairie Droz, 1996.

58 Vid. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. London, Oxford University Press, 1956 (1940).

59 Recordemos que en 1968 se publicó la segunda edición del único volumen de *Die Kunstskritik* que Dresdner había dado a la luz en plena Gran Guerra (véase la nota 15).

Inscritos en la corriente expansiva surgida a partir de la Segunda Guerra Mundial, los ensayos historiográficos de este tipo responden más a la operatividad de la tradición anglosajona al respecto que a la autoridad de Dresdner. En efecto, dejando a un lado las ya citadas *Proposte*, en las que Roberto Longhi logra dibujar una verdadera historia de la crítica mediante una extensa profusión de ejemplos comentados⁶⁰, y prescindiendo también de algunos madrugadores libros franceses ya clásicos⁶¹, lo cierto es que la mayoría de obras de esta índole posteriores a la guerra son de historiadores del arte británicos y norteamericanos que consagran sus esfuerzos al estudio de la crítica de arte en Francia⁶². Así, si entre las de carácter general que cabe calificar de clásicas podríamos destacar *The Aesthetic Theories of French Artists* de C. E. Gauss y los *Studies in French Art Criticism* a cargo de A. Brookner⁶³, las monografías sobre críticos franceses surgidas del mundo cultural anglosajón son casi ilimitadas⁶⁴. Referidos a movimientos artísticos, merecen mención especial los trabajos respectivos de B. Weinberg y E. P. Martin sobre la crítica del realismo y del simbolismo franceses⁶⁵. En relación con artistas concretos, abundan monografías sobre fortuna crítica que, sobrepasando los estrechos límites de su objeto, devienen verdaderas historias de la crítica de arte⁶⁶. Lo mismo que ocurría, por otra parte, con muchos de los más importantes trabajos consagrados por entonces al estudio prioritario de las exposiciones y el mercado del arte⁶⁷.

Jalonada por obras emblemáticas como las de la conocida colección *Studies in the Fine Arts Criticism* de la UMI Research Press⁶⁸ o como los estudios recientes de Richard Wrigley sobre los orígenes de la crítica francesa⁶⁹ y los que Marian Hobson y

60 Véase la nota 48.

61 Entre otros, vid. TEYSSÉDRE, Bernard: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957; CASTEX, G.: *La critique d'art en France au XIX siècle*. Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958; FOSCA, F.: *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*. Paris, Éditions Albin Michel, 1960; RAYMOND, M.: *De Baudelaire au Surréalisme*, 2ª ed. Paris, 1957; y LETHÈVE, Jacques: *Impressionistes et symbolistes devant la presse*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1959.

62 Y, naturalmente, no sólo en Francia. Vid. por ejemplo Mc CAUSLAND, Elizabeth: *Art and Art Criticism in America, 1823-1907*, New York, American Contemporary Art Gallery, 1946; SIMONI, John: *Art Critics and Criticism in Nineteenth Century America*. Columbus, Ohio State University Press, 1952; y, aunque de modo muy indirecto, también ROSENBERG, Jakob: *On Quality in Art. Criterio of Excellence, Past and Present*. London, Phaidon Press, 1967.

63 Vid. GAUSS, C. E.: *The Aesthetic Theories of French Artists: 1855 to the Present*. Baltimore, 1949 y BROOKNER, A.: *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism*. London, Phaidon Press, 1971.

64 Sigase la última antología de la crítica de arte francesa publicada en el país vecino con todo su aparato bibliográfico AA.VV.: *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique en France. 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990).

65 Véase la nota 42 y MARTIN, E. P.: *The Symbolist Criticism of Painting. France 1880-1895*. Ann Arbor (Michigan), Ann Arbor University Press, 1948, respectivamente.

66 Entre las mejores, vid. HAMILTON, George H.: *Manet and his Critics*. New Haven, Yale University Press, 1954 y, aunque no trate de ningún artista francés, SLIVE, S.: *Rembrandt and his Critics*. London, 1953.

67 Entre otros, vid. LUCKHURST, K.: *The Story of Exhibition*. London, 1951; LYNES, Russell: *The Taste Makers*, New York, Harper and Brother, 1949; y REITLINGER, C.: *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Pictures Prices. 1760-1960*. London, Banie and Rockliff, 1961.

68 Iniciada en 1980 con la publicación de diez libros casi de una sola vez.

69 Vid. *The Origins of French Art Criticism: the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford, Oxford University Press, 1994.

Theodore Zeldin dedican respectivamente a la del siglo XVIII y a la contemporánea en *The Object of Art* y en *Taste and Corruption*⁷⁰, la verdadera eclosión de la historiografía en ese sentido no llegaría, sin embargo, hasta las dos últimas décadas. Con todo, desde el éxito de difusión obtenido por *Canvases and Careers*, el ya mítico trabajo del matrimonio White sobre los cambios institucionales en la pintura francesa⁷¹, la característica común a esa abundante bibliografía anglófona de última hora es su preocupación por enfoques, digamos, sociologistas. Tal es el caso de *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting*, una obra de Malcom Gee con continuación en la colectiva *Art Criticism since 1890*, o de libros tan influyentes como *The Institution of Criticism*, de P. Hohendahl, o del ya imprescindible *Art Criticism and Its Institutions* publicado bajo la dirección de Michael Orwicz⁷². Aunque de alcance más limitado, en ese contexto han llamado también poderosamente la atención tanto las relaciones entre la política y la crítica de arte⁷³ como los vínculos entre ésta y la literatura⁷⁴.

Tal como era de esperar, durante las dos últimas décadas la historia de la moderna crítica de arte francesa ha encontrado el terreno muy bienazonado en Francia. Obviando las innumerables monografías recientes consagradas a críticos *salonniers* concretos, buena prueba de ello la proporcionan, por una parte, la celebración en 1987 del Coloquio Internacional de Clermont-Ferrand sobre la crítica de arte contemporáneo en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX⁷⁵ y, por la otra, la larga serie de libros importantes que han visto la luz en ese país con posterioridad al Coloquio. De éstos hay que destacar *Les tribulations de la critique d'art*, un estudio de P. Cabanne que muestra el carácter aproximativo de la crítica del último tercio del siglo XIX y primer tercio del siguiente⁷⁶, y, sobre todo, *La promenade du critique influent*, una colección

70 Vid. HOBSON, Marian: *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982 y ZELDIN, Theodore: *France 1848-1945: Taste and Corruption*. Oxford, Oxford University Press, 1980.

71 Vid. WHITE, Harrison C. y Cynthia A.: *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Cambridge, John Wiley and Sons, 1965 (reeditado en francés como *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991).

72 Vid. GEE, Malcom: *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*. New York, Gerland Press, 1981; *Art Criticism since 1890. Authors, Texts, Contexts*, IDEM. Manchester, Manchester University Press, 1993; HOHENDHAL, Peter: *The Institution of Criticism*, Ithaca-London, Phaidon Press, 1982; y *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France*, Michael R. ORWICZ, ed. Manchester, Manchester University Press, 1994.

73 En este aspecto, vid. CROW, Thomas: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven-London, Yale University Press, 1985; BARRELL, John: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven-London, Yale University Press, 1986; MAINARDI, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven-London, Yale University Press, 1987; y, de manera especial, vid. también CLARK, T. J.: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York, 1985.

74 Entre los especialmente afortunados, vid. SCOTT, David: *Pictorialist Poetry and the Visual Art in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 y KEARNS, James: *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*. London, The Modern Humanities Research Association, London, 1989.

75 Vid. *La critique d'art en France, 1850-1900. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987*, Jean-Paul BOUILLON, ed., Saint-Étienne, CIEREC, 1989.

76 *Mer...de aux critiques: Les tribulations de la critique d'Émile Zola à Pierre Menard*. Paris, Quai Voltaire, 1993.

de textos decimonónicos de la segunda mitad de la centuria referidos a concretas obras de arte de aquel tiempo que constituye la primera antología en francés de su género⁷⁷. Mención especial requieren, sin embargo, tres trabajos capitales recientes. Uno es la espléndida síntesis de historia de la crítica de arte desde la Ilustración a la analítica contemporánea realizada por D. Chateaux en su *A propos de la critique*⁷⁸; otro, el repertorio de artículos de R. Moulin acerca de las profesiones artísticas recogidos en *De la valeur de l'art*⁷⁹; por último, *L'art et les institutions en France*, un ensayo de G. Monnier sobre las mutaciones evolutivas del papel de los diversos sistemas de mediación artística que está llamado a convertirse en verdadera obra de referencia⁸⁰.

Actualmente, la reciente historiografía francesa de la crítica de arte también deja sentir su fuerza en los diversos países del área francófona. Dejando a un lado el interés del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Montreal al respecto y el ya mencionado estudio del suizo N. Arambasin acerca de la crítica de arte simbolista europea⁸¹, no podemos dejar de fijarnos en un par de obras con proyección ciertamente importante. Este es el caso de la colectiva *Critiques d'art de Suisse romande*, una obra que al ocuparse de los críticos cuya actividad se desarrolló entre 1830 y 1930 viene a llenar una laguna considerable en la Historia del Arte helvética, o, si se prefiere, de la interesante historia de la crítica emprendida por el belga R. Verbraeken tomando la fortuna crítica de David como pretexto⁸². Fuera del ámbito lingüístico francés, la atracción por la crítica gala del arte moderno y contemporáneo ha dado estudios beneméritos como los arrojados por el italiano B. Romani en *La critica francese de Sainte-Beuve allo strutturalismo* o como los de F. Cossío del Pomar en la ya clásica *Crítica de arte*⁸³.

Ante la abrumadora magnitud de la bibliografía relativa a los diferentes aspectos teóricos, estéticos, económicos y sociales de la crítica de arte de cada momento, la que sigue la huella del doble proceder de Schlosser es, en cambio, relativamente escasa. Y ello a pesar de la extraordinaria abundancia de trabajos que, sobre todo en el mundo anglosajón y en Italia, participan de un modo u otro de idéntico espíritu y los mismos intereses schlosserianos. De hecho, aunque cada vez es mayor la vastedad

77 Fruto de una investigación conjunta de los Departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Clermont-Ferrand y de Montreal, véase la nota 64.

78 Vid. *A propos de la Critique*. Paris, L'Harmattan, 1995.

79 Vid. *De la valeur de l'art*. Paris, Flammarion, 1995. Más indirectamente aún, vid. también *Le marché de la peinture en France*. Paris, Éditions de Minuit, 1967.

80 Publicada en 1991 bajo el equívoco título de *Des Beaux Arts aux Arts Plastiques*, vid. MONNIER, Gerard: *L'art et les institutions en France: De la Révolution a nos jours*. Paris, Gallimard, 1995.

81 Véanse las notas 74 ó 77 y la 57, respectivamente.

82 Vid. respectivamente *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer a Budry*, Philippe JUNOT i Philippe KAENEL eds. Lausanne, Éditorial Payot-Publications de la Section d'Histoire de l'Art de la Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne, 1993 y VERBRAEKEN, R.: *Jean-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*. Paris, 1973.

83 Vid. ROMANI, B.: *La critica francese de Sainte-Beuve allo strutturalismo*. Ravena, Editoriale Longo, 1968 y COSSIO del POMAR, F.: *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux*. México, 1956.

de los repertorios bibliográficos de arte más o menos comentados y mayor también el número de investigaciones, exégesis y ediciones -hasta facsímiles- de fuentes y tratados artísticos que se publican en todas partes, son prácticamente inexistentes las obras de estas dos últimas décadas que, sin renunciar al repertorio comentado, merezcan el calificativo de verdaderas historias de la literatura artística concebida en tanto que conjunto de opiniones críticas sobre arte.

4. Conclusiones

Llegados a este punto, si algo pone en claro el rápido recorrido por la historiografía de la crítica de arte que acabamos de realizar es precisamente la confusión y falta de precisión de su propio objeto de estudio. Preformada mucho antes de su verdadera asunción histórica acaecida en el periodo de entreguerras, según hemos tenido ocasión de ver han sido tres las concepciones generales que se han venido arrastrando hasta hace poco. Aunque no siempre conscientemente ni tampoco siempre con la intención expresa de hacer historia de la crítica de arte, ésta ha sido considerada, unas veces siguiendo a Lionello Venturi, como historia de las teorías y de las ideas estéticas que han condicionado las diferentes valoraciones del arte; otras veces, de acuerdo con Julius Schlosser, como la historia de las fuentes y la literatura artística; por último, a la manera de Albert Dresden, en tanto que historia de una práctica y un género autónomo de literatura sobre arte tendentes a analizar, valorar y enjuiciar obras y hechos artísticos contemporáneos a los propios escritos.

Asentadas las directrices básicas, tras la Segunda Guerra Mundial se asiste a una verdadera eclosión de trabajos en cualesquiera de ellas; pero con clara preeminencia de los de orientación venturiana. Con el tiempo, esta situación va dando paso, sin embargo, a otra progresivamente más transparente. De hecho, ya bien entrado el último cuarto de la recién traspasada centuria, se evidencia en la pretendida historiografía de la crítica de arte una acentuada tendencia a soslayar las vías venturiana y schlosseriana en favor de la que nosotros venimos denominando como dresdneriana. Con todo, la indeterminación fundacional sigue tan enraizada que, hoy por hoy, sigue sin estar suficientemente definido el exacto campo de actuación de la historia de la crítica de arte.



FRANCISCO DE TOLEDO Y LAS ARTES

MACARENA MORALEJO ORTEGA.
Universidad de Valladolid/CSIC

La introducción de la ideología trentina en la tratadística artística del siglo XVII estableció un modelo retórico invariable por su carácter homogéneo y al mismo tiempo profundamente arbitrario en cuanto a su selección de fuentes.

La clasificación del patrimonio librario de temática dogmática y el grado de influencia ejercido por los escritos teológicos contemporáneos en la tratadística sobre las artes del periodo manierista ha sido parcialmente esbozado en las últimas ediciones críticas de tratados italianos y españoles.

Esta circunstancia se pone en evidencia en la redacción de los corpus estéticos calificados por Julius von Schlösser y la tradición historiográfica posterior como “moralistas”¹ -denominación es reductora e incluso peyorativa-, al igual que en la tratadística más imparcial e independiente del último manierismo italiano y el primer periodo barroco en España.

Probablemente, el principal problema al que nos enfrentamos en un juicio objetivo de la literatura artística del siglo XVII, sea la prioridad dada por la crítica, a los textos clásicos, preferentemente aristotélicos², así como a las fuentes escolásticas, ignorando sistemáticamente la innovación contextual de la literatura teológica moderna aplicada a los escritos sobre las artes.

1 La historiografía clásica italiana y española mantiene posiciones divergentes en cuanto al análisis y la agrupación de los tratados “moralistas”. Tradicionalmente los italianos han incluido en este grupo a tratadistas como el Cardenal Paleotti, Molanus, los Borromeo e incluso nombres más tardíos como Ottonelli y Berrettini. Es significativa también la inclusión en este sector de Francisco Pacheco, teórico al que la crítica artística española le ha desvinculado, al menos parcialmente, de los denominados tratados *moralistas*.

2 El método de actualización de la filosofía aristotélica en el renacimiento y el barroco ha sido descrito por LOHR, H.: *Latin Aristotle Commentaries II: Renaissance Authors*. Firenze, 1988.

Este movimiento de renovación conceptual en el sector religioso tuvo como principal protagonista a la Compañía de Jesús, cuyos miembros eran los interlocutores más válidos en el compromiso dialéctico entre estética y teología.

El análisis de conjunto de la literatura artística del periodo manierista en Italia y España no presenta una específica predilección de los pintores, escultores o tratadistas vocacionales³ por la narrativa filoteológica de un escritor, en el caso que nos ocupa un miembro de la Compañía, especialmente vinculada con la problemática inherente a las artes.

La excepción, en este sentido, se produce con la publicación de temática estético-teológica del jesuita mantovano Antonio Possevino, *Tractatio de Poësi et Pictura ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* impresa en 1593. El tratado muestra una revisión del ideario estético-pictórico de la Roma manierista, pero su independencia expositiva lo distancia de los criterios teológicos de sus ilustres precedentes en la Compañía de Jesús. En contrapartida, gozó de gran éxito entre el público docto pero no se afianzó como *exemplum* para la edición de tratados. En este sentido la obra de Possevino, inexplicablemente, no aparece citada en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, tratado conocido, sin embargo, por su regular utilización de fuentes jesuíticas.

Paralelamente, se incrementó la importancia de los comentarios bíblicos en los escritos de la Compañía, método que se potenció a partir del Concilio de Trento y los Sínodos locales⁴, donde cobró importancia el sermón como instrumento educativo, circunstancias éstas que favorecieron indirectamente el desarrollo de nuevas iconográficas e incrementaron los puntos de referencia visuales y narrativos en la redacción de los tratados.

Esta multiplicación de las fuentes no fomentó la exaltación de un autor concreto ni consagró definitivamente a ningún jesuita⁵ como modelo teológico por antonomasia en la redacción de textos artísticos, aunque la Compañía actuó como eje mediático de transmisión e intercambio en personajes de reconocida valía en Italia y España, caso de Francisco de Toledo S.I., primer Cardenal de la Compañía de Jesús.

3 Juan Rodríguez de León alude en su defensa de la nobleza de la pintura a los escritos teológicos del Cardenal Bellarmino S.I.: (ff. 226v) "[...] Y como dixe Gabriel Biel en la exposición del Canon de la Missa Lect.49. la adoración embuelve per accidens la pintura; porque si a la imagen materialmente en quanto es colores y dibujos, sombras y lineas, no se le debe honor: formalmente en quanto representa al santo a quien se reverencia advierte respeto, que pertenece analogice o reductively a la especie de culto que se da al prototypo como enseña el Cardenal Bellarmino de Imagin. Lib. 2, cap. 25, tom. I."

4 La importancia que adquieren los sermones y las exégesis bíblicas, así como la legislación promovida desde el Concilio de Trento aparece reflejada en la redacción de las conclusiones del Sínodo diocesano del arzobispo Aliaga. La publicación de las mismas con el título *Legislación canónica y arte. Manual de Constructores* (1631) trascendió a la extensa diócesis de Valencia. Cfr. BENLLOCH POVEDA, A.: *Manual de constructores*. Valencia, Universidad Politécnica, Facultad de Teología de San Vicente Ferrer, 1995.

5 Los ejemplos más tardíos de tratadística artística redactados por jesuitas no se han tenido en cuenta en esta descripción del contexto tardomanierista. En este sentido se podrían citar como ejemplos del periodo barroco la obra del Padre Ottonelli S.I. y Pietro da Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*. Firenze, 1652 o la publicación de Andrea Pozzo S.I., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma, 1693-1702.

En el epicentro de este impulso creativo tomó protagonismo la figura del Cardenal Francisco de Toledo S.I., cordobés con residencia en Roma durante la segunda mitad del siglo XVI. Sus méritos como escritor fueron elogiados por varias generaciones de jesuitas que frecuentaron sus lecciones en el Collegio Romano, sin embargo, no ha sido todavía analizada la repercusión de sus obras sobre la Dialéctica y Lógica aristotélica⁶, así como sus extensos comentarios sobre los Evangelios de San Lucas y San Juan.

El desinterés de la historiografía actual por la figura de uno de los más brillantes oradores y pensadores de la segunda mitad del siglo XVI, obvia igualmente su trayectoria política⁷ en las cortes europeas, así como el interés que suscitaron sus escritos entre los prelados y los artistas. El escaso número de artículos – la mayor parte de carácter dogmático- que han estudiado la obra del Padre Toledo y la falta de un estudio riguroso⁸ que constata la autoridad política y religiosa de este prelado en su época dificulta el análisis de su producción.

Los inventarios de libros de la época testimonian la presencia de las obras del Cardenal Toledo en las bibliotecas de diferentes protagonistas de la cultura europea, y, sobre todo su éxito en Italia y España, demostrando que, en su caso, era posible cubrir un vacío argumental en dos países con un proyecto cultural análogo.

A modo de ejemplo, trazaré un breve resumen sobre el interés que suscitaron las obras de Toledo en bibliotecas tan dispares como la del Patriarca San Juan de Ribera, Francisco Pacheco, Giovan Battista Paggi o Pablo de Céspedes. El prelado valenciano⁹ contaba en su extensa librería en 1611 con la totalidad de las obras del Cardenal, incluida la edición crítica de la obra de Aristóteles. La minuciosa descripción de la biblioteca de San Juan de Ribera¹⁰ en el inventario realizado tras su muerte proporciona datos muy interesantes sobre la reedición de las obras de Toledo en ciudades francesas y alemanas, y el uso extensivo de las mismas como fuentes en el estamento clerical hispano y europeo.

La difusión de la obra del Cardenal Toledo se pone de manifiesto igualmente en *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, donde se alude al Cardenal cordobés,

6 La obra *Introductio in dialecticam Aristotelis per Magistrum Franciscum Toletum Sacerdotem Societatis Iesu ac Philosophiae in Romano Societatis Collegio professorem* fue la primera publicación de un jesuita impresa en México en 1578. La trascendencia de esta edición en escritos artísticos publicados en Hispanoamérica es, a día de hoy, una incógnita. Cfr., SOMMERVOGEL, C.: *Bibliothèque d'écrivains de la Compagnie de Jésus*. Vol. VIII, págs. 65.

7 El papel del Cardenal Francisco de Toledo S.I. en el complejo entramado eclesiástico romano ha sido analizado parcialmente por Klaus Saitner, *Die Hauptinstruktionen Clemens' VIII. für die Nuntien und legaten an den europäischen Fürstenthöfen, 1592-1605 (Instructiones Pontificum Romanorum)*. Tübingen, 1984, págs. LXXXVIII.

8 Se han encontrado únicamente tres estudios parciales sobre la obra de Toledo presentados como tesinas de licenciatura en la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Gregoriana.

9 Cfr., CÁRCEL ORTÍ, V.: "Inventario de libros de San Juan de Ribera", *Analecta Sacra Tarraconense* n° 39, 1966, págs. 322-379. Algunos de los ejemplares de obras del Cardenal Toledo aparecen repetidos como *In Sacrum Iohannis Evangelium*. Roma, 1588 o los *Comentarii in 12 cap. Evangelium secundum Lucam*. Roma, 1600, siendo factible que el Patriarca tuviese varias ediciones diferentes de las publicaciones señaladas.

10 El patrimonio artístico y librario reunido por el Patriarca valenciano refleja su especial predilección por la tratadística y la pintura italiana. Véase al respecto ROBRES LLUCH, R.: *San Juan de Ribera*. Barcelona, 1960 y BENITO DOMENECH, F.: *Pintura y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980.

convertido ya en un teólogo de referencia en el entorno eclesiástico en el que se movía Pacheco. Seguramente, del prestigio del prelado cordobés dieron fe Luis del Alcázar S.I. o Juan de Pineda S.I., directos seguidores en la Compañía de Jesús de la línea de trabajo del maestro Francisco de Toledo y fieles consejeros del artista en Sevilla.

Las alusiones al Cardenal Toledo se vinculan directamente con un manuscrito del dominico sevillano fray Alonso Ossorio estudiado por el profesor Bassegoda¹¹ y fechado en 1601, pero quizás resulta más interesante la anotación marginal que alude a la obra del Cardenal cordobés *Francisci Toleti e Societate Iesu S.R.E. Presbyteri Card. Tit. S. Mariae Transpontina Commentaria. In XII. Capita Sacrosanti Iesu Christi D.N. Evangelij secundum Lucam*¹².

La redacción de los comentarios sobre el Evangelio de San Lucas se vincula con la serie de sermones inéditos del Cardenal Toledo sobre la vida de la Virgen y de Cristo. De hecho, el manuscrito de esta obra¹³ se centra en los episodios del nacimiento de Jesús, ya que San Lucas es el único que describe extensamente el misterio de la Encarnación y el nacimiento de Cristo.

En cuanto a Pablo de Céspedes¹⁴, su cultura italo-española le vinculó directamente con la tradición teológica y artística de ambos países, cuestión ésta que se confirma con la revisión del inventario de libros de este canónigo, en el que aparece igualmente citada una de las ediciones críticas sobre Aristóteles del Cardenal Toledo.

La estancia de Céspedes en Roma coincidió con el inicio de la prometedora carrera del cardenal Toledo en la Compañía de Jesús, esta circunstancia no debe pasar desapercibida para establecer el cuadro de relaciones e influencias entre la Compañía, los artistas y el papado.

Esta elección se mantuvo entre el selecto grupo de artistas-teóricos del último manierismo italiano, caso del noble pintor genovés Giovan Battista Paggi, famoso por sus reivindicaciones sobre la nobleza de la pintura¹⁵ ante el senado de la capital ligur.

Resulta sorprendente que una biblioteca tan ecléctica como la de Paggi, con unos 230 volúmenes¹⁶, entre ellos la Lógica de Aristóteles de Francisco de Toledo, no haya

11 Cfr., BASSEGODA I HUGAS, B.: "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 3, 1989, págs. 185-196.

12 La obra se editó en Roma, Venecia, París y Colonia durante el pontificado de Clemente VIII.

13 Véase APUG vol. 392, *Cardinal Toledo in S. Lucam mano propria*, obra propiedad de P. Petri Beckx. En las anotaciones marginales de mano del propio Toledo se refiere a episodios narrados por los Padres de la Iglesia y la escolástica medieval.

14 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*. Madrid, tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

15 La famosa *Tavella del Paggi* o el breve corpus estético publicado por el genovés con el título *Osservazioni sulla pittura* fue publicado en 1607, presuntamente como respuesta a las opiniones vertidas sobre la pintura por Giovan Paolo Lomazzo. La desaparición de la obra en el siglo XVIII supuso una revitalización de su epistolario, una serie de cartas dirigidas a su hermano Girolamo en 1591. Véase la reproducción de las misivas en BAROCCHI, Paola: *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano-Bari, 1971, vol. I, págs. 190-219.

16 El testamento del tratadista y pintor, fechado el 15 de marzo de 162, fue reproducido íntegramente en la tesis doctoral. Cfr., MARSHALL LUKEHART, P.: *Contending ideals: The nobility of Giovan Battista Paggi and the Nobility of Painting*. Ann Arbor, Michigan, University of Microfilms. Baltimore /Md. John Hopkins. Univ.Phil. Diss.1987, vol. II, págs. 460-489.

sido estudiada en profundidad por la indirecta promoción de la cultura europea en una sociedad tan provinciana como la genovesa.

El alejamiento de este círculo cultural tan opresivo se produjo con el exilio de Giovan Battista Paggi en Florencia en el último cuarto del siglo XVI, como respuesta a la acusación de asesinato de un noble genovés. La estancia del pintor en Florencia le desvinculó del ambiente gremial ligur y le unió al academicismo florentino y romano.

No existen testimonios sobre la presencia de Paggi en Roma en la segunda mitad del siglo XVI, ya que su condición de proscrito le impedía viajar a la capital, así que posiblemente fue Federico Zuccari¹⁷, quien le proporcionó contactos en Roma y le facilitó el acceso a publicaciones, como las del Cardenal Toledo, dada la relevancia que alcanzó este prelado entre los jesuitas y sus adeptos.

Este contacto¹⁸ debió resultar fundamental para el intercambio de libros de carácter teológico, ya que los hermanos Zuccari¹⁹ apoyaron decididamente a la Compañía de Jesús desde sus inicios, decorando la primitiva iglesia de la Anunciata, ubicada en el solar donde más tarde se construiría la iglesia de San Ignacio y la capilla de los Angeles²⁰ en la iglesia de Il Gesù.

La repercusión de la obra del Cardenal se podría paragonar con la del famoso Cardenal Baronio, sin embargo, el estudio de las publicaciones del Padre Toledo encierra una doble problemática, por un lado, el escaso número de copias de sus publicaciones y la dificultad para acceder a las mismas en media docena de bibliotecas europeas; por otro, la dispersión de sus sermones manuscritos, cuya lectura resulta indispensable para una valoración de conjunto de su herencia estético-teológica.

Esta segunda cuestión, la recuperación y clasificación de sus prédicas²¹, adquiere un valor documental excepcional para la historia del arte por el contenido de las mismas, elaboradas exégesis de pasajes evangélicos de temática cristológica y mariológica y la expectación que provocaban ante un público de altos prelados, nobleza romana y corte papal.

17 Sobre la relación entre Giovan Battista Paggi y Federico Zuccari véase MORALEJO ORTEGA, M.: "Giovan Battista Paggi e Federico Zuccari: Un'amicizia fruttuosa", *Anuario de la Academia de España en Roma*, 2002. El pintor genovés se establece en Florencia tras una breve estancia en Pisa alojado desde 1588 a 1600 en la residencia-estudio de Federico Zuccari adquirida al pintor Andrea del Sarto. La casa de Zuccari fue siempre morada de artistas como Jacopo Vignale, Baldassare Franceschini y Carlo Dolci.

18 El paralelismo entre la vida y obra de Federico Zuccari y Giovanni Battista Paggi se manifiesta en sendas composiciones poéticas firmadas por Giovanni Soranzo, poeta genovés famoso por sus poemas dedicados a Carlo Borromeo. Cfr. SORANZO, G.: *Delle rime fiorentina di Giovanni Soranzo detto l'appagato Accademico Spensierato Primo e Secondo*. Firenze, 1604, págs. 84 y 189.

19 El hijo menor de Federico Zuccari, Ottavio, ingresa en la Compañía en la última década del siglo XVI.

20 El proyecto artístico y catequético presentado por Federico Zuccari a la Compañía para la decoración de la capilla bajo la advocación de los ángeles del primer templo jesuítico del mundo enlaza con las propuestas teológicas del Cardenal Bellarmino, Antonio Possevino y probablemente con las del propio Cardenal Toledo. A este respecto, véase BAV Barb. Lat. 4560 ff 51v y Archivo de la Pontificia Università Gregoriana, vol. 394, *Summam theologiae S. Thomae Aquinatis Enarratio ex autographo*, quest. 51, "De angelis".

21 Un estudio parcial sobre este tema fue realizado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P.: *Los sermones y el arte*. Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, pág. 224. La autora señala la importancia del sermón en la Compañía de Jesús con la edición de las prédicas de San Ignacio de Loyola en 1715.



1. Sepulcro del Cardenal Toledo en la basilica de Santa María la Mayor de Roma.

El interés por las predicaciones²² del Cardenal Toledo se mantuvo desde su nombramiento en 1569 como Teólogo de la Sagrada Penitenciaría, predicador del Papa y del Sacro Colegio Cardenalicio hasta 1596, año de su fallecimiento.

La transcripción de los sermones de puño del propio Cardenal reúne igualmente anotaciones más personales del prelado. Una de ellas, inédita, recoge una extensa descripción²³ de la construcción de la iglesia de Il Gesù.

Este documento presenta en el reverso de un sermón²⁴ las impresiones más subjetivas del jesuita acerca de tres ceremonias llevadas

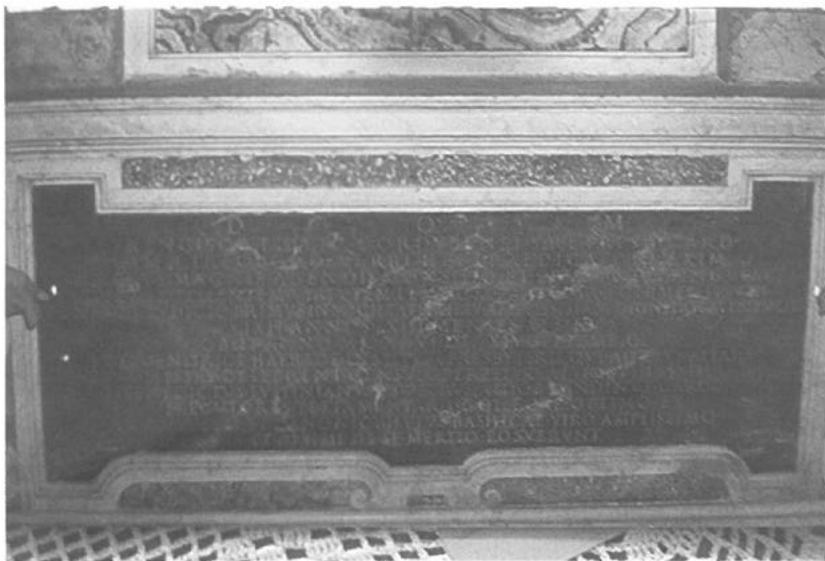
a cabo en la iglesia romana junto con una detallada descripción del proceso constructivo del templo, en aquellas fechas, noviembre de 1576, aún inacabado.

Sus apreciaciones revelan la adquisición de un criterio artístico propio, formado seguramente a la sombra de los arquitectos- Giacomo Barozzi, Giovanni Tristano- y de pintores como Scipione Pulzone, Federico Zuccari, ya citado anteriormente, o Gerolamo Muziano, estos últimos fieles a los principios estéticos de la Compañía desde sus inicios.

22 Su prestigio como predicador aparece incluso detallado en el epitafio de su sepultura en la basilica romana de Santa Maria la Mayor [1]. El deficiente estado de conservación de la tumba no permite leer íntegramente la inscripción: *DOM/ Franciscus Toletus Cordubensis Presb. Card. Summus Theologus Verbi Dei Praedicator eximius in rebus magnis agendis consilio et prudentia singulari qui ob excellentem virtutem et merita praeclara Clementis VIII Pont. Max. IV Diei (¿) Primus in Societatem Iesu amplissimam dignitatem induit. Vixit annos LXIII Menses XI Dies X. Obiit anno MDXCVI die XIV Septembris. S. Dei genitrice (¿) aere de instituta presbyteris qui ad eius altare missas celebrarent censum perpetuo attribui iussit. Benedictus Iustinianus et Petrus Aldobrandinus cardd. executores testamentarii collegae optimo et capitulum et canonici huius basilicae viro amplissimo et optime de se merito possuerunt* [2].

23 Cfr., MORALEJO ORTEGA, M.: "Una nota manuscrita de Francisco de Toledo S.I. sobre la construcción de la Iglesia de Il Gesù", *Archivo Español del Arte* (en prensa).

24 Cfr. BAV, Barb. Lat. 5377, ff 17-20. El sermón comienza con el enunciado: *Predica del Reverendo Dottore Francisco Toledo discepolo del Gesù fatta nella sala di Costantino al Palazzo Vaticano innanti Sua Santità la Domenica fra l'ottava di tutti i santi l'anno 1574*. A continuación el versículo del Evangelio de San Mateo elegido como tema de la prédica: *Beati estis cum male dixerint vobis (homines) et persecuti vos fuerint et dixerint omne malum adversum vos, mentientes, propter me; gaudete et exsultate, quoniam merces vestra copiosa est in [sic] (Mt, 5, 11-12).*



2. Epitafio de la tumba del Cardenal Toledo en la basílica de Santa María la Mayor de Roma.

Estas reflexiones acerca del Cardenal Toledo y su producción literaria proporcionan elementos de confrontación y análisis sobre una generación de Jesuitas especialmente comprometida con las cuestiones estético-artísticas.

El poder de persuasión desde los púlpitos, la carga emocional de las prédicas y el perfecto equilibrio de éstas con la analogía como instrumento retórico serán los elementos más sobresalientes de los Sermones del Cardenal.

El juego simbólico que establece el Primer Cardenal de la Compañía de Jesús en sus predicaciones únicamente puede ser comentado en un contexto de estudio más profundo y más amplio, sobre todo si tenemos en cuenta los cerca de trescientos sermones inéditos conservados en bibliotecas de carácter teológico españolas e italianas.

Este elemento retórico toma sentido expresamente en el artículo publicado por el Jesuita Juan Leal con el título “El simbolismo del agua según Toledo”, en el que resume las características que poseía el agua como componente vivificante en el análisis de pasajes evangélicos por parte de Toledo:

*[...] El simbolismo de Toledo es sobrio. Camina entre los dos extremos del negativismo y del ultrasimbolismo. En el sentido concreto de su interpretación trascendente lo toma siempre del texto o del contexto, huyendo del subjetivismo [...]*²⁵

25 LEAL, Juan S.I.: “El simbolismo del agua en el cuarto evangelio según el Cardenal Toledo”, *Archivo Teológico Granadino*, vol. 25, 1962, págs. 240-255.



FUENTES LITERARIAS PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA DEL TEMPLO CRISTIANO EN EL SIGLO XVIII. EL CASO DE MURCIA

DORA NICOLÁS GÓMEZ
Universidad de Murcia

Hacia el último tercio del siglo XVIII, a juicio de algunos sectores de la jerarquía eclesiástica y de las autoridades civiles, se llegó a ciertos excesos en las manifestaciones exteriores del fervor y la devoción, en los gastos en celebraciones religiosas con encargos de nuevas imágenes de devoción, pinturas y decoraciones para enriquecer las obras de los templos. Esto propiciaría la aparición de una serie de recomendaciones destinadas a recortarlos, enviadas por escrito por la autoridad civil a todas las diócesis, con el fin de renovar y dignificar las expresiones religiosas. La respuesta de los prelados fue positiva pero prudente en la imposición de dichas recomendaciones, en atención al fuerte arraigo de las manifestaciones externas de devoción en la sensibilidad popular.

En lo que se refiere a este asunto, el documento clave en España es, como se sabe, la carta circular de 1777 enviada, a través del Conde de Floridablanca, a los obispos, generales de órdenes religiosas y priores de las órdenes militares del reino, detrás de cuyo contenido estaba el mundo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, las ideas de Antonio Ponz, su Secretario, e incluso las del propio rey Carlos III¹. La carta iba contra los supuestos desenfrenos del ornato barroco por criterios estéticos, de economía, y religiosos. Son invocadas la seriedad, majestad, dignidad y santidad que requería la celebración del culto, porque se había ido cayendo en ridiculeces y

1 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "La Reforma de la Arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III", *Fragmento*, núms. 12-13-14, 1988, págs. 115-127. También destacamos, BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989.

chocarrerías, las cuales había que expulsar del interior de las iglesias al igual que se había hecho con las comedias de santos y con los autos sacramentales, ya que se debía imponer recato y austeridad en los templos.

C. Bedat² destaca la importancia de que fuera en época del Conde de Floridablanca, como Ministro de Estado, cuando se tomaran estas medidas que cabe pensar llegaran a Murcia aún con más fuerza por ser, el Ministro, oriundo de ella. Pero aún se puede destacar más el hecho de que dicha carta llegara a Murcia siendo obispo Manuel Rubín de Celis proclive por sus ideas al rigorismo moral y la austeridad, pues permite suponer que la acogida del documento fuera especialmente favorable por su parte³.

Es difícil resumir el señalado alcance de la dimensión intelectual, aún por descubrir del todo, de la figura del obispo Rubín de Celis en el panorama de finales del Setecientos en Murcia, del que sobresale por su interés. Con su apoyo fueron reforzados los estudios de filosofía y teología en Murcia, al parecer, bastante abandonados por el clero. Inauguró el Colegio de San Leandro (1774) y mejoró el Colegio de Teólogos de San Isidoro. En el Seminario de San Fulgencio fue decisiva su intervención indicando los libros de texto que se debían utilizar en la enseñanza, demostrando hacia donde se inclinaba su línea teológica al recomendar autores como L. Bertí o G. Juenin⁴.

Rubín de Celis, el primer año de llegar a la sede, decidió la medida, seguramente impopular, de prohibir en Murcia las procesiones de Semana Santa por la noche; pero consagró la ricamente ornamentada Iglesia de San Juan de Dios; aunque ejerció su patronazgo personal y donó sus rentas a la Iglesia de San Juan Bautista, protegida también por el Conde Floridablanca, una iglesia de estilo muy severo para la época en la ciudad de Murcia, distinta a las existentes por su arquitectura interior y exterior, en cuya Sacristía aún se conserva el retrato del prelado. Fue decisivo su talante ilustrado en su apoyo personal a la fundación de la Sociedad Económica de Amigos del País, donde también se conserva su retrato, entidad tan benéfica en todo para Murcia, la cual inauguró y bendijo en diciembre de 1777, y a cuyo teniente director, el pintor Vicente Inglés, pocos años después se le encargaron casi todos los cuadros del Colegio de Teólogos de San Isidoro.

Por parte de la jerarquía eclesiástica el tacto y la prudencia fueron imprescindibles, pues no se podían desarraigar de golpe tendencias populares como las de celebrar con vistosas fiestas acontecimientos singulares como, por ejemplo, en 1791 en Murcia el evento de la beatificación de Andrés Hibernón, el primer santo de origen murciano

2 Véase, BEDAT, Claude: *op. cit.*

3 El P. Ceballos expone que la buena acogida de la carta por parte de todos los estamentos religiosos fue porque cayó en un terreno abonado previamente por las ideas de reforma religiosa defendidas por el jansenismo. *Op. cit.*, pág. 120.

4 Los autores mencionados son calificados como jansenistas o jansenizantes. Véase, MARTÍN HERNÁNDEZ, F: "La Formación del clero en los siglos XVII y XVIII", en *Historia de la Iglesia en España*. Vol. IV. Madrid, 1979, págs. 546-547. También, MESTRE SANCHÍS, Antonio: "Religión y Cultura en el siglo XVIII español", en *Historia de la Iglesia en España*, Vol. IV. Madrid, 1979, págs. 718-719.



subido a los altares⁵. Pero tampoco se podían obviar, a la hora de perpetuar dicho evento con el arreglo de una Capilla en la Catedral, las nuevas y austeras directrices sobre arquitectura y construcción de retablos que habían llegado desde el gobierno.

Así pues, dicha Capilla tiene arco de entrada de medio punto sobre pilastras y columnas corintias, y cúpula semiesférica que proporciona luz cenital, la cual atempera la iluminación interior en lugar de buscar claroscuros violentos como en ejemplos del pasado. Su retablo, conforme a la nueva normativa, se ejecuta en mármoles y jaspes, con capiteles y basas dorados, coronado por el simbólico *tetragrámaton*, quizá con cierta alusión escrituraria al Antiguo Testamento. La mesa del altar, así como la grada sobre la que descansa, son de piedra. El ámbito del retablo está jalonado por columnas pareadas, dos a cada lado, con capiteles corintios *tratados con abundante trépano en una reconstrucción arqueológica del orden clásico*⁶. Todos los detalles descritos, incluido el de la iluminación cenital, corresponderían al gusto de la nueva concepción clásica de la arquitectura, alejada del barroco anterior. Las celebraciones comprendían también el adorno de toda la Torre de la Catedral con leyendas, jeroglíficos (como recomendaba Palomino en estos casos)⁷ y lemas alusivos al evento, además de los sermones que, publicados después, fueron completados con citas precisas de las Sagradas Escrituras, quizás conforme a esa nueva actitud de mayor rigor escriturario.

Es asumida con naturalidad, también en el terreno religioso, la idea de que la finalidad de las artes es la educación del hombre uniendo lo útil de la enseñanza y lo deleitable: la emoción, aunque ésta haya de estar siempre sujeta o disciplinada por la razón⁸. Así pues, el sentimentalismo barroco y rococó es sustituido paulatinamente por la emotividad racional de los filósofos del neoclasicismo⁹. En el siglo XVIII, orientado hacia el positivismo y la secularización de la sociedad, la Religión parece ir dejando a un lado la intuición popular de lo sagrado, para dejar paso a la actitud intelectual de preconizar lo moral riguroso, al margen de los sentidos y los sentimientos. Se hacen fundamentales la idea del sacrificio, la mortificación, el temor a Dios, la frecuencia espaciada de la comunión, la oración interiorizada, contrarios a las manifestaciones externas de piedad anteriores que ahora se consideran excesivas y fruto de la superstición y de la ignorancia. En algunos sectores parecía preferirse la imagen de un Dios severo y exigente, ajeno a las prácticas religiosas rutinarias, la

5 Las noticias sobre todo lo concerniente a la beatificación de Andrés Hibernón, construcción de Capilla y retablo en la Catedral de Murcia, han sido estudiadas por Cristóbal Belda Navarro, a quien seguimos, en "Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de Andrés Hibernón (1791-1793)", *Carthaginensia*, vol. II, núm. 2, 1986, págs. 279-301.

6 *Ibid.*, pág. 287.

7 "De éste (el jeroglífico) se usa en [...] fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades en que se aplican figuras y símbolos de la Sagrada Escritura y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos", en, PALOMINO, A.: *El Museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, 1715.

8 Véase, FRANCASTEL, P.; ASSUNTO, R.; ARGAN, G. C.; TAFURI, M. y TEYSSOT, G.: *Arte, Arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid, 1987.

9 ARGAN, Giulio Carlo: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1980, pág. 149.

piEDAD popular tradicional, natural y espontánea. Son recortadas las fiestas patronales, las de cofradías y gremios, y otras, por estar adornadas en exceso, ser muy costosas y ocasionar deudas y empeños, para, según sus detractores, satisfacer más la vanidad que la piedad verdadera de los organizadores.

Autores como el Marqués de Ureña, que con su libro *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato, y Música del Templo* (Madrid, 1785) configura una verdadera teoría arquitectónica del neoclasicismo cristiano, contribuyeron con su pensamiento teórico sobre la Arquitectura a desarrollar una austeridad mayor en los templos cristianos del siglo XVIII en España, conforme a nuevas directrices alejadas por completo del Barroco anterior. Se está en la idea de que el orden y la grandeza de los objetos mueven a pensamientos nobles, al contrario que la menudencia y el abigarramiento. Por tanto: había que ayudar a la piedad dando toda la majestad posible a los templos, pero sin excesos en cantidad, lujos o gasto inútil, porque esto podía herir a los sentidos y ablandar el corazón¹⁰. Éste no se debía ablandar sino estar siempre listo para el frío examen racional, incluido el examen de conciencia, frecuente o diario, y aquél, previo a la Confesión, hecha con el debido dolor de “contricción” ya que solo el de “atricción”, como consideraban algunos, no era suficiente, según opinaban otros. Esta postura no suele aceptar de buen grado piedades como la arraigada devoción al Sagrado Corazón de Jesús, o de María, defendidas por determinados sectores religiosos, por ser estas advocaciones, o parecerlo, excesivamente blandas y sentimentales. Algunos las rechazaban por establecer separación entre el cuerpo y el corazón de Jesús, o María, y por considerarla fanatismo de los jesuitas¹¹.

Se alude a Dios como Divina Majestad, Dios severo y justiciero, el Dios terrible del Antiguo Testamento, imagen próxima a los teósofos de la época (Pascal) y a los seguidores del espíritu de Port Royal. En el terreno de la Arquitectura religiosa, el Marqués de Ureña habla del temor de Dios para distinguir entre emoción sensible y emoción de respeto: *El alma -dice- se recoge por la devoción y al mismo tiempo se siente agradablemente afectada de un temor santo*¹². En la experiencia religiosa dentro del templo se debía notar el temor de Dios y el arquitecto del género religioso lo debía saber propiciar en el interior de sus obras religiosas, proponiéndose que el templo produjera efecto de unción, respeto, calma, quietud y recogimiento, además de grato y moderado temor santo. Para cimentar sus palabras cita el *Libro I de los Proverbios: El temor de Yaveh es el principio de la ciencia; los necios desprecian la sabiduría y la instrucción* (Proverb. I, 7)¹³.

A la concepción del templo cristiano como casa de oración va unido el que el tratadista neoclásico considerara muy importante *que se tuviese afecto a los lugares de oración a los que se debía hacer atractivos para los fieles*, sin caer en lujos, pero estimulando los sentidos de manera adecuada. En el templo, conforme a la

10 Véase MARQUÉS DE UREÑA: *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato, y Música del Templo*. Madrid, 1785, pág. 238.

11 MESTRE SANCHÍS, Antonio: *op. cit.*, pág. 662.

12 MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, pág. 240.

13 *Ibid.*, pág. 155.



piedad vigente ahora, se ha de buscar que los elementos de su ornato sean serios y majestuosos, con contornos grandiosos y nobles, aunque sencillos (*Noble sencillez y serena grandeza*, diría Winckelmann¹⁴). Conviene no distraer el alma sino calmarla y atraerla por un deleite apacible de los sentidos, y moverla con objetos apropiados y edificativos. El arquitecto conseguirá esto haciendo que el templo cristiano responda a una unidad de carácter o estilo al utilizar la noble Arquitectura *en el grado de pureza que la manejaron los grandes antiguos Maestros*¹⁵, refiriéndose a griegos y romanos, reuniendo, en fines comunes, a arquitectos paganos y cristianos.

Las ideas neoclásicas sobre la dignidad del templo cristiano suelen estar en contra de la concepción del lugar sagrado como palacio mundano¹⁶. Son calificadas de *mamarrachos chinescos* las decoraciones de algunas iglesias que incluso *sirven de risa* por ser disparatadas y sumamente costosas¹⁷, porque en una iglesia ornamentada como si el templo fuese un palacio mundano son confundidos el *buen gusto* con la *moda*¹⁸. Se recomienda, incluso, no perder de vista a los herejes, ni a los filósofos no creyentes, y tener mucho cuidado en apartar de los templos *aquellos objetos que, aunque fueran buenos para provocar afectos piadosos en privado puedan dar motivo de interpretaciones siniestras, o a bufonadas impías y sacrílegas al ser colocados en el lugar de adoración pública*¹⁹. Parece sintonizar con la respuesta a la carta de 1777 del general de la orden de San Agustín sobre el peligro de que sean contados los abusos decorativos en las iglesias por los viajeros extranjeros, dañando la imagen de la religión y del país a los enemigos de ambos²⁰. El Marqués de Ureña para apoyar estas ideas cita a A. Ponz y las diatribas de éste contra Churriguera.

Los teóricos académicos de ideas neoclásicas como Ponz no comprendieron en su momento fachadas barrocas como la de la Catedral de Murcia, o interiores rococó como el de la Iglesia de San Juan de Dios en Murcia.

Los proyectos de reforma eclesiástica impulsados por el mayor rigorismo moral pasaban por el retorno a las más puras costumbres de la Iglesia primitiva y, por tanto, a la recuperación del protagonismo en los templos de los respectivos espacios arquitectónicos destinados a las funciones litúrgicas primigenias. Ello afecta a la disposición respectiva del presbiterio, el altar, el coro, el baptisterio, la sacristía, el púlpito, el confesionario, el atrio, la puerta, las torres, y demás, en los templos contruidos bajo el nuevo rigor²¹.

14 WINCKELMANN, J. J. (1754): *Reflexiones sobre la imitación del Arte Griego*. Barcelona, 1987, págs. 36 y 40.

15 MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, pág. 297.

16 *Jamás hizo buen maridaje lo santo con lo mundano y jamás lo hará lo mundano con lo santo*. MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, pág. 17.

17 *Ibid.*, págs. 343-345.

18 *Ibid.*, págs. 21-22.

19 *Ibid.*, pág. 12.

20 BEDAT, Claude: *op. cit.*, pág. 387.

21 En Murcia, la Sociedad Económica de Amigos del País edita, en 1800, adicionado e impreso en Casa Teruel, el *Catecismo Histórico* de Claude Fleury que había sido traducido por Interián de Ayala, catecismo del que se conserva testimonio de las numerosísimas ediciones posteriores que hubo en toda la nación, alguna muy reciente.

Los escritos del abad Claude Fleury, sobre todo, *Costumbres de los Israelitas y de los cristianos*, se convierten en fuente de consulta. A dicho texto, editado en España por primera vez en 1739, acude a menudo Ureña como cuando hace historia de la costumbre de la oración en el templo, y se vale de citas acerca de las antiguas costumbres cristianas para recordar el hábito de orar y cantar en pie en los primeros tiempos de la Iglesia, y cómo, a partir del papa San Clemente, se sentaban los sacerdotes, lo que con el tiempo afectaría a la configuración del coro en las iglesias y a su ubicación en ellas, así como a los procesos cíclicos de separación y acercamiento entre los fieles y los celebrantes en el interior de la iglesia a lo largo de la historia, los cuales afectan directamente al tratamiento arquitectónico del presbiterio y el coro.

Igual que se pretendía volver a las costumbres de la Iglesia primitiva por ser más puras y sencillas, en la arquitectura del templo se buscaba la austeridad de formas que permitiera una claridad semejante. *Todo lo que conduzca a ofuscar el efecto de la forma* –decía Ureña– *es perjudicial a la composición*. Los conceptos y las palabras clave serían: *espacio atemperado* por modulación en la serie de las columnas y pilares; *claridad moderada* por la colocación de las ventanas; *luz templada* que matiza claroscuros demasiado fuertes. Se debe utilizar el color blanco en los interiores pero ni siquiera en su grado extremo, sino atemperado hacia una tinta perlada o azulada para que se amortigüe el golpe de la luz. Ureña propone interiores con pocas sombras proyectadas, con amplitud y claridad para producir alegría apacible en el interior del templo²².

El regreso a las fuentes es un fenómeno digno de detenida observación en este momento. La Teología de Occidente medieval, según algunos, ha tendido poco a poco a desvincularse de la relación directa y constante con las Sagradas Escrituras²³. La vuelta a la tradición bíblica, a finales del siglo XVIII, y la búsqueda de una orientación escrituraria para dar mayor razón de ser a la liturgia y a todo cuanto esté relacionado con la religión cristiana, supone una actitud científica nueva que realza la recuperación de las fuentes de la revelación divina como fundamento imprescindible, incluido el arte y la arquitectura religiosos. La arquitectura cristiana, a través de algunos autores, demuestra tener sus propias fuentes que, además, no entran en contradicción con las de la “verdadera arquitectura”, la que toma por modelo la Antigüedad clásica defendida ésta en el seno de la Academia de San Fernando.

La prescrita actitud de sobriedad y austeridad coincide con las nuevas tendencias dictaminadas por la Academia para la arquitectura, y mucho más con el mencionado documento real de 1777 sobre el ornato debido en las iglesias. Todos los tratadistas académicos españoles opinaban de idéntica forma acerca de los adornos y sus excesos (Valzania, Bosarte, Ortiz y Sanz, Ureña; Bails y otros), mostrándose todos en contra.

22 MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, pág. 243 y ss.

23 PLAZAOLA, J.: *Arte Sacro Actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid, 1965, pág. 78. Véase también del mismo autor, *Historia y sentido del Arte Cristiano*. Madrid, 1996, *Razón y sentido del Arte Cristiano*. Bilbao, 1998, e *Iglesia e Historia del Arte*. Madrid, 2001.



Para ellos, en general, la belleza de un edificio estaba ligada a la estructura del mismo considerada en su totalidad y en la correspondencia de las partes con el todo, no en su ornamentación, que pertenecía a la belleza aparente y debía estar siempre supeditada a la forma.

La ornamentación estimula los sentidos, la estructura alude a la razón. En el enfoque de los análisis de la arquitectura cristiana hay ahora prevención contra el juicio de los sentidos y se da primacía a la razón por encima de ellos, porque no hay belleza -según Ureña- que satisfaga a los sentidos si no satisface a la razón, única posible rectora del gusto. La ornamentación es entendida ahora no como antes, es decir, como superposición a la estructura (Kubler), sino regida también por principios arquitectónicos como los de la unidad, la armonía, la simetría, la economía, la sobriedad y la ley pitagórica de la conmensurabilidad²⁴, en tanto que propiedades de la belleza, a la luz del redescubrimiento de las fuentes: Vitruvio y los tratadistas italianos (Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Scamozzi), y los españoles (Arfe, sobre todo), citados continuamente por todos los tratadistas neoclásicos de la arquitectura, y también por el Marqués de Ureña en el terreno de la arquitectura religiosa.

Tampoco los fieles cristianos del momento eran convencidos tan fácilmente como antes con extravagancias formales, incoherentes y faltas de sentido, porque [...] *un espíritu reflexivo va a la esencia. A éste ni le engañan las apariencias ni satisface sino la razón*²⁵. Ureña asume la tradición bíblica y da a la belleza origen divino, pero atribuye la posibilidad de su presencia a que el *Criador* [sic] *sujetó sus obras a número, peso y medida* acudiendo, el tratadista, a ideales de belleza que también coinciden con los de los tratados del Antigüedad greco-latina.

Vitruvio es citado como fuente por asuntos relacionados con la economía del edificio, y de aplicación de los órdenes arquitectónicos en el mismo. El arquitecto, según Ureña, debe atenerse como los antiguos a la taxis, la diátesis, el decoro y la economía, como principios filosóficos de la arquitectura, los cuales es posible demostrar que son cumplidos tanto entre los arquitectos israelitas del Antiguo Testamento, como entre los primeros cristianos, además de haberlo hecho también los arquitectos paganos como Vitruvio²⁶, cuyas teorías parecen ser el verdadero telón de fondo teórico de toda la reflexión arquitectónica expuesta por Ureña. La preocupación por el uso correcto de los órdenes arquitectónicos así lo manifiesta. La elección de ellos dependerá de si se trata de una iglesia, una capilla, una ermita, o una catedral; el modo de tratarlos será diferente según el lugar, la escala y las circunstancias²⁷. Aquí acude al auxilio de Palladio, Vignola y Scamozzi, Serlio, Alberti, Cataneo, citados por Ureña casi en el mismo orden en que los cita, a su vez, Fréart de Chambray en el título de su texto²⁸. Según Ureña, siguiendo como fuente a Serlio, se ha de prestar atención a utilizar el

24 LEÓN TELLO, F. L. y SANZ SANZ, V.: *Estética y Teoría de la Arquitectura en los Tratados Españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1994, pág. 1093.

25 MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, pág. 296.

26 *Ibid.*, págs. 181-182.

27 *Ibid.*, pág. 202.

dórico en iglesias dedicadas al Salvador, y santos que representan la fuerza; el jónico en las de santos y santas asociados a la fuerza y a la humildad; y corintio en las de la Virgen y las santas vírgenes.

Es abordado el asunto de la construcción del templo empezando por el de su orientación correcta, de oriente a poniente, porque así estaba situado el templo de Salomón; además, así lo disponía la Decretal del papa Virgilio, citada por Lobera (*El porqué de las cosas de la Iglesia*) en una interesante cita recogida por Ureña. También por razones estéticas de iluminación del interior para conseguir el equilibrio necesario en los efectos: *la luz moderada y uniforme conduce a dar realce a la majestad del lugar*.

Razona que debe estar exento por razones estéticas, para destacar mejor, y por razones religiosas derivadas de las escrituras, en concreto, en la *Visión de Ezequiel*, además de porque se considera que Jesucristo es proclamado puro, inocente y *segregado de los pecadores*, por tanto, su habitación debe estar abierta a todos los vientos y *separada* de todo lo que no esté consagrado. El profeta Ezequiel dice que *Debe la Iglesia estar elevada sobre gradería*, y lo interpreta San Jerónimo, sabiamente, subrayando que no se dice el número de gradas *para manifestar lo difícil de la subida*. Dios eligió lugares encumbrados para manifestar en ellos su gloria. Por tanto, el templo cristiano debe estar también en alto: por razones religiosas, ya que la gradería delante del templo eleva el alma y la previene con ideas grandes; por razones prácticas, porque defiende el templo de los lodos de la calle; y por razones estéticas: la gradería debe guardar proporción con la altura de la iglesia, de la misma manera que el decoro pide utilización de gradas a los pies de los altares (*Reflex.*, 166)²⁹. Se menciona el sueño de Jacob y la Escala Santa al final de cuyas gradas está el mismo Dios (*Gen.* 28, 13). San Pablo a los Hebreos dice que el sacerdote debe estar encumbrado por su condición durante el sacrificio de la misa (*Hb.* 7, 26).

El templo debe estar en una plaza siempre tomando como referencia justificatoria menciones de la Sagrada Escritura. La distribución de la primitiva *domus ecclesiae* de origen romano pasa ahora, en Ureña, a ser el recuerdo del atrio interior del Templo de Salomón, el vestíbulo, los pórticos y dependencias, y el santuario. Las Crónicas, los Reyes, Ezequiel, todos, coinciden. Hay que recordar las costumbres de la Iglesia primitiva, según C. Fleury, por lo que la iglesia debe tener vestíbulo y atrio, aunque no todas pueden como, por ejemplo, las ermitas, añade Ureña. Propone la construcción de patios ante la iglesia con el fin de aislarla y proteger el silencio de la oración, o al menos construir atrios rodeados de verjas, o algún pequeño vestíbulo para poder practicar mejor la religión interiorizada preconizada ahora entre algunos en su época. Es decir, exige una separación espacial concreta entre la calle y el interior del templo que mitigue ruidos y distracciones.

28 FREART DE CHAMBRAY, Roland: *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres: Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro e Cataneo*. París, 1650.

29 En adelante, las citas con abreviatura del título en cursiva y el número de página sobre el texto corresponderán al libro del Marqués de Ureña, *op. cit.*

El simbolismo de la puerta de la iglesia se mantiene como “puerta del cielo”, para lo que cita el Sueño de Jacob, y debe disponer el alma para la oración, para lo que Ureña cita también el Eclesiastés, y comenta la mezcla de estupor y admiración que se ofrece al entrar en un templo sin excesos en riqueza ni artificio. Ureña propone que los ingresos de los templos tengan *algunos grados de inferioridad que los distingan de lo más considerable del cuerpo de la fábrica. La riqueza está en el interior* (*Reflex.*, 220), así, el complejo significado simbólico de las portadas de las iglesias parece disminuir y con él su tratamiento arquitectónico específico en la fachada del templo. Véase reflejado esto en fachadas tan sencillas y austeras como las de la Iglesia de San Juan Bautista, e Iglesia de San Lorenzo en Murcia, ambas de esta época.

A menudo, el teórico, se detiene a comprobar que todos estos criterios simbólicos y religiosos no están en absoluto en desacuerdo con las prescripciones arquitectónicas de los *Arquitectos paganos* ni con la *razón del arte*. Él mismo dice: *¡Cómo es cierto que en fundar nuestro sistema en la Escritura Sagrada, y en las prácticas antiguas de la Iglesia procedemos según los principios filosóficos de la Arquitectura!*³⁰ Un edificio consagrado a Dios puede ser por su aspecto exterior una excelente estratagema del arte para atraer a muchos a la Religión (*Reflex.*, 197), por eso, es imprescindible en la arquitectura del templo *la buena forma* (*Reflex.*, 199). Sobre todo si se respeta la simetría y la eutritmia, con una fachada flanqueada por dos torres, entre las que sobresalga la cúpula, y una portada acorde con el conjunto. Así es la fachada de la iglesia de San Juan Bautista de Murcia.

Los altares debían ser de piedra, por lo menos el ara, por decreto de Benedicto XIV. El origen escriturario se basa en el pasaje de Jacob que utiliza la piedra donde había reposado su cabeza durante el misterioso sueño para erigir con ella un altar, según interpreta San Jerónimo. Ureña recuerda citas del P. Lamy, y distintos pasajes del Éxodo, así como la Oración de San Gregorio Nacianceno, y los comentarios hechos al Evangelio por Santo Tomás sobre estos temas. Insiste, el teórico, en que si no pudieran ser de piedra, que al menos lo fueran de estuco, precisamente tal y como recomendaba la carta real de 1777. Pero, arquitectónicamente, la forma de los altares había de ser *arreglada al riguroso antiguo* (*Reflex.*, 305), refiriéndose, como es natural, a los órdenes clásicos antiguos adaptados a la forma del altar. Todo ornato hay que buscarlo en los cinco órdenes de Arquitectura *donde seapuró lo más delicado, gentil, hermoso y proporcionado que puede imaginarse, ni se ha visto* (*Reflex.*, 347).

En cuanto al lugar del presbiterio y el coro, es recordado que el obispo con los sacerdotes sentados y los diáconos de pie, al fondo del ábside, en el presbiterio, representarían la imagen del Paraíso a que se refiere San Juan en el Apocalipsis. Ureña menciona que en las antiguas basílicas, separado del altar, enfrente de éste, y en medio de la nave, había un lugar cerrado por balaustrada llamado coro (*Reflex.*, 309), pero respecto a la ubicación actualizada del mismo, opta por la solución de colocarlo

30 *Ibidem*, pág. 162.

en el presbiterio por estar formado por eclesiásticos, y porque la nave mayor de la iglesia debe estar destinada al común de los fieles (*Reflex.*, 310). Así no se oculta la vista del altar mayor, lo que entronca con lo determinado desde el Concilio de Trento y, además, así el coro rodearía el altar mayor conforme la costumbre de la primitiva Iglesia cristiana, tal y como relata Fleury. Se argumentan otras muchas razones por parte de Ureña, entre las que se pueden destacar el que considera que la iglesia con el coro en la nave *la hace parecer destinada con preferencia al Prelado y Cabildo, y debe manifestarse dispuesta para recibir el cuerpo de los fieles*³¹. En cuanto a la construcción del propio coro, recomienda *una ordenación arquitectónica* hecha a base de pilastras y entablamentos (*Reflex.*, 313). Sin embargo, Benito Bails, de tan gran influencia en la enseñanza de la Arquitectura en España por su texto *De la Arquitectura Civil*, 1796 (tratado en el que se ocupa de arquitectura religiosa en una pequeña parte del mismo), parece defender la posición del altar en medio del presbiterio³².

Ureña recoge de C. Fleury la descripción del Baptisterio de los primitivos cristianos, señalando su forma circular y los escalones que conducían al agua. Para Ureña, el Baptisterio debe estar a la entrada del templo, no dentro de Capillas, porque su única función es recibir catecúmenos y administrar el Sacramento (*Reflex.*, 185), pero su entorno debe tener *un carácter majestuosamente alegre* y debe ser de *sencillez grandiosa* (*Reflex.*, 338), a ser posible ornado con algún cuadro grande pintado con el asunto del Bautismo de Cristo.

La Sacristía, según Ureña, debe tener *un carácter majestuosamente devoto* con sencillez, nobleza y discreción. Iluminada cenitalmente, a ser posible, para atemperar la luz. Ésta debe ser moderada y uniforme, lo que conduce a dar realce a la majestad del lugar (*Reflex.*, 164). Toma como fuente, de nuevo, a Claude Fleury al describir éste la idea de una Basílica cristiana antigua incluyendo las funciones de sus espacios arquitectónicos como el *Diaconium* o Sacristía. Además, recomienda en todo el gusto por la imitación del antiguo, tal y como lo expresa el autor del *Viaje de España*, a quien cita por extenso y textualmente, así como, siguiéndole, incita a los artistas a que estudien en la Real Academia de San Fernando para adelantar en Arquitectura³³.

Como ornato de la arquitectura en el interior del templo son admitidos capiteles, basas y ornamentaciones en bronce, como en las basílicas antiguas según los testimonios referidos, sobre todo el de Fleury. En la ornamentación de los órdenes, que considera secundaria, es detestable cubrir de hojarasca las columnas y entablamentos. El color, en los altares, es introducido mediante el blanco en capiteles y basas, y el color suave en los fustes; el sagrario ha de ser de piedra pulimentada, de color subido, con vetas y adornos de bronce. El resto de la Iglesia debe ser de color discreto, suave y mate, *porque el brillo del pulimento impide a la vista gozar de la perfección de las formas*.

31 *Ibid.*, págs. 311-312.

32 BAILS, Benito: *Elementos de Matemática. De la Arquitectura Civil*. (Segunda edición corregida por el autor). Madrid, 1796, pág. 818.

33 PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Tomo II, pág. 47, citado en MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, pág. 343.



Se está en contra de vestir con telas de seda y damasco las paredes del templo; es considerado mejor adornar la iglesia con cuadros representando asuntos religiosos.

Ureña alude a la devoción a los Santos con respeto aunque considera que sólo son *intercesores y medianeros*, por lo que no ve necesario que estén en los altares mayores, o los tengan individuales (*Reflex.*, 300), sino que pueden estar en meros *pedestales y ménsulas*, cuyas imágenes, aisladas y fuera de nichos (*Reflex.*, 272), aparecerán más realzadas. En cuanto a devociones específicas como la del Sagrado Corazón, Ureña no se pronuncia con claridad, pero cita a determinadas autoridades intelectuales sobre las que apoyarse en estas decisiones. Lo que resalta es que deben ser cuidados los altares laterales y secundarios del templo, elevándolos sobre gradas y colocándoles barandillas para protegerlos de las irreverencias y la profanaciones, por estar expuestos a que las grandes multitudes en los días solemnes y festivos falten a su reverencia *arrimados a las columnas o pilares de las naves principales*, porque *se colocan encima sombreros, se apoyan los codos, o sirven de espaldar para el inmortificado poltrón*³⁴. Por tanto, el ideal es colocar los altares de los santos dentro de oratorios o capillas, o embutidos en hornacinas en las paredes, con una barandilla por delante (*Reflex.*, 200-300).

En las fiestas *será contra buen juicio desfigurar o tapar un altar bueno por adornarlo. ¡Y qué será cubrirlo de papel dorado, flores de la misma materia, azafates de cartón, cornucopias, y otras bagatelas fuera de propósito y contra la seriedad que allí corresponde! El altar tiene su adorno que le es peculiar en su propia fábrica* (*Reflex.*, 303). No hay porqué taparlo con *papelones, espejos, floracos que distraen la vista del principal objeto*. En cuanto a la iluminación, lámparas, velas y cirios: mejor, y menos costoso, el utilizar menos candelas y más gruesas (sic). El Ritual previene sobre el particular, y en 1775 el Arzobispo de Toledo había providenciado sobre ese punto, dato que Ureña no duda en reseñar. Algunos obispos (Valencia, Tarragona, Osma, y otros) habían contestado a la circular de 1777 aceptando las prescripciones del Conde de Floridablanca y de la Academia de San Fernando³⁵. El tratadista Ureña parece dar respuesta, a su manera, en el mismo sentido con estas palabras: *Económicese en las materias, simplifíquese en las formas, hágase poco enhorabuena, pero súplalo la buena elección y lo delicado del gusto. No hay para estatuas de mármol, háganse de estuco. No hay para baxos relieves de bronce, háganse de madera. Y cuando no se pueda otra cosa redúzcanse a pinturas en claro, obscuro, o simples camafeos imitados por el pincel...* (*Reflex.*, 315)

El Marqués de Ureña no considera su libro como un tratado en sí sino como una obra crítica en la que se exponen buenas máximas en materia de arquitectura

34 Quizá se podrían ver atisbos jansenizantes en esa idea rigorista del sacrificio y la mortificación dentro de la religiosidad.

35 BEDAT, C.: *op. cit.*, págs. 384-388. También, PEREZ SANCHEZ, M.: "El Neoclásico: ideas, normativas y modelos para la regeneración del arte en los templos españoles", en *La Rioja. Tierra abierta*. Calahorra, 2000, págs. 473-485.

religiosa. Hace gala de bastante erudición y muestra base científica en el abundante aparato crítico empleado que, mediante citas textuales y menciones, guía al lector por la orientación ideológica dada a su escrito, la cual se mueve dentro del rigorismo moral aunque atemperado. Dicho aparato crítico da firmeza a su pensamiento, pues se apoya en otros conocedores de la materia objeto de su estudio, esto es, la arquitectura desde el punto de vista de la estética de su tiempo y desde la óptica de la religión cristiana.

Las citas se podrían ordenar por grupos: las que se refieren a la Biblia, las que hablan de tradición cristiana, las de legislación cristiana, las de Pintura y Escultura, y las de Arquitectura que son las más numerosas. Es significativo que para las citas bíblicas Ureña utilice una Biblia griega, y que para las interpretaciones de la Biblia mencione como asesoramiento al P. Lamy, y a J.B. Juenin, y a Duhamel y Calmet, recomendados todos por Jovellanos a los universitarios y estudiantes de Teología, obras calificadas de jansenistas o jansenizantes, y también, algunas, introducidas en el Seminario de San Fulgencio en Murcia por el obispo Rubín de Celis, quien protegió y subvencionó personalmente las obras de finalización de la parroquia de San Juan Bautista de Murcia, templo acabado en estilo muy severo para la época en la ciudad. Cabría la hipótesis de la afinidad de pensamiento entre el prelado de Murcia y el tratadista de Arquitectura.

Para los textos utilizados como fuentes que hablan de tradición cristiana primitiva, se menciona, desde Tertuliano, San Cipriano, San Ambrosio, San Ireneo, San Jerónimo o Eusebio de Cesarea, al abate Racine, a Catrou y Roüillé (aunque eran jesuitas), y, sobre todo, con mucha más frecuencia que al resto, al abate Claude Fleury, cuyo texto *era libro obligado de lectura de todos los jansenistas y jansenizantes españoles* según el P. Ceballos³⁶. Ureña también toma como fuente el texto de San Carlos Borromeo sobre la construcción del templo cristiano que cita correctamente en la ocasión precisa siguiendo sus *Instrucciones (Reflex., 333)*. También se apoya, como fuente, en lo prescrito por la autoridad eclesiástica del obispo de Cádiz y del Arzobispo de Toledo.

En el terreno teórico-artístico específico, para la Pintura en el interior del templo, Ureña cita como fuente y guía las ideas de Pacheco, Palomino e Interián de Ayala, traductor del *Catecismo Cristiano* de Fleury³⁷. También cita a Mengs y a “su comentador” (Nicolás de Azara)³⁸. En cuanto a las fuentes de Arquitectura consultadas, cuando Ureña cita a Vitruvio lo hace por la edición de Cesare di Lorenzo Cesariano³⁹,

36 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *op. cit.*, pág. 123.

37 MESTRE SANCHÍS, Antonio: *op. cit.*, pág. 647.

38 Sobre Mengs véase, AGUEDA VILLAR, Mercedes: *Antonio Rafael Mengs (1728-1779)*. Catálogo Exposición. Madrid, 1980; MENGES, A. R.: *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la Pintura*. Madrid, 1780. Edic. facs. con introducción de M. AGUEDA, Madrid, 1989; sobre Nicolás de Azara véase, NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora: “José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 54, 1982, págs. 241-276.

39 VITRUVIUS POLLIO, Marcus: *De architectura libri dece traducti de latino in Vulgare...* Como, 1521, citado en, MARQUÉS DE UREÑA: *op. cit.*, págs. 101, 200 y 217.



autor del comentario a la primera traducción impresa⁴⁰. Ureña cita a Vitruvio a propósito de la ornamentación en la arquitectura y la medida con que se desarrolla ésta entre los griegos y romanos, y para aceptar la teoría de que en la composición de una simple barraca está el origen de la arquitectura. También cita a Vitruvio sobre la posibilidad de utilizar materiales humildes en la arquitectura con la sutileza del arte, mérito que atribuye especialmente a los romanos a los que habría que imitar en esto también. Todo vendría a colación de la imposición real de construir de obra, y no de madera, en las iglesias. Esta actitud parece sintonizar de lleno con la austeridad y el rigorismo moral que se mantiene entre ciertos intelectuales, algunos sectores eclesiásticos y determinados ámbitos políticos.

Además de Vitruvio, los renacentistas de Alberti, Serlio, Vignola, Scamozzi son citados, así como los españoles Villalpando y Prado. Escoge, dentro de la escuela francesa en el seno de la Academia de San Fernando, la línea de Le Camus de Mézières, Desgodets, Roland Fréart de Chambray y Boileau, por encima -aunque sin radicalismo- de Perrault. Así, muestra Ureña su inclinación hacia la línea defensora de la arquitectura de los antiguos griegos más que de los romanos, y ensalzadora de la Antigüedad como modelo de valor absoluto para toda auténtica arquitectura, sin las fisuras que vendrían después⁴¹.

Ahora bien, Ureña también defiende a los romanos cuando cita las bondades de la arquitectura de éstos mencionando este o aquel ejemplo concreto, es decir, como suele suceder con casi todos los críticos en España, no se decanta radicalmente por ningún autor aunque se vislumbran ciertas preferencias por algunos, Fréart de Chambray, sobre todo, cuyo texto, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* (París, 1650)⁴², utiliza en varias ocasiones a propósito del uso de los órdenes clásicos y acerca del hipotético empleo del *orden corintio* en el Templo de Salomón, en su afán de presentar la Antigüedad como modelo de valor absoluto para toda auténtica arquitectura, incluida la religiosa cristiana.

En otro lugar, Ureña, que sigue a Feijoo y su *Teatro crítico*, al que confiesa *venerar* [sic], considerando que el teatro es algo capaz de *traer y llevar* el corazón humano (*Reflex.*, 236), que se dilata con la alegría y se pierde en la extensión, se pregunta si no podría la arquitectura, sin llegar a las exageraciones pasadas, causar efectos similares u otros mejores, y además excitar sensaciones dirigidas a fines útiles y sagrados a favor de la Religión (*Reflex.*, 237). Cuando se refiere a la composición arquitectónica total de los órdenes en el templo, opina que debe ser guardada la proporción *al modo de una pieza dramática*, es decir, respetando la unidad, la verdad o verosimilitud (cita a Juan de Arfe), la naturaleza o simetría de las partes, la armonía, la euritmia y la costumbre, pues no se ha de ir contra ésta.

40 HERSELLE KRINSKY, Carol: *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux* (Edición de Dora Wiebenson). Madrid, 1988, pág. 55.

41 SCHLÖSSER, Julius von: *La Literatura Artística*. Madrid, 1993, pág. 537.

42 FREART DE CHAMBRAY, Roland: *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne...*, op. cit., 1650.

Como orientación de su pensamiento artístico y estético, sigue, sobre todo, a A. Ponz, de quien cita largos párrafos de su *Viaje de España*. Se identifica con la opinión de éste sobre Churriguera y otros *eiusdem furfuris* cuando Ureña describe un altar que llaman churrigueresco como un enmaderado excomunal recargado atrozmente de pegotes de talla, de efigies en que la crítica no tiene parte alguna con tal que los colorines el dorado alucinador y los relumbrones emboban los ojos populares que se llenan de satisfacción porque no han visto otra cosa. Llega sin embargo un filósofo ¿y qué ve? Ve una cosa que llamaría algarabía de los ojos y oprobio de la razón [...] ¿Y es posible que estos fantasmones se consagren a Dios? (Reflex., 289-290). Por ello -insiste Ureña-, es necesario volver al estudio del dibujo como hicieran en su tiempo los Arfe, o los Becerril.

Ureña, manifiestamente neoclásico en su tratado, se aproxima a actitudes propias del romanticismo cuando opina respecto a las posibles vivencias empáticas de la arquitectura por parte del espectador a través de los sentidos y de los sentimientos. Con actitud científica busca apoyo en los autores que coincidan con él, como Le Camus des Méziers en su *Genie de l'Architecture*, al interpretar lo que Ureña llama *magia de las artes* (Reflex., 58), al explicar las sensaciones y emociones empáticas que puede producir la experimentación de la arquitectura en el interior del ser humano: alegría o tristeza según las masas estén más cerca o más lejos entre sí; un sitio con claridad atrae la alegría apacible, conveniente a la salud... y razones por el estilo (Reflex., 64-70).

Ya en el siglo XIX, dentro del afán historicista triunfante y conforme al deseo de elaborar la historia de cada disciplina, hubo intentos de abordar la de la Arquitectura desde el enfoque de denominarla Historia de la Arquitectura Cristiana. Entre esos ensayos consta el texto del arquitecto de Murcia Marín-Baldo, acerca de la historia de la Arquitectura cristiana, publicado a finales del Ochocientos, en el que es de suma importancia ya el hábito adquirido de utilizar en él las fuentes correspondientes y específicas⁴³.

43 Sobre el tema de la historia de la arquitectura cristiana, descrita y analizada por el arquitecto de Murcia J. Marín-Baldo en sus textos, trata, por primera vez, Dora Nicolás Gómez en "Una visión historicista y literaria de la obra de Juan de Herrera, escrita y publicada por un arquitecto de Murcia en el siglo XIX", en *Juan de Herrera y su influencia*. Camargo, 1993, págs. 53-58; después, dicho tema fue ampliado por la misma autora en "La 'visión' de Marín-Baldo: Diálogo teórico e histórico acerca de la arquitectura", conferencia leída en la Universidad de Murcia (2-03-2000); igualmente, fueron publicadas por esta autora también fuentes inéditas del estudio teórico de este arquitecto sobre la historia de la arquitectura cristiana en, "Historiografía arquitectónica en los escritos de un arquitecto de Murcia en el siglo XIX", en *Arquitectura y Ciudad en España de 1845 a 1898*. Cádiz, 1998, págs. 37-42.



ESCRITOS DE ARQUITECTURA DE ARQUITECTOS VASCOS. EL LIBRO *LA ARQUITECTURA MODERNA* EN BILBAO (1924)

MAITE PALIZA MONDUATE
Universidad de Salamanca

En 1924, Bilbao vivía una coyuntura pujante, situación que se remontaba a las últimas décadas del siglo XIX al amparo del despegue industrial. En lo referente al urbanismo y la arquitectura, esta circunstancia se plasmó en el Plan de Ensanche de la ciudad, aprobado en 1876, y en la paulatina ocupación del mismo por nuevas construcciones. En esta ocasión, la alianza entre la prosperidad económica y la arquitectura fructificó en edificios de calidad, que aún hoy son una de las señas de identidad de la villa del Nervión. Seguramente, la notoriedad de este corpus arquitectónico unida a la eclosión de una nómina de grandes arquitectos influyó en la gestación del libro *La Arquitectura Moderna en Bilbao*, costeadado por varias firmas y empresas vinculadas a la construcción, que incluyeron sus anuncios publicitarios en las últimas páginas de la obra, costumbre que fue relativamente frecuente en aquella época.

Varios de los arquitectos, que, como Federico Ugalde (titulado en 1898), Julio Sáenz de Barés (titulado en 1899), Pedro Guimón (titulado en 1902), Ricardo de Bastida (titulado en 1902), Manuel María de Smith (titulado en 1904), Estanislao Segurola (titulado en 1916), Tomás Bilbao (titulado en 1919), ejercían su labor en la capital vizcaína en aquellas fechas, colaboraron en el volumen con distintos escritos¹, en los que abordaron cuestiones de candente actualidad sobre su oficio, los problemas del estilo, las tipologías arquitectónicas, la decoración, etc., y reflexiones en torno a la propia ciudad de Bilbao y sus edificios. Ciertas afirmaciones contenidas en el

¹ En algún caso publicaron trabajos, que también vieron la luz en revistas especializadas. Sirvan de ejemplo los artículos de Pedro Guimón, titulado "El alma vasca en su arquitectura", que apareció en *Arquitectura* en el mismo año de 1924, y Tomás Bilbao, que aportó el texto con el encabezamiento "Problemas arquitectónicos", que había sido publicado en *La Construcción y las Artes Decorativas* en 1922.

libro conducen a concluir que, al menos en ciertos casos, el tema de disertación les vino sugerido, mientras que es evidente que algunos reflexionaron sobre cuestiones de las que tenían un importante bagaje y, por tanto, estaban plenamente autorizados. Asimismo, participaron otras firmas, que pertenecían a críticos de arte -caso de Damián Roda, que actuó a modo de director- y eruditos, algunos de los cuales utilizaron seudónimo. A lo largo del presente texto, también aludiremos a estas últimas contribuciones, ya que en numerosas ocasiones resultan de gran interés para comprender el clima arquitectónico que se vivía en la ciudad por entonces.

Una de las cuestiones más destacadas en el libro fue la de la calidad de la arquitectura de Bilbao en la primera parte del siglo XX y la de la buena impresión que causaba a los visitantes que llegaban a la villa. Así lo recogió Bastida en su breve contribución, titulada “El carácter de la Arquitectura moderna en Bilbao”, quien puso este hecho en relación con el florecimiento artístico que vivía la ciudad, aunque negó que existiera una escuela peculiar específicamente bilbaína, opinión con la que hoy nos identificamos plenamente los historiadores del arte. Afirmó que esta manifestación estaba abierta a influencias foráneas, pero que siempre había apostado por la seriedad en detrimento de la extravagancia², idea que, como veremos más adelante, defendieron otras de las personalidades que colaboraron en la obra. Autores como el también arquitecto Julio Sáenz de Barés³ o Luis A. de Vega⁴ de igual forma aludieron al proceso de embellecimiento que había experimentado la ciudad en los últimos años, mientras que Damián Roda se refirió a la arquitectura como símbolo parlante de la pujanza de una población aún en inmuebles construidos fuera de la villa como era el caso del edificio del Banco de Bilbao (1918) en Madrid⁵, proyectado por el citado Ricardo de Bastida⁶.

Igualmente, varios de los estudios incluidos en la obra, de alguna manera, ya dejaron constancia de la eclosión de lo que mucho más tarde Fullaondo bautizó como Primera y Segunda Generación del Ensanche de Bilbao⁷, expresión que hoy en día es compartida por la mayoría de los estudiosos del tema. Así, en su condición de presidente de la Asociación de arquitectos vizcaínos, Federico Ugalde hizo una semblanza de las figuras de la primera generación, tales como Julián de Zubizarreta, Severino de Achúcarro, Federico Borda, Joaquín de Rucoba y Julio Saracíbar, mientras que citó de pasada a Fidel Iturria, Enrique Epalza y Leonardo Rucabado⁸. Con lo que

2 BASTIDA, R.: “El carácter de la arquitectura moderna en Bilbao”, en *La Arquitectura Moderna en Bilbao*. Bilbao, Imprenta de Talleres de Echeguren y Zulaica, págs. 25 y 26.

3 SÁENZ DE BARÉS, J.: “Construcciones escolares”, en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., pág. 47.

4 VEGA, L. A. DE: “El sentido civil de la arquitectura bilbaína”, en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., pág. 126.

5 CAPITEL, A.: “El edificio del Banco de Bilbao en Madrid, del arquitecto Ricardo de Bastida”, en *Homenaje a Ricardo de Bastida*. Bilbao, Banco de Bilbao, 1983, págs. 57-67.

6 D. R.: “Artes Decorativas. Pinturas murales”, en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., págs. 103-104.

7 FULLAONDO, J. D.: *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao* (Torno II). Madrid, Alfaguara, 1971, págs. 209 y ss.

8 En realidad, habría que englobar a Leonardo Rucabado, titulado en 1900, dentro de la segunda generación, pero la importancia de su figura y su trayectoria, junto a su por entonces reciente fallecimiento acaecido en 1918, favorecieron que su nombre fuera citado de forma recurrente a lo largo de las páginas del libro *La Arquitectura Moderna en Bilbao*.



contempló a profesionales, que habían nacido fuera de Vizcaya, caso de los cántabros Rucoba y Rucabado, pero que en un momento dado residieron y ejercieron en la villa del Nervión. Se refirió a ellos con las siguientes palabras: *el recuerdo de aquellos otros que habiendo pertenecido muchos de ellos a tiempos pasados, fueron los que en realidad cimentaron las características del Ensanche, que es como el compás de acción de todas nuestras actividades en la presente etapa*⁹. Damián Roda también expuso una secuencia bastante similar, a la que años más tarde propondría Fullaondo, pues habló de los maestros viejos (Achúcarro, Basterra, Epalza y Camiña), los modernos (Ugalde, Bastida, Gil y Guimón) y los que empezaron el ejercicio profesional en las fechas en las que se editó el libro (Bilbao, Pelea, Ispízu, Garamendi¹⁰ y Seguro), simultáneamente aludió y consideró como arquitectos bilbaínos a aquellos que ejercían su labor fuera del País Vasco, pero eran naturales de esta comunidad como Anasagasti, Muguruza y Zuazo¹¹. Este crítico artístico no se olvidó de Smith, Rucabado y Amann, a quienes presentó como los técnicos más destacados de la arquitectura bilbaína de la época.

La Arquitectura Moderna en Bilbao incluyó artículos monográficos sobre algunos profesionales como Leonardo Rucabado¹² -sin duda alguna la figura más citada a lo largo de las páginas del libro-, Fidel Iturria¹³ y Teodoro de Anasagasti¹⁴. Frente a esto, otros arquitectos como José María de Basterra, Arancibia, Camiña, los propios Amann y Garamendi, - algunas de cuyas obras ilustraba la monografía-, etc., sólo fueron nombrados de refilón.

Sin embargo, la vieja polémica entre los arquitectos y los maestros de obras, que tanta trascendencia había tenido a finales del siglo XIX, apenas sí tuvo reflejo en el libro. Con toda certeza, esto se debió a que en 1924 quedaban muy pocos maestros de obras en activo, toda vez que esta titulación académica había desaparecido en 1871. En cualquier caso, la única referencia a este colectivo, que corrió a cargo de Roda, fue tan peyorativa como lo habían sido los comentarios vertidos por los arquitectos decimonónicos años atrás. Así, este crítico responsabilizó a estos técnicos de la imagen del Bilbao de aquella centuria, que para él resultaba mucho menos interesante que la del primer cuarto del siglo XX¹⁵. Quizá con esto quiso aludir al aspecto un tanto uniforme que tuvieron muchas de las casas de vecindad construidas en la villa en la etapa finisecular¹⁶, momento en

9 UGALDE, F.: "Los predecesores en el arte. Siluetas de antaño", en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., pág. 113.

10 Rafael de Garamendi obtuvo su título de arquitecto en 1906, por lo que desde el punto de vista actual debería ser encuadrado dentro de lo que Roda llamó maestros *modernos*.

11 RODA, D.: "La arquitectura moderna en Bilbao", en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., págs. 3-6.

12 R.: "Recuerdo a Rucabado", en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., págs. 55-58. (Posiblemente, tras la inicial R., que firmaba el capítulo, se escondía el propio Damián Roda).

13 El aprendiz de alarife: "Fidel Iturria", en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., págs. 153-154.

14 D.: "Teodoro de Anasagasti", en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., págs. 81-88. (Posiblemente, tras la inicial R., que firmaba el capítulo, se escondía el propio Damián Roda).

15 RODA, D.: op. cit., pág. 3.

16 Esta cuestión fue objeto de preocupación de algunos arquitectos en los primeros años del siglo XX. En este sentido vid. PALIZA MONDUA TE, M.: "La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en tomo a 1900", en *Actas del Congreso conmemorativo del VII centenario de la fundación de Bilbao, Bilbao 700, Bidebarrieta* n° XI, Ayuntamiento de Bilbao, 2002 (en prensa).

el que los maestros de obras tuvieron gran protagonismo, pero no es menos cierto que, de este modo, obvió la labor de algunos de los arquitectos de aquel período, cuya calidad e importancia en el corpus arquitectónico bilbaíno es indudable. En este contexto, resulta sorprendente que uno de los artículos, incluido en el volumen que nos ocupa, citara a Escondrillas entre los arquitectos de la que hoy llamaríamos Primera generación del ensanche de Bilbao¹⁷, pues en realidad era un maestro de obras, bien es cierto que muy destacado¹⁸.

Hubo otros comentarios despectivos hacia la arquitectura de finales del siglo XIX. En concreto, Ramón Basterra, cuyo artículo pasaba revista a los arquitectos y las obras construidas en la capital vizcaína hasta el neoclasicismo, negó toda validez e interés a las construcciones levantadas en las últimas décadas del período decimonónico¹⁹. Esta referencia hay que situarla dentro del rechazo que en aquella época despertaban los edificios de ascendencia ecléctica en el gran público y aún en personas eruditas, pero ajenas a la práctica específica de la arquitectura.

Respecto a los estilos en boga en la arquitectura bilbaína, en la fecha en la que se imprimió el libro, la comunidad de arquitectos establecidos en la villa del Nervión tenía muy claro que, a diferencia de lo que ocurría en otros muchos puntos de España en esa época, los tiempos, en los que la arquitectura francesa había ejercido gran influencia sobre la vizcaína, habían terminado²⁰. Cifrabán el momento de auge de aquella corriente en lo referente al País Vasco a finales del siglo XIX y, a lo sumo, en los primeros años del XX, y dejaron constancia de que no sólo se había exteriorizado en la arquitectura propiamente dicha, pues también había afectado a la decoración de interiores y al mobiliario, campos que en la década de los veinte ya giraban por otros derroteros²¹.

Similar opinión manifestaron los escritores y críticos, ajenos a la práctica específica de la arquitectura, que colaboraron en la publicación. Así, en la presentación, el editor, Damián Roda, indicaba como una de las señas de identidad de la arquitectura bilbaína el escaso peso que aquí tenían los *estilos franceses*, en oposición a otros puntos de la geografía peninsular²². En la misma línea, se manifestó “El aprendiz de alarife”, que firmó con este seudónimo una nota necrológica sobre la figura del arquitecto Fidel Iturria²³, fallecido en 1921²⁴.

17 El aprendiz de alarife: *op. cit.*, pág. 153.

18 Respecto a esta figura, vid. BASURTO FERRO, N.: *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, 1999.

19 BASTERRA, R.: “Arquitectura carlotercista. El arquitecto de los “Amigos del País”, en *La Arquitectura Moderna...*, *op. cit.*, págs. 41-45.

20 SMITH, M. M.: “La influencia inglesa en nuestras construcciones”, en *La Arquitectura Moderna...*, *op. cit.*, pág. 20.

21 AGÜERO, F.: “Exotismo y rusticidad en la decoración de interiores y el mueble moderno”, en *La Arquitectura Moderna...*, *op. cit.*, pág. 69.

22 RODA, D.: *op. cit.*, pág. 2.

23 El aprendiz de alarife: *op. cit.*, pág. 153.

24 BEASCOECHEA GANGOITI, J. M.: *Getxo. Monografía histórico-artística*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992.



Hoy en día, los historiadores del arte sabemos que estas afirmaciones se referían a la arquitectura de la más pura tradición beaux-artiana, al estilo Segundo Imperio, y quizá a ciertas manifestaciones del eclecticismo deudoras de estas corrientes, que efectivamente habían tenido gran aceptación en la villa del Nervión en las últimas décadas de la centuria decimonónica y en los primeros años de la siguiente. Edificios tan conocidos como el Ayuntamiento de Bilbao (1883) y el Teatro Arriaga (1885) dan fe de ello, aunque aquellas formas también marcaron el estilo de numerosas residencias e incluso de casas de vecindad erigidas en la ciudad por entonces.

No obstante, puede que, al menos alguna de las firmas que participaron en la obra, también englobara el modernismo²⁵ dentro de las formas galas. Así, Luis Antonio de Vega aludió a la existencia en Bilbao en aquellos años de inmuebles con *el gusto arquitectónico, surgido en París e injerto en las Ramblas de Cataluña*²⁶. Esta cita expresa a la arquitectura barcelonesa parece remitir de forma bastante inequívoca a este estilo, para el que el autor demostró una consideración de claro desprecio²⁷. El contenido peyorativo de estas palabras seguramente hay que situarlo dentro de la polémica modernismo-regionalismo, que tuvo gran virulencia en la primera parte del siglo XX, sobre todo en la segunda década. Sin embargo, la mayoría de los arquitectos vizcaínos no descalificaron totalmente las arquitecturas de ascendencia beaux-artiana, pues hicieron referencia al tono de modernidad de aquellos edificios. La excepción quizá fue Manuel María de Smith, ya que sus observaciones sobre la pompa y el aspecto ceremonioso de los estilos franceses, como algo inadecuado para el Bilbao de 1924, no parecen del todo elogiosas²⁸.

Efectivamente, la época de la pujanza de las arquitecturas de signo francés había concluido en lo referente a Vizcaya y, además, en el modernismo bilbaíno tuvieron bastante peso las corrientes centroeuropeas. Con todo, no estaban del todo erradicadas y todavía se manifestarían en algunos edificios. Así, el propio Smith las había utilizado aún en fecha reciente al proyectar el Hotel Carlton (1919)²⁹, bien es cierto que también barajó la posibilidad de resolverlo con los lenguajes regionalistas. Seguramente, en este caso fue decisivo el criterio de los promotores, que estaban especialmente motivados por dotar a la ciudad de un establecimiento hostelero adecuado a la importancia de la misma³⁰. Durante gran parte del siglo XIX, los hoteles franceses habían sido sinónimo de lujo, categoría y buen gusto, por lo que fueron especialmente imitados en todo el

25 Puede llamar la atención la escasez de referencias al modernismo dentro del libro. Quizá esto se debiera a que era un estilo plenamente superado en la fecha de edición del libro, pero más bien habría que ponerlo en relación con la incidencia un tanto reducida que ha tenido en Bilbao.

26 VEGA, L. A. de: *op. cit.*, pág. 126.

27 *Ibidem*.

28 SMITH, M. M.: *op. cit.*, pág. 20.

29 Para todo lo referente al Hotel Carlton, vid. PALIZA MONDUATE, M.: *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto 1879- 1956*. Salamanca. Diputación Foral de Bizkaia, 1988, págs. 170-177.

30 Sobre la elección de un estilo específico, de cara a la configuración de una imagen determinada en lo relativo al caso de Bilbao vid. PAUZA MONDUATE, M.: "La construcción de la imagen de la ciudad...", *op. cit.*

mundo. El propio arquitecto vizcaíno manejó numerosas ilustraciones de aquellos edificios a la hora de elaborar la solución del Carlton, al tiempo que aún pudo pesar en esa fecha aquel principio tan característico de la arquitectura decimonónica, según el cual a cada tipología arquitectónica le correspondía un estilo determinado.

Pese a todo esto, los arquitectos bilbaínos, titulados en los albores del siglo XX, seguían teniendo, al igual que sus predecesores los maestros de la llamada primera generación del ensanche, una formación de ascendencia francesa, pues esta impronta aún dominaba en los programas de enseñanza de las escuelas de arquitectura españolas en aquella época. Por otro lado, con independencia de las cuestiones estilísticas, la forma de ejercer la práctica de la arquitectura, el modo de concebir los proyectos, el tipo de dibujo, etc., todavía estaban en relación con las formas académicas galas, mientras que en sus bibliotecas había numerosos títulos y revistas editados en Francia. De todos modos, el impacto de la arquitectura británica en Vizcaya, de la que nos ocuparemos seguidamente, al hilo de unas estrechas relaciones comerciales entre Londres y Bilbao, fue contundente y brusco y dejó evidentes huellas tanto en sus obras como en sus colecciones de libros y publicaciones periódicas.

Con todo, ya en el siglo XX, la arquitectura francesa volvió a tener incidencia sobre la vasca, bien es cierto que en este caso se trataba de la arquitectura popular de los caseríos del país vasco-francés, por lo que no es extraño que, a la hora de reflejar sobre el papel sus reflexiones, los arquitectos vizcaínos deslindasen totalmente esta nueva corriente de aquella otra de los estilos cultos, que había primado hasta 1900. Así, Pedro Guimón se refirió a la conveniencia de inspirarse en estos edificios por su carácter *alegre, elegante y de playa*, mientras que a su juicio las casas de los aldeanos del lado español eran muy austeras³¹.

El declive de los estilos franceses coincidió con el ascenso y, en cierto modo, el encumbramiento de la arquitectura inglesa en Bilbao y otros municipios vizcaínos. De alguna manera, este proceso constituye un elemento diferenciador del ámbito vizcaíno, ya que, salvo en otros puntos del norte de la península como Guipúzcoa y Cantabria, la incidencia de la arquitectura británica fue bastante marginal en el resto de España.

Por lo que se refiere al libro que nos ocupa, Roda ya aludió a esta corriente dentro de la arquitectura bilbaína del primer cuarto del siglo XX y se refirió brevemente a algunas obras de la primera etapa de Rucabado, resueltas con estos lenguajes, como la desaparecida casa de Escauriaza³². Sin embargo, fue Manuel María de Smith Ibarra, quien más atención prestó a esta cuestión, no en vano su artículo tiene el significativo título de “La influencia inglesa en nuestras construcciones”³³. En este escrito, el arquitecto bilbaíno dejó constancia de que la influencia inglesa en Vizcaya había ido mucho más allá de la arquitectura doméstica, aunque en su opinión este

31 GUIMÓN, P.: “El alma vasca en su arquitectura”, en *La Arquitectura Moderna...*, op. cit., pág. 14

32 RODA, D.: op. cit., págs. 3 y 4.

33 SMITH, M. M.: op. cit., págs. 19-23.



aspecto era el más importante³⁴. Parece que fue consciente de lo que se ha dado en llamar la anglomanía de determinados sectores de la sociedad bilbaína, término que posteriormente ha sido empleado con cierta insistencia en detrimento del de anglofilia, lo cual ya es bastante explícito sobre la trascendencia de aquel proceso.

No obstante, resulta muy llamativo que Smith prescindiera de toda referencia a los estilos arquitectónicos vigentes en Gran Bretaña en siglos pasados y aún a las formas nacidas en los por entonces recientes períodos victoriano y eduardiano para centrarse en los aspectos espaciales, los trazados, la decoración de interiores y el amueblamiento de la arquitectura doméstica, especialmente de la unifamiliar. En parte, no le faltaba razón, ya que, por encima de las nuevas formulaciones aparecidas en Inglaterra en el siglo XIX como el *Reina Ana* y el *Old English*, en esa centuria la gran aportación de este país a la arquitectura fue la de haber revolucionado el concepto y el diseño de la casa y así lo vemos los historiadores en la actualidad. Sin embargo, extraña la ausencia de comentarios sobre las cuestiones estilísticas, puesto que tuvieron gran eco en la arquitectura vizcaína del primer cuarto del siglo XX, faceta en la que, además, el propio Smith destacó sobremanera y demostró un gran conocimiento.

A la hora de concretar la esencia de las casas inglesas, Smith se refirió al *hall* y a los *bow-window*, *las chimeneas con los detalles procedentes de los cottages ingleses, banquetas, divanes con iluminación especial para la lectura al amor de la lumbre, los estantes de libros, baldas para colocación de cacharros, etc. son indispensables. Los empanelados altos, rincones con sofás y cuantos accidentes contribuyen a proporcionar el confort especial de estas habitaciones*³⁵. Respecto a esto último, hay que destacar que el arquitecto fue especialmente reiterativo a la hora de referirse al confort como una característica fundamental de las viviendas inglesas y algo especialmente recomendable en cualquier hogar, cuestión que también apuntaron otros profesionales, que colaboraron en *La Arquitectura Moderna en Bilbao*, caso de Félix Agüero³⁶.

Con independencia de su extensa referencia a los aspectos decorativos, que inducen a pensar que, en cierto modo, Smith vio en ellos la posible receta para conseguir de forma certera ambientes cálidos y confortables, que favorecieran la vida familiar, el arquitecto citó tres aspectos estructurales, consustanciales a la arquitectura doméstica de la Inglaterra decimonónica: el *hall*, los *bow-windows* y el *inglenook*³⁷. El primero era el centro de la casa y la pieza fundamental en el funcionamiento y articulación de la misma. Era a la vez una zona de paso y un cuarto de estar, que, además, solía tener una chimenea y el arranque de la escalera. Fue una habitación crucial en la organización de los trazados de la arquitectura victoriana, que tanto influyeron en

34 Respecto a la influencia de la arquitectura inglesa en Vizcaya, vid. PALIZA MONDUATE, M.: "La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya", *Kobie, Serie Bellas Artes*, n.º 4, Diputación Foral de Bizkaia, 1987, págs. 65-100.

35 SMITH, M. M.: *op. cit.*, pág. 22.

36 AGÜERO, F.: *op. cit.*, pág. 73.

37 Sin duda la alusión del arquitecto a "divanes con iluminación especial para la lectura al amor de la lumbre", que ya hemos anotado, se refiere al *inglenook*.

el mundo occidental y desde luego en el País Vasco. Por lo que se refiere a los *bow-windows*, eran una de las variantes, junto a los *oriel-windows* y los *bay-window*³⁸, de los posibles miradores existentes en los edificios de aquel período. Eran una de las señas de identidad de aquella arquitectura y permitían mejorar la iluminación de las dependencias y, sobre todo, habilitar dos zonas en una misma habitación, una de las cuales solía ser de estar. Finalmente, en origen, el *inglenook* era un elemento de la arquitectura popular incorporado a la culta en la época que nos ocupa. Básicamente, era un rincón-hogar, colocado dentro de una estancia de mayores proporciones, que tenía asientos y con frecuencia contaba con iluminación directa del exterior para favorecer las condiciones de la buena lectura y la tertulia.

Los arquitectos vizcaínos incorporaron estos planteamientos en sus proyectos de carácter residencial, con independencia de que fueran de estilo regionalista³⁹, inglés, modernista, etc. Ocurrió así especialmente en lo referente al *hall* y el *inglenook*, mientras que, en general, los miradores, que podríamos considerar de fisonomía propiamente británica, fueron reservados para los edificios con esta misma ascendencia, aunque el propio Smith los introdujo con gran acierto compositivo en obras neovascas.

En su afán por defender los modelos ingleses, Smith estableció algunos paralelismos entre el pueblo británico y el vasco, ya que, en su opinión, ambos valoraban *la austeridad y el confort*, cuestión que había favorecido el abandono de las modas francesas en Bilbao⁴⁰, y, además, las dos comunidades veneraban las formas autóctonas de la arquitectura popular, cifradas en el *cottage* y el caserío. En cuanto a esto último, habría que señalar que estas construcciones tuvieron gran peso en la formulación de estilos como el *Old English* y el regionalismo vasco.

La influencia inglesa se manifestó en Vizcaya incluso en lo relativo a la propia denominación de los inmuebles, puesto que términos de clara ascendencia británica, como casa de campo, a los que Smith añadió los de residencia y mansión⁴¹, empezaron a ser muy utilizados en esta provincia. En las leyendas de los planos, la mayoría de los profesionales usaron la acepción de casa, pero palabras de clara raigambre francesa como hotel, que fueron empleadas en algunos proyectos importantes de la etapa decimonónica⁴², estaban ya en franco retroceso en 1900. Los arquitectos vizcaínos también aplicaron el vocablo chalet, mientras que ocurrió lo contrario con términos

38 En sentido estricto, el *oriel-window* es un mirador volado de planta poligonal o curva, el *bow-window* es de planta curva y el *bay-window* es poligonal, estos dos últimos no son volados, pero de forma genérica se puede aludir a todos ellos como *bow-windows* y así parece que lo hizo Smith en el texto que nos ocupa.

39 Manuel María de Smith aludió de forma explícita a la incidencia de los trazados ingleses en las plantas de las casas de estilo vasco. En este sentido, vid. SMITH, M. M.: *op. cit.*, pág. 22.

40 *Ibid.*, págs. 20 y 21.

41 *Ibid.*, págs. 21 y 22.

42 Este es el caso de la residencia de José María Olábarri, sita en el Paseo del Campo de Volantín, ambiciosa construcción de finales del siglo XIX, en cuyos planos el arquitecto Julián de Zubizarreta utilizó el término hotel. En este sentido, vid. PALIZA MONDUATE, M. Y BASURTO FERRO, N.: *La sede del Puerto Autónomo de Bilbao. El arquitecto Julián de Zubizarreta y el "hotel" de la familia Olábarri*. Bilbao, Puerto Autónomo de Bilbao, 1990.



como palacio, quinta y villa, aunque el general de la población los continuó empleando por más tiempo⁴³.

Sin embargo, a lo largo de las páginas de *La Arquitectura Moderna en Bilbao* no todo fueron palabras elogiosas hacia la arquitectura inglesa y su influencia en Vizcaya, ya que el arquitecto Félix Agüero se lamentó de la gran aceptación que el mobiliario británico había alcanzado entre la sociedad vizcaína en aquellos años. Hizo referencia a la gran cantidad de barcos cargados con muebles de afamadas casas londinenses, que llegaban regularmente al puerto de Bilbao, y con pesar se quejó de que los artesanos y los talleres vizcaínos se habían visto obligados a reproducir aquellas piezas en detrimento de las de estilo español⁴⁴. Por un lado, estas palabras ahondan en la anglofilia imperante en la ciudad por entonces, pero, por otro, cabría situarlo dentro de una posible controversia entre la arquitectura regionalista y la inglesa, que tuvo menos trascendencia que la del modernismo-regionalismo, pero que, a juzgar por testimonios como éste, debió existir. No en vano Agüero, que se presentó a sí mismo en el libro como discípulo de Rucabado, se decantó claramente por la primera de las corrientes. Posiblemente, las circunstancias de que los estilos británicos tuviera una implantación menos generalizada en España que el modernismo y que la mayoría de los profesionales, establecidos en Bilbao, se decantaran principalmente por los lenguajes regionalistas y que abandonaran los de ascendencia inglesa a lo largo de la segunda década del siglo XX⁴⁵ pudieron influir en que esta polémica fuera menos virulenta.

De hecho, la presencia en la villa del Nervión, ya en los primeros años del siglo XX, de Leonardo Rucabado, paladín de la arquitectura montañesa, y la efervescencia de sentimiento nacionalista que se vivía en la ciudad desde finales de la centuria decimonónica, coadyuvaron al éxito y la implantación tanto de esta arquitectura como de la neovasca en el territorio vizcaíno en aquellas fechas.

Las opciones regionalistas y la configuración de una arquitectura nacional, conseguida bien a través de las primeras, es decir, mediante la reivindicación de las arquitecturas populares de las distintas regiones españolas, bien con la revitalización de uno de los estilos históricos, que habían tenido especial relevancia y singularidad a lo largo de la historia de la arquitectura hispana, fueron unas de las cuestiones cruciales dentro de esta manifestación artística a lo largo del primer tercio del siglo XX. Este proceso se enmarca dentro del espíritu derivado de la crisis del 98, aunque en el caso de la segunda opción se había manifestado anteriormente como un intento de oposición al eclecticismo y a otras fórmulas provenientes del extranjero.

43 Los términos villa y quinta aparecen citados de forma esporádica en el propio libro *La Arquitectura Moderna en Bilbao*, mientras que en una fecha tan tardía como 1933 los chalets de Lucas Urquijo, que proyectó Smith en Peñota (Santurce), aún fueron tildados como hoteles en la monografía del arquitecto publicada por Edarba. En este sentido, vid. EGAÑA, J.: *Manuel María de Smith Ibarra*. Madrid, Edarba, 1933, pág. 2.

44 AGÜERO, F.: *op. cit.*, pág. 69.

45 En este sentido, Manuel María de Smith Ibarra fue una importante excepción, ya que, siendo una figura capital del regionalismo vasco y aún español, simultaneó la práctica de estos estilos con los de raíz inglesa. Hoy por hoy, no estamos en condiciones de aclarar los motivos particulares del propio arquitecto o los imputables a su clientela, que propiciaron esta situación, que le diferencia de figuras como Rucabado o Guimón.

El País Vasco, al igual que otras comunidades, en las que la arquitectura tuvo pujanza en el período que nos ocupa, fue una de las zonas en las que estas tesis adquirieron gran relevancia, de modo que no es extraño que los arquitectos vizcaínos dejaran constancia de ello en *La Arquitectura Moderna en Bilbao*, aunque, si nos atenemos exclusivamente a lo que aquí quedó escrito, sus criterios no fueron unívocos y en más de un caso resultan contradictorios y confusos. Así, algunos identificaron el regionalismo -al menos en alguna de sus versiones- con la arquitectura nacional, mientras que otros deslindaron ambas manifestaciones. Esta confusión pudo estar determinada por el propio convencionalismo, que encierran casi todas las nomenclaturas sobre las que, además, aún no había un criterio unívoco, ya que todavía pocos años antes el tema estaba en pleno debate, lo que también imposibilitaba una perspectiva histórica lo suficientemente amplia y distante como para contar con criterios firmes y claros al respecto.

Por un lado, la cuestión nacional, basada en la revitalización de uno de los grandes estilos históricos del pasado español, encontró eco en el escrito de Damián Roda, quien admitió que había una corriente en la arquitectura vasca que trata de enriquecer nuestro arte con el esplendor y la riqueza ornamental del Renacimiento⁴⁶. Podría pensarse que de este modo hacía referencia a la arquitectura montañesa, practicada por Rucabado en Vizcaya y Cantabria a lo largo de la segunda década del siglo XX, puesto que este crítico artístico no citó explícitamente esta corriente entre las tres, que a su juicio imperaban en Bilbao en esa época⁴⁷.

Sin embargo, la insistente repetición del adjetivo nacional a la hora de hacer referencia a la casa de Tomás Allende (1916) de la madrileña Plaza de Canalejas, obra póstuma del paladín de la arquitectura montañesa, induce a concluir, junto con la manifiesta dificultad que hubo de encontrar un regionalismo específicamente local, en una arquitectura nacional, entendida como una superación de lo estrictamente regional y algo hacia lo que Rucabado podría estar aproximándose en sus últimas obras.

El propio Roda definió esta casa de vecindad como *un resumen o compendio de las más valiosas joyas arquitectónicas españolas, como una manera de apoteosis espléndida en la que Rucabado hubo de reconcentrar gran parte de su ciencia*⁴⁸ y el arquitecto Félix Agüero, como queda dicho discípulo del técnico castreño, afirmó en relación con el mismo edificio *donde acertó a plasmar recientemente toda el alma española*⁴⁹. Lo mismo cabe decir del artículo titulado “Recuerdo a Rucabado”, firmado por R. -quizá el propio Roda-, pues nuevamente hacía hincapié en lo nacional al tratar sobre esta conocida obra. En las últimas décadas, los historiadores del arte también hemos ahondado en la componente nacional de este inmueble, plagado de

46 RODA, D.: *op. cit.*, pág. 6.

47 En el mismo libro el arquitecto Federico Ugalde también se refirió al peso que las formas renacentistas habían tenido en la arquitectura bilbaína de finales del siglo XIX, pero claramente parece aludir a un eclecticismo con notas renacentistas más que a un posible estilo nacional. En este sentido, vid. UGALDE, F.: *op. cit.*, pág. 113.

48 RODA, D.: *op. cit.*, pág. 5.

49 AGÜERO, F.: *op. cit.*, pág. 69.



citadas cultas, que conviven con algunos elementos de extracción popular cántabra y aún con el esfuerzo por armonizar con el entorno madrileño más inmediato, pues algunos planteamientos compositivos parecen deudores del edificio contiguo, proyectado por José María Mendoza⁵⁰.

Frente a esto, el arquitecto Tomás Bilbao, titulado poco antes de que se editara el libro, vertió algunas afirmaciones un tanto confusas, puesto que equiparó *estilo vasco* y *arquitectura nacional*, encuadró a Rucabado dentro de la última de las manifestaciones, aunque señaló que no la había puesto en práctica en sus obras bilbaínas⁵¹, lo que vendría a ratificar que diferenció lo montaños de lo nacional, aunque, como acabamos de ver, no hizo lo mismo con lo neovasco. Sin embargo, Pedro Guimón no utilizó esta última acepción al referirse a su propia casa de la Playa de Arrigúnaga, en Algorta, Guecho, donde combinó la arquitectura del caserío con formas de raigambre andaluza, y prefirió hablar de *arquitectura de rincones de pueblos*⁵², lo que tal vez induce a pensar que al menos en esta obra, coetánea de la citada casa de Tomás Allende, entendió la cuestión de una posible arquitectura nacional como una superación de la arquitectura específicamente regional, pero en la línea de una suma de arquitecturas populares. Finalmente, no deja de sorprender que, a lo largo de las páginas del volumen que nos ocupa, el término regionalismo sólo se empleara una vez, bien es cierto que sin hacer más aclaraciones, en la ya citada nota necrológica en memoria del arquitecto Fidel Iturria⁵³.

Resultan llamativos los comentarios del mismo Tomás Bilbao acerca del estilo barroco, resucitado por aquellas fechas, en lo que para él parece que sería una suerte de arquitectura nacional, basada en las formas del siglo XVII y parte del XVIII en detrimento de las opciones renacentistas que, como hemos visto, contaron con el beneplácito de otras firmas, que colaboraron en la obra objeto de nuestra atención⁵⁴. Sin duda, de este modo fue el único de los arquitectos bilbaínos que se hizo eco de la corriente que hoy conocemos como arquitectura neobarroca, hacia la que pareció derivar el regionalismo en los años veinte, al menos en algunas zonas, al amparo de un paulatino reconocimiento y revalorización del arte barroco. Este intento estuvo presidido por el mismo afán de entroncar con la tradición local, la defensa de lo autóctono y el interés hacia lo ornamental, que había marcado las manifestaciones más tempranas del regionalismo, con independencia de que ya había elementos barrocos en obras de la primera y la segunda décadas del siglo XX. Sin embargo, la lista de edificios bilbaínos que Tomás Bilbao incluyó dentro de esta corriente resulta sorprendente, pues aludió a las casas de Sota de la Gran Vía, proyectadas por Manuel

50 BASURTO FERRO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria y Xarait, 1986, pág. 90 y URRUTIA, A.: *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pág. 170.

51 BILBAO, T.: *op. cit.*, págs. 61 y 63.

52 GUIMÓN, P.: *op. cit.*, pág. 16.

53 El aprendiz de alarife: *op. cit.*, pág. 154.

54 BILBAO, T.: *op. cit.*, págs. 62-64.

María de Smith, y al desaparecido Palacio de Tomás Allende, debido a Rucabado, que hoy en día los historiadores encuadramos dentro del regionalismo montañés, y lo que aún es más llamativo, incluyó el clasicista Banco de Bilbao de Guimón.

Lógicamente, el regionalismo vasco tuvo especial protagonismo en el libro, bien es cierto que la mayoría de los autores utilizaron el término estilo vasco frente al de arquitectura neovasca, que acuñara Fullaondo⁵⁵ y que con posterioridad hemos seguido los historiadores del arte. Smith señaló la incidencia de la arquitectura inglesa en las plantas y la decoración de interiores de estas casas⁵⁶, aunque omitió que esta influencia también se había manifestado en el alzado con la inclusión de *oriel-windows* y otro tipo de miradores. Bastida aludió a la arquitectura vasca de siglos pasados como fuente de inspiración para nuevas residencias⁵⁷. Tomás Bilbao dejó constancia de esta corriente que, como queda dicho, identificó con la arquitectura nacional⁵⁸, pero sin duda fue Pedro Guimón quien más atención concedió a esta cuestión con su artículo titulado “El alma vasca en su arquitectura”⁵⁹.

A lo largo de esas páginas, este técnico bilbaíno apostó por el arte popular como vía para conseguir un arte regional, entendido en el mismo sentido con el que los historiadores hablamos hoy de regionalismo, y prescindió de toda referencia a la arquitectura culta del País Vasco de los siglos XVI, XVII y XVIII, que también influyó y de forma decisiva en la configuración de una parte de la arquitectura neovasca. Así las cosas, su análisis se centró en las peculiaridades del caserío y en el paralelismo, que encontró entre sus formas y el carácter del pueblo vasco, para concluir que la arquitectura podía ser considerada como el reflejo del alma de un colectivo⁶⁰.

Sin embargo, la búsqueda denodada de los valores decorativos, en general tan perseguidos por la arquitectura regionalista, le condujo al estudio y la reivindicación de la arquitectura popular del país vasco-francés por su vistosidad, cuestión a la que ya hemos hecho referencia, en detrimento de la severidad de la mayoría de los caseríos de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava. Frente a esto, algunos de los textos incluidos en el libro que nos ocupa insistieron en lo vasco-español⁶¹.

No obstante, él mismo Guimón admitió una componente ecléctica dentro del llamado estilo vasco, pues aludió a los detalles de la arquitectura castellana de corte renacentista y a las notas neomedievalistas presentes en su proyecto de residencia de Rodríguez Larreta en Argentina y en la casa-museo de Zuloaga en Zumaya (Guipúzcoa)⁶².

Guimón también fue el único de los autores, que colaboraron en *La Arquitectura Moderna en Bilbao*, que utilizó el término pintoresco, asunto presente en algunas

55 FULLAONDO, J. D.: *La arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*, (Tomo I). Madrid, Alfaguara, 1969, pág. 378.

56 SMITH, M. M.: *op. cit.*, pág. 22.

57 BASTIDA, R.: *op. cit.*, pág. 26.

58 BILBAO, T.: *op. cit.*, pág. 61.

59 GUIMÓN, P.: *op. cit.*, págs. 9-16.

60 *Ibid.*, págs. 11-13.

61 El aprendiz de alarife: *op. cit.*, pág. 153.

62 GUIMÓN, P.: *op. cit.*, págs. 14 y 15.

corrientes de la arquitectura contemporánea, que en general tuvo gran peso en los regionalismos. Lo mismo cabe decir respecto a la ubicación de los proyectos, sobre lo que manifestó que había que *descubrir el espíritu del emplazamiento*. Esta afirmación iba en la línea de la concepción que tuvieron muchas figuras de aquel movimiento de la arquitectura estrechamente vinculada e identificada con un determinado lugar⁶³. No obstante, a menudo la cruda realidad y sus limitaciones se impusieron, como ocurre frecuentemente en la arquitectura y en otras manifestaciones del espíritu, ya que la citada casa de Rodríguez Larreta distaba mucho de tener el emplazamiento más adecuado para una obra neovasca. Esta anomalía también afectó a la producción de otros arquitectos vizcaínos, pues Manuel María Smith proyectó una casa neovasca en Sanlúcar de Barrameda⁶⁴ y Rafael de Garamendi hizo lo mismo en Salamanca⁶⁵. Sin embargo, la propia residencia de Guimón en Arrigúnaga, a la que ya hemos hecho referencia, ocupaba un solar privilegiado e idílico del País Vasco, que era representativo de esta comunidad y que además tenía magníficas vistas al mar.

Otros autores, que no pertenecían al campo específico de la arquitectura, estuvieron en sintonía con muchos de los puntos defendidos por Guimón y dejaron constancia de ello en el libro *La Arquitectura Moderna en Bilbao*. Así, Luis A. de Vega lamentó el derribo de los caseríos existentes en las laderas de Bilbao ante la ingente necesidad de viviendas que atravesaba la villa en los primeros años del siglo XX. Simultáneamente, defendió que estos nuevos inmuebles se inspirasen en las construcciones autóctonas del País Vasco⁶⁶.

Queda claro que las corrientes de corte historicista, tanto las de ascendencia francesa y británica como las de carácter regionalista y nacionalista, fueron objeto de especial atención por parte de los coautores del libro que nos ocupa. Sin embargo, sólo una voz se refirió a las nuevas tendencias arquitectónicas, que a lo largo de los años veinte empezarían a tener cierta incidencia en España, algo comprensible dadas las fechas de titulación de la mayoría de los arquitectos que participaron en el libro. La excepción fue el joven Tomás Bilbao⁶⁷, quien pocos años después llegaría a proyectar obras interesantes dentro del racionalismo⁶⁸, pero que todavía en la fecha de edición de *La Arquitectura Moderna en Bilbao* no se mostró especialmente elogioso con los vientos de la modernidad⁶⁹.

63 *Ibidem*, págs. 15 y 16.

64 PALIZA MONDUATE, M.: Manuel María Smith Ibarra..., *op. cit.*, pág. 224.

65 PALIZA MONDUATE, M. T. Y NIETO GONZALEZ, J. R.: "La arquitectura salmantina entre dos siglos: del eclecticismo al regreso a la tradición del franquismo", en *El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*. Salamanca, Caja Duero, 2001, págs. 28 y 29.

66 VEGA, L. A. de: *op. cit.*, pág. 127.

67 En realidad, esto no fue privativo de los arquitectos titulados alrededor de 1920, ya que, como es sabido, casi todos los maestros de la llamada Segunda Generación del Ensanche proyectarían obras racionalistas en los años treinta. Este fue el caso de Manuel María de Smith, Emiliano Amann, Pedro Guimón, Rafael de Garamendi, etc., pero su actitud a la hora de escribir sobre la arquitectura vizcaína en el libro del que nos ocupamos pone de manifiesto que consideraron que desde luego este estilo aún no había tenido incidencia relevante en la arquitectura bilbaína en los años veinte.

68 En este sentido, *vid.* SAN GINÉS, I. M.: *Tomás Bilbao. Obras*. Bilbao, Delegación en Bizkaia del COAVN, 1995. VV.AA.: *Archivo de arquitectura en el País Vasco años 30*. Bilbao, Gobierno Vasco y COAVN, 1990.

69 BILBAO, T.: *op. cit.*, pág. 61.

La monografía que nos ocupa también prestó atención a las artes decorativas, que habían adquirido gran relevancia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, debido a la propia naturaleza y concepción de la arquitectura ecléctica, cuyos principios exigieron y supusieron una magnífica integración de las artes del hierro, la cerámica, la vidriera, la escultura monumental, etc., dentro del proyecto arquitectónico. Así, Félix Agüero se ocupó de las cuestiones del mobiliario y la decoración de interiores, algo a lo que ya hemos hecho referencia, mientras que Damián Roda reclamó la incorporación de pintura mural en la decoración de interiores⁷⁰, y es significativo que uno de los artículos de la obra, que carecía de firma, llevara el título de “Artes Decorativas - Los vidrios - Objetos de arte”⁷¹.

Otros comentarios de los arquitectos vizcaínos estaban estrechamente relacionados con lo que acabamos de decir. Este era el caso de la reivindicación de Smith de un estrecho contacto entre todos los gremios y técnicos que intervenían en los proyectos⁷², lo que claramente estaba en la línea de la concepción de la arquitectura y del propio proyecto como una obra de arte total, o la acérrima defensa de Pedro Guimón⁷³, Julio Sáenz de Barés⁷⁴ y Tomás Bilbao⁷⁵, respecto al empleo de materiales nobles, algo que pone en evidencia la ascendencia ecléctica de la arquitectura del período y la forma un tanto preciosista de concebir la propia obra arquitectónica, factores que en el caso bilbaíno estuvieron favorecidos por la bonanza económica y el alto nivel de las artes industriales, en parte agraciadas por los logros derivados de las enseñanzas impartidas en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, fundada en 1879.

Las cuestiones tipológicas también tuvieron incidencia en el libro. Por un lado, Smith prestó gran atención a la vivienda unifamiliar y destacó el gran nivel conseguido en Vizcaya en lo referente a la casa, hasta el extremo de que en su opinión las residencias construidas en las últimas décadas en esta provincia destacaban a nivel nacional⁷⁶, comentario que corroboró Bastida⁷⁷. Manuel María de Smith hizo un auténtico panegírico de esta tipología y llegó a asumir la sentencia de Ruskin acerca de la casa a modo de santuario⁷⁸. Se trata de una manifestación lógica en un arquitecto que como él casi se especializó en esta tipología -circunstancia que ha conducido a algunos estudiosos a equipararlo con Frank Lloyd Wright en cuanto a la relación y la satisfacción de la clientela⁷⁹-, y que, como ya hemos expuesto, estuvo plenamente identificado con lo que al respecto se había conseguido en Inglaterra a lo largo del siglo XIX.

70 D. R.: *op. cit.*, pág. 103.

71 ANÓNIMO: “Artes decorativas - Los vidrios - Objetos de Arte”, en *La Arquitectura Moderna...*, *op. cit.*, págs. 149-151.

72 SMITH, M. M.: *op. cit.*, pág. 23.

73 GUIMÓN, P.: *op. cit.*, pág. 9.

74 SÁENZ DE BARÉS, J.: *op. cit.*, pág. 47.

75 BILBAO, T.: *op. cit.*, pág. 61.

76 SMITH, M. M.: *op. cit.*, págs. 21 y 22.

77 BASTIDA, R.: *op. cit.*, pág. 26.

78 SMITH, M. M.: *op. cit.*, pág. 23.

79 URRUTIA, A.: *op. cit.*, pág. 176.



Por otro lado, Julio Sáenz de Barés escribió un artículo monográfico sobre las escuelas, campo en el que tenía experiencia, para dejar constancia de la mejora que habían experimentado en Bilbao en los últimos años⁸⁰, mientras que Estanislao Segurola se ocupó de la arquitectura hospitalaria para resaltar que la capital vizcaína contaba con arquitectos que, de alguna manera, habían destacado en este campo. Este era el caso de Enrique Epalza, artífice del Hospital de Basurto, y de Mario Camiña, responsable del Sanatorio de Górliz⁸¹.

80 SÁENZ DE BARÉS, J.: *op. cit.*, pág. 47.

81 SEGUROLA, E.: "Algo sobre arquitectura sanitaria", en *La Arquitectura Moderna...*, *op. cit.*, pág. 91.



CORRESPONDENCIA, TEORÍAS, SENTIMIENTO Y PASIONES. EL ARTE Y SU MUNDO COMO “DESENCADENANTE” EN LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL. REFLEXIONES ACERCA DE DOS NOVELAS: LA TEMPESTAD Y LA NOVIA DE MATISSE

MANUEL L. PEREGRINA PALOMARES

JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES

Universidad de Granada

I.- Introducción

Es hecho incontestable la interrelación existente, desde la Antigüedad Clásica, entre Literatura y Arte. En numerosas ocasiones un cuadro, una escultura o una ciudad han servido de inspiración y *leit motiv* a los escritores; de igual suerte, una escena novelada o una descripción ambiental han llevado a los artistas a la representación visual de ésta, creándose, a partir de la lectura de aquellos textos, nuevas iconografías y modos de representación.

En nuestra contemporaneidad, el Arte se ha presentando, en diferentes ocasiones, como tema recurrente para la Literatura de habla hispana, llegando a ser, tanto protagonista absoluto, como desencadenante de tramas en las que las pasiones o las intrigas se suceden tras el cristal de la Belleza y la Estética.

Así quedará patente en las novelas de Juan Manuel de la Prada y Manuel Vicent; obras en las que, a través de unos textos en los que, en ocasiones, relegando a segundo plano narración y personajes, sus autores se acercan a un mundo fascinante en el que teorías artísticas y concepciones estéticas emergen a través de un estilo distinto al del historiador o el crítico; un lenguaje accesible a iniciados y profanos.

En *La Tempestad*, la obra homónima de Giorgione y la propia ciudad de Venecia, de las cuales hallaremos descripciones de una belleza literaria y un saber artístico incomparables, se convierten en eje y excusa de una trama donde los sentimientos y la belleza se confunden, como elementos vitales de una religión del Arte; en *La novia de Matisse*, de Vicent, el mercado del Arte, en sus más diversas facetas, la experiencia



estética como renovación espiritual del espectador o la propia regeneración de las pasiones a través de la posesión material de la obra, como fin último del coleccionista, serán, entre otras, propuestas teóricas que, tocadas por el halo literario, se desarrollarán a lo largo de una trama donde se retratan algunos de los principales focos del Arte actual.

II.- LECTURAS EN TORNO A *La novia de Matisse*¹

La obra de Manuel Vicent se presenta como un discurso en el que, en una primera lectura, Arte y coleccionismo se convierten en trama y escenario de una historia en la cual amor, sexo, enfermedad y dinero se conjugan para trasladarnos a unas décadas pasadas en las que la bonanza económica, amparada por actividades lucrativas de dudosa legalidad, y la correspondiente vorágine adquisitiva tuvieron, en numerosas ocasiones, como centro de sus desvelos y pasiones la obra de Arte.

Si en cambio se lleva a cabo una lectura no superficial de la novela, en ella se abren, ante el lector, una serie de vías en las que teorías y propuestas artísticas se enlazan con pasionales escenas en las que el Arte y la Belleza estarán omnipresentes como elementos unificadores de historias paralelas.

En ambas lecturas queda de manifiesto cómo es el mundo del Arte, y los elementos que lo conforman, el verdadero protagonista de la obra de Vicent —de hecho, no debe olvidarse cómo un boceto de *La alegría de vivir*, de Matisse, será el desencadenante del trágico final de Luis Bastos—; cómo la obra plástica deja de ser un mero objeto decorativo dentro de la escena imaginada por el lector para convertirse en personaje vivo, que “habla” y “define” a los protagonistas; y, por último, cómo la posesión de la obra puede llegar a dotarse de tintes pasionales, curativos e incluso criminales.

II.1.- Teorías artísticas en la obra de Vicent

II.1.1.- Coleccionismo y mercado del Arte en *La novia de Matisse*

Llevando a cabo esa “segunda” lectura del texto de Manuel Vicent que acabamos de reseñar, van a surgir ante el lector iniciada variedad de propuestas entre las que se destacarán, por su importancia y continuidad a lo largo de la historia relatada, aquellas íntimamente relacionadas con el mundo del coleccionismo y el mercado del Arte²:

1 La edición utilizada para la redacción de este texto es la que llevase a cabo, en versión de bolsillo, el grupo editorial Santillana (Madrid, 2001). De tal suerte, las páginas que se indicarán son simplemente indicativas.

2 Junto a las que aquí se reseñarán se pueden hallar en el texto de Vicent otras propuestas como la referida al robo de obras de Arte, idea trazada por el escritor a través de la historia, que contase el marchante Michel Vedrano a Betina, de “Harry el holandés” (págs. 136-138), para quien no se trataba de un robo, sino “realizar una adquisición”; concepción en la que se sobrepondrá, sobre el valor material de la obra (“robar”), el valor estético (“adquisición”). También la falsificación de obras de Arte tendrá cabida, a nivel literario, en este texto (pág. 154), presentándose como un “gran” negocio lucrativo que se aprovecharía de la ignorancia de los “nuevos” coleccionistas, no especializados, sino insertos en la vorágine adquisitiva paralela a la bonanza económica. Junto a éstas, y las que se desarrollan en nuestro texto, se puede hallar en *La novia de Matisse* una “teoría religiosa” del Arte; propuesta que Michel Vedrano trazaría, respecto a la ubicación de la obra en cuestión, con una pregunta retórica: “¿Por qué una Virgen puede hacer un milagro si le rezas ante el altar y no en la tienda de un anticuario, si es la misma imagen?” (pág. 199).

marchantes, subastas y un acendrado sentido posesivo respecto a la obra, dan sentido a buena parte de esta novela.

Así, historias donde se narrarán los periplos e intermediarios por los que *debía* pasar una obra de arte antes de llegar a su destinatario final —recuérdese el relato del *Retrato de mujer desconocida* de Picasso³, o el encadenado de despropósitos que debería organizarse por unos *Nenúfares* de Monet⁴—, o episodios donde quedará descrito el inframundo, cuasi delictivo, del Arte y las subastas —la sórdida historia vinculada a la adquisición del boceto de Matisse⁵—, son los que nos presentan, si bien desde un punto de vista literario, el panorama donde marchantes y figuras consagradas llevarán a cabo unas actividades, en algunos casos cercanas a la ilegalidad, en las que el fin último sería la posesión de la obra codiciada.

Posesión que llegaría, en la mayoría de casos, a convertirse en un deseo irrefrenable, tocado de tintes sexuales; tal como reseñase Vicent, [...] *el acto de poseer una obra de arte participa de esa misma pulsión erótica que te arroja en brazos de una mujer fatal o de un chulo muy morbosito. Es un fervor incontrolado e irremediable* [...] ⁶.

II.1.2.- El coleccionismo artístico como reflejo del posicionamiento social

Tal como señalásemos anteriormente, es éste un relato ubicado, temporalmente, en las décadas de bonanza económica sobrevenidas en España tras la transición, en el se presentará al lector una sociedad enriquecida para la cual la adquisición de obras era reflejo de cultura y posicionamiento; motivo de reuniones festivas y alardes sociales, en los que quedaría manifiesto la escasa educación estética de esos voraces compardores, de las que será ilustrativo ejemplo la que organizase el “nuevo” coleccionista Luis Bastos para presentar en sociedad un *Retrato de mujer desconocida* de Picasso⁷, reunión de pseudointelectuales y “entendidos”, damas de alta sociedad, críticos artísticos y otros varios personajes, todos preocupados por destacar su saber y afición estética.

Igualmente dejaría reseñado Vicent en este texto que, para aquella sociedad no era apremiante el valor estético o artístico de la obra adquirida, sino su supuesto autor —en ocasiones no certificado por especialistas, sino por personajes encumbrados por esta misma sociedad de “nuevos ricos”— y su correspondiente valor económico; aspecto éste que quedará explícito en la fiesta que, para la puesta en el mercado de un supuesto Ribera, se organizase en el viejo caserón de la chamarilera María Sacramento⁸.

Esta adquisición, pretenciosa y sin criterio, sería la que llevaría a estos coleccionistas a “rellenar” las paredes de sus salones con obras y falsificaciones de lo más variadas; tal como expusiese Vicent en su descripción del antiestético salón

3 Págs. 17 a 22.

4 Casi todo el capítulo quinto se dedicará al episodio del Monet (pág. 125 y ss.).

5 Págs. 90-91.

6 Pág. 19 de la edición consultada.

7 Se relata esta sesión festiva, y estética, a lo largo de las páginas 8 a 17.

8 Se relata, extensamente, esta reunión en las páginas que dan inicio al capítulo sexto de esta novela (págs. 145 a 155).

de la vivienda de Luis Bastos: [...] *en la pared del salón había una reunión de obras adquiridas sin ningún criterio. Junto a un Tápies de papel había un bodegón flamenco muy restaurado; un paisaje con cabras de Benjamín Palencia convivía entre una abstracción de un desconocido y una acuarela de Chagall, a simple vista falsa* [...]⁹.

II.1.3.- El poder “curativo” del Arte

Teoría presente, especialmente, en las páginas finales de esta novela, a través de ella el marchante Michel Vedrano, y teniendo como objeto de su definición a la jóven y enferma Julia, señalaría como ésta mejoraba sustancialmente de sus mortales achaques tras la adquisición de un nuevo cuadro o escultura de las que recogería, a través del goce estético, renovadas fuerzas vitales.

*Sus momentos de esplendor físico se debían a la inyección de placer que le proporcionaba el arte*¹⁰. Así lo exponía, resumidamente, Vedrano; una teoría que quedaría “certificada” en esta novela con la adquisición de obras de artistas de primer orden y que llegaría a su punto cúlmen tras la adquisición del boceto de Matisse, obra por la que, supuestamente asesinaría Julia a su esposo, Luis Bastos, y que supondría la total recuperación de su dueña.

III.- *La Tempestad* de Juan Manuel de Prada¹¹

Es un lujo y un placer el encontrarte, como hemos comentado antes, las relaciones tan estrechas existentes entre Literatura y Arte —sin referirme en este caso concreto al valor intrínseco que contienen las obras literarias como tales obras de arte, que nadie pone en duda—, llama la atención que una obra literaria este hecha sobre la excusa perfecta de un cuadro, en este caso una obra maestra del Renacimiento italiano, como es el cuadro de Giorgione. Toda la trama de esta envolvente novela gira en torno a dicho cuadro; paisajes, amores, deseo, asesinato e incluso la magistral puesta en escena de los intrigantes ambientes universitarios confluyen durante toda la obra en el cuadro.

Todo parte de la experiencia del joven profesor asociado Alejandro Ballesteros, que tras la finalización de su tesis doctoral, sobre *La Tempestad* de Giorgione, decide que debe conocerla *in situ*, por lo que programa un viaje a Venecia. Como vemos, parte de una aparente incongruencia, aunque él mismo lo plantea en su exposición inicial¹², el conocimiento de la obra de arte, así como las teorías artísticas que se transmiten sin el conocimiento físico de la obra.

9 Pág. 118.

10 Pág. 203.

11 La edición de *La Tempestad*, utilizada para este estudio es la 3ª edición de diciembre de 1997, publicada por Editorial Planeta.

12 La referencia más directa de los habituales estudios e hipótesis realizadas a través de reproducciones la observamos en las páginas 12-13 de la edición consultada: “[...] Había viajado a Venecia en busca de un cuadro que conocía a través de reproducciones fotográficas y de la profusa bibliografía de los especialistas [...]”.



Las referencias artísticas durante todo el texto van a ser continuas, aparte observamos que el autor, De Prada, plantea las teorías del protagonista de una forma más que correcta, siendo esta circunstancia a nuestro juicio digna de alabar, por la labor de documentación tan interesante que subyace en toda la novela.

Desde nuestro punto de vista, y continuando con las alabanzas hacia las referencias artísticas del autor, no podemos pasar por alto el alto grado de verosimilitud con el que realiza la descripción iconográfica sobre *La Tempestad*, dicha lectura recopila en cierta manera las que hasta ahora han estado circulando en el mundo de la enseñanza y del estudio artístico¹³, aunque no dejamos de entrever la propia interpretación que el autor plantea.

De todas formas, hay que comentar que el incesante paralelismo que se plantea en la novela entre el cuadro, Venecia y los protagonistas, ya nos habla de una novedosa interpretación del tema pintado por Giorgione. Encontrando a partir de esta puntualización las referencias continuas hacia una de las protagonistas, Chiara, como la mujer del cuadro, no desde el punto de vista físico, sino desde el punto de vista sentimental y de asimilación de caracteres entre ambas. Hacia Venecia, como la ciudad que se representa, según el autor, de manera magistral en el cuadro. Y del protagonista, Alejandro Ballesteros, como ese personaje del cuadro, mitad peregrino, pastor, Moisés o Anquises.

Paralelo a estas interpretaciones, en una novela hecha por y para el cuadro de Giorgione, no faltan referencias hacia otros artistas del Renacimiento italiano como es el caso de Bellini, Masaccio... o la descripción urbanística de la propia ciudad de Venecia.

III. I.- El Arte entendido como la Religión del Sentimiento

[...] *La fuerza del sentimiento puede suplir lo que falta en una obra de arte, puede transformarla y purificarla* [...] ¹⁴, quizás sea la frase que resume en gran medida lo que a lo largo de todo el texto subyace, gracias a las referencias artísticas constantes en el mismo. De Prada plantea la visión de esta “Religión del Sentimiento” a través del personaje de Chiara, en clara contraposición a la postura más academicista del protagonista.

Podemos observar que esa contraposición de personajes, de pensamientos e incluso de sentimientos, se verán plasmados, e incluso confundidos, con la interpretación metal que va realizando el protagonista de la obra de Giorgione a lo largo del texto. Son referencias directas de Chiara como la mujer del lienzo y él como el personaje.

Aparte de estas referencias, no tan claras en una primera lectura, habrá relatos y leyendas que confieren al Arte una imagen mucho más cultural, tal y como la

13 Así lo pone de manifiesto en diferentes momentos de la novela, aunque nos quedamos con la explicación que ofrece el protagonista cuando está, por primera vez, delante del lienzo cuando varios personajes de la novela con el protagonista llegan a la Academia, desde la página 167 en adelante.

14 Pág. 242



entendemos hoy día, en cuanto a un cúmulo de experiencias se refiere con una serie de condicionantes propios y poco entendibles por personas no allegadas e iniciadas en la maravillosa observación del Arte, y otros relatos, crónicas de la vida de Venecia, donde aparecen personajes de toda condición religiosa y que por algún movimiento interior desconocido le confiere a la contemplación de cualquier obra de arte un acto más parecido a la observación de la divinidad que al simple gusto estético¹⁵.

Son dos extremos distintos aunque en el trasfondo de ambas posiciones ante el Arte, subyacen muchos más puntos de unión de los que aparentemente existen.

Como conclusión a toda la novela, y en referencia a la “Religión del Sentimiento”, se va a confundir en gran medida la experiencia que tiene Alejandro Ballesteros en su viaje a Italia, y que trastoca en gran medida su visión con la que va a la ciudad italiana sobre el Arte, con la Historia del Arte que se da normalmente en cualquier Centro de Estudios y viceversa.

Partiendo de esa incongruencia, a la que hacíamos referencia sobre la defensa de su tesis doctoral sin conocer la obra *in situ*, gracias a los sentimientos, vividos de una manera u otra según observamos a lo largo de la novela, el protagonista aprehende una nueva concepción de ver, entender y sentir el Arte de una manera mucho más profunda.

15 En cuanto a esta segunda interpretación y observación de la obra de arte encontramos las palabras de Chiara contando una de las crecidas de agua en Venecia en el año 1966, pág. 70.



BELLEZA, PERFECCIÓN Y SABIDURÍA DE LOS ÁNGELES EN SERMONES Y TRATADOS DEL SIGLO XVIII

AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

1. Introducción

El barrio marítimo de la Barceloneta fue construido para albergar a quienes tuvieron que abandonar parte del barrio de la Ribera, al edificarse allí la Ciudadela de Barcelona y también para absorber el crecimiento demográfico y desarrollo comercial que la ciudad experimentaba desde mediados del siglo XVIII. Contó con su correspondiente iglesia parroquial dedicada al arcángel San Miguel por deseo del propio marqués de la Mina, templo que se consagró en la festividad de san Miguel, 29 de septiembre del año 1755, y las fiestas que se organizaron con este motivo se prolongaron durante unos días, tanto en el templo como en el nuevo barrio¹.

Al ser su titular San Miguel arcángel, los sermones pronunciados al consagrarse dicho templo destacaron sus cualidades y funciones, que se hacen extensivas a las jerarquías angélicas, especialmente a ángeles y arcángeles, sermones que se caracterizan

1 Un Real Decreto de 1715 dispuso la construcción del nuevo barrio con su correspondiente iglesia parroquial. Pero la construcción no se inició hasta 1753, siendo Capitán General de Cataluña, Jaime Miguel de Guzmán, marqués de la Mina. Cuando se consagró el templo, dos años después, sólo estaba construido parte del barrio. Véase COLL, Sebastián: "Breve noticia de la fábrica y construcción del nuevo barrio de la playa de Barcelona, llamado vulgarmente Barceloneta; lo que era antes; el estado del puerto; la erección del templo dedicado a San Miguel: fiestas que se celebraron...desde 28 de septiembre hasta 6 de octubre del año 1755...Escrita por el P.... del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced..." Barcelona, imprenta T. Piferrer (s.a.). Tanto esta obra como los sermones que se predicaron, a los que hacemos referencia, no llevan año de impresión. Esta obra en su introducción lleva como fecha de redacción el 26 de octubre de 1755, año que adoptamos también para los sermones. Véase también: PONZ, Antonio (1772): *Viaje de España*. Madrid, Aguilar, 1947, pág. 1231; TATJER MIR, M.: *La Barceloneta, del s. XVIII al Plan de la Ribera*. Barcelona, Saturno, 1973, pág. 36-44.

como es habitual en este tipo de sermones por su grandilocuencia, deseo de persuadir y exaltación del titular del templo. De entre las cualidades que se atribuyen a los ángeles y, en especial, a san Miguel, destacaremos las más estrechamente vinculadas con las artes: su belleza y perfección en primer término y su condición de sapientísimos arquitectos en sentido metafórico. Veremos también cómo se analizan estos temas en tratadistas españoles del siglo XVIII y nos parece digno de destacar la posición ortodoxa e idealista de la mayor parte de ellos y la importancia que otorgan al tema del decoro.

2. Los sermones

Los predicadores que pronunciaron los sermones de la consagración del templo de San Miguel ponen de manifiesto una gran erudición, siendo sus fuentes de apoyo, en buena parte, bíblicas, pero preferentemente neotestamentarias, y también con frecuencia recurren a teólogos y exégetas y, entre estos últimos, cabe destacar a Cornelio a Lápide.

La angeología bíblica tiene un origen veterotestamentario, si bien su imagen no acaba de precisarse hasta la literatura posterior al Exilio, ya que la cautividad de Babilonia puso en contacto directo al judaísmo con otra religión, otros dioses y sus imágenes. Así, los libros históricos y proféticos y, sobre todo, los Apócrifos son definitivos en este sentido y de éstos pasarán a las fuentes neotestamentarias, especialmente al Apocalipsis.

En la literatura anterior al Exilio, si bien se les considera ya seductores, consiguieron despertar pasión entre los sodomitas (*Gen. 19,5*), son todavía ápteros y sólo en algunos libros tardíos se desprende que son alados (*I Cr. 21, 16; I Re. 8,6*). En el *Libro 1 de Henoc*, conocido también como el *Henoc etíopico*, la imagen que se da de ellos es la de seres humanos, pero, además, radiantes y resplandecientes: sus ojos son como rayos del sol y su rostro luminoso (*I Hen. 106, 4*). Si en el libro de Ezequiel aparece por primera vez el motivo de los siete ángeles (*Ez. 9,2*), es en el libro 1 de Henoc donde a estos ángeles se les denomina santos ángeles o arcángeles, se individualizan (*Hen. 9*) y van acompañados de sus funciones: *Estos son los nombres de los santos ángeles que vigilan. Uriel, uno de los santos ángeles, que es el ángel del trueno y del templo [...] Miguel [...] encargado de la mejor parte de los hombres y de la nación [...] (Hen. 20, 1-2 y 5)².*

En su sermón, Pedro Font, Doctor y ex catedrático de filosofía de la Real y Pontificia Universidad de Cervera y examinador sinodal de los obispados de Barcelona, Vic y Jaca, pone un gran énfasis en la belleza de San Miguel por su condición de

2 Pero algunas veces en el *Libro 1 de Henoc* sólo aparecen cuatro arcángeles. Este libro es, en realidad, un conjunto de libros o escritos, buena parte de los cuales serían del siglo II a.C. y refundidos en uno por una mano desconocida. Ello explica éstas y otras discordancias. Véase CORRIENTE, F. y PIÑERO, A.: "Introducción al Libro 1 de Henoc", en DIEZ MACHO, A. (dir.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Ciclo de Henoc*. Madrid, Cristiandad, 1984, vol. IV, págs. 13-25.



arcángel y por su cercanía a Cristo (*A Lapidre: 1 Ap.; Epist. 1 ad Corint.*), tan luminoso como el Sol en su oriente (*Ap. 7,2*)³. También Sebastián Coll se apoya en la visión de San Juan en el Apocalipsis: *Bella figura, quanto cabe, la que vio san Juan en el Apocalipsis [...] su vestido era una hermosa nube [...] su cara un resplandeciente sol [...] (Ap. 10, 1)*⁴. Antonio Díez de Armendáriz, clérigo reglar de San Cayetano, Lector de Teología y de Corte en su Real casa de Madrid, al referirse al arcángel, afirma: *puso en él las más bellas prendas que hay en la naturaleza angélica [...] hizole una imagen perfectissima de su ser, quanto sufre la distancia infinita de la criatura al Criador [...]*, con lo que en la línea de la tradición cristiana fusiona perfección y belleza⁵. El P. Manuel de Barcelona, capuchino, en su sermón se inspira en las visiones de Jerusalén de Zacarías (*Za. 2, 1-3*) y la de Ezequiel (*Ez. 40*) para la reconstrucción del Templo, que le sirven de metáfora para el templo de San Miguel de la Barceloneta, barrio extramuros. Si en Jerusalén los ángeles actuaron como arquitectos a las órdenes de Javé, quien se bastó como muro y defensa de la ciudad y San Miguel, sapientísimo arquitecto, dirigió la construcción del nuevo templo, en la Barceloneta, San Miguel lleva a cabo la traza del templo, como eminente matemático que es, y dirige las obras que llevan a cabo los ángeles. Si lo dispuso fuera de los muros es porque el propio San Miguel, Capitán General de un numeroso ejército, ejercería de muro y defensa del templo permanentemente. De la misma manera que un querubín, blandiendo flameante espada, fue colocado por Javé a la puerta del Paraíso (*Gen. 3, 24*), y en Jerusalén los ángeles, con su Príncipe San Miguel al frente, contribuían a la defensa del nuevo templo, también San Miguel cual querubín se encuentra en la puerta del nuevo templo de la Barceloneta⁶. El Padre Bernardo Cropsis, de la Orden servita y examinador sinodal de los obispos de Barcelona y Gerona, pone un gran énfasis en el sentido metafórico de San Miguel como arquitecto, que se desprende ya del propio título del sermón⁷. Cropsis se apoya en F. Galli-Bibiena⁸ para afirmar que los objetivos del urbanismo y arquitectura que postula este arquitecto, Defensa, Religión, Comodidad, se encuentran plasmados en el barrio y templo de la Barceloneta. La Defensa de una ciudad, que según

- 3 FONT, Pedro: *Oración panegyrica que en el día 5 de octubre de 1755...solemnas fiestas de la colocación del Santísimo Sacramento y dedicación del magnífico templo de San Miguel arcángel...* Barcelona, imprenta hered. B. Giralt, 1755, págs 1-2.
- 4 COLL, Sebastián: *Sermón que en la dedicación del templo de San Miguel del Mar...dixo en el día que consagró al glorioso archangel el comercio de dicha ciudad...* Barcelona, imprenta T. Piferre, 1755, pág. 13.
- 5 DIEZ DE ARMENDARIZ, A.: *Oración panegyrica que a la dedicación...del templo de S. Miguel del Puerto...* Barcelona, imprenta L. de Bezares, 1755, pág. 14.
- 6 BARCELONA, Manuel de: *Sermón panegyrico que en las plausibles fiestas...este año de 1755 por la dedicación del nuevo Templo erigido en la Barceloneta al glorioso arcángel San Miguel y solemne translación del Smo. Sacramento...* Barcelona, J. Jolis, impressor, 1755, págs. 6-14.
- 7 CROSPIS, Bernardo: *Architecto admirable el Gloriosissimo Archangel S. Miguel. Sermón que en el tercero día de la fiesta que se hicieron en el nuevo templo fabricado en el puerto de esta ciudad de Barcelona...* Barcelona, F. Suriá impressor, 1755.
- 8 GALLI BIBIENA, F. (1711): *L'Architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive...Dedicata alla S.C.R.M. di Carlo III, re delle Spagna, d'Ungeria...* (edición facsímil). Nueva York, Benjamin Blom. Inc. Publisher, 1971, pág. 46.

Galli, inspirándose en Vitruvio, consiste en construcción de torres, baluarte y murallas, en el barrio extramuros de la Barceloneta, viene facilitada por su propia situación, y ayudada por los baluartes construidos: Linterna, Don Carlos y Mediodía; la Comodidad se pone de manifiesto en el tipo de urbanismo del barrio: ortogonal, que Cropsis traduce como de calles ordenadas y casas adecuadas tanto para los pescadores como para los comerciantes⁹. Pero aún con todo, donde la arquitectura ha alcanzado su culminación es en lo relativo a religión, ya que se ha logrado un templo perfecto que excede la humana Arquitectura, y es propio de una Arquitectura celestial puesto que su arquitecto, San Miguel, lo es, y también sabrá construir su defensa a imagen de la defensa que llevó a cabo en Templo celestial, obra de Dios, Templo que tiene como fundamentos ángeles, el pavimento lo constituyen serafines, las columnas son los arcángeles, los arcos las potestades, las bóvedas dominaciones, los altares principados, aras de los tronos, los adornos son las virtudes y el sagrario los querubines. San Miguel se erigió en muro y defensa del Templo celestial al frente de gran número de ángeles y batallaron contra los ángeles rebeldes, hasta despeñarlos del Templo celestial¹⁰.

3. La “correcta” iconografía angélica

Esta concepción de las jerarquías angélicas celestiales que acabamos de ver en los sermones la encontramos en algunos tratadistas, aunque, obviamente, sin su énfasis y su metáforas. Todo ello responde a la revisión conciliar de Trento y mantendrá su vigencia, aunque con matices, hasta que el arte religioso pierda su primacía, a finales de la centuria. Por tanto, uno de los objetivos de Francisco Pacheco y el objetivo principal de Juan Interián de Ayala es corregir errores en aquellos artistas que no representen las imágenes conforme a las Escrituras y la doctrina de los Santos Doctores. El primero, autor de *Arte de la pintura*¹¹, aún cuando corresponde a la centuria anterior, es referente para los tratadistas del siglo XVIII en muy diversos aspectos y, desde luego en el tema que tratamos.

Pacheco, en el capítulo XI de su obra: “Advertencias importantes en algunas historias sagradas... conforme a la Escritura Divina y Santos Doctores”, se refiere, entre otros temas religiosos, a la iconografía angélica. Indica cómo deben y cómo no deben pintarse los ángeles. Deben parecer jóvenes mancebos, de entre 10 y 20 años, o sea, en plenitud vital¹², sin barba, con hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil... tienen que ser también esbeltos, proporcionados, dada la

9 CROSPIS, B.: *op. cit.*, pág. 2.; Tatjer Mir lo califica como uno de los mejores ejemplos del urbanismo barroco español, y al plano ortogonal con su consecución de perspectivas hay que añadir la planificación de espacios libres, casas de escasa altura y con ventilación exterior. Véase TATJER MIR, M.: *op. cit.*, 1973, pág. 45.

10 CROSPIS, B.: *op. cit.*, págs. 8-13.

11 PACHECO, Francisco (1649): *Arte de la pintura* (Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid, Cátedra, 1990.

12 Pacheco se apoya en autores eclesiásticos de diferentes épocas y siempre aceptados por Trento. En este caso, la referencia es, según él, San Dionisio, en realidad el pseudo- Dionisio del Areópago. Véase PACHECO, F.: *op. cit.*, pág. 567, nota 16.



belleza de su ser y pone un gran énfasis en que se pinten con *hermosísimas alas, imitadas del natural para dar a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, cómo baxan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea [...]* porque el cielo es su propia morada y para que nos comuniquen [...], la inaccesible luz de que gozan¹³. En como no deben pintarse destacaremos *muchos pintores usan hacer en ellos figuras y rostros de mujeres [...]*¹⁴ Responde al hecho de que el deseo de acentuar la belleza de los ángeles dio lugar a la aparición de los ángeles mujeres, como los denomina Réau, autor que sitúa sus orígenes en el siglo XV, pero que hace fortuna a partir del siglo XVII, dándoles desde este siglo una apariencia sensual¹⁵, que si en ocasiones es femenina, con mucha frecuencia es andrógina¹⁶.

Pacheco es autor de un San Miguel (1637), pintura hoy en paradero desconocido. Bassegoda señala que es muy fiel formalmente a toda su obra anterior, pese a pintarla a los 73 años y su gran dependencia del San Miguel de Rafael del Museo del Louvre, aunque de calidad inferior¹⁷. Estamos de acuerdo en este aspecto, y, además, creemos que trata de responder a su teoría artística: lo hace efectivamente en el aspecto varonil, con indumentaria a la romana y con un resplandor celestial muy visible, del que carece el de Rafael y que contribuye a contrastar más con la figura de Satanás que queda en el abismo y las tinieblas.

Interián de Ayala es el autor de *Pictor Christianus Eruditus sive de erroribus qui passim admituntur circa pingendas atque effigendas Sacras Images*, obra publicada en 1730¹⁸. Su gran erudición se pone de manifiesto en las frecuentes citas de apoyo tanto Escriturarias como de Padres de la Iglesia, teólogos, especialmente conciliares y exégetas, entre ellos Cornelio a Lápide¹⁹.

13 Bassegoda indica que a lo largo de esta reflexión se inspira en Molanus, *De Historia SS. Imaginum, lib.III, cap. 41*. Véase ibidem, pág. 570 y nota 24. Molanus es una de las principales fuentes de Pacheco.

14 *Ibid.*, págs. 566-567.

15 RÉAU, L. (1956): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento, I-I*. Barcelona, ed. Del Serbal, 1996, pág. 57.

16 FERNÁNDEZ, Dominique: "Donceles y soldados", en *El retorno de los ángeles*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, pág. 93. Para este autor fue Caravaggio el que inicia la representación de ángeles andróginos con su pintura San Mateo y el ángel, obra que fue rechazada por el capítulo de San Luis de los Franceses que la había encargado. Hay otra versión posterior, a la que hacemos referencia, y que fue destruida durante la IIª Guerra Mundial.

17 BASSEGODA i HUGAS, B.: "Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXI-XXXII. Zaragoza, 1988, págs. 157-159, con una fotografía de la pintura. También está reproducida en PACHECO, F.: *op. cit.*, pág. 569.

18 La obra fue traducida al castellano bastante más tarde, por el también presbítero Luis de Durán y Bastero, y publicada en Madrid por Ibarra en 1782 con el título *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Es la edición que hemos consultado. Interián fue religioso mercedario, doctor y catedrático de Teología y maestro de Sagradas Lenguas. Para datos biográficos de este erudito teólogo, véase SANZ SANZ, M^a. M. V.: "Los estudios iconológicos de fray Juan Interián de Ayala", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n^o 8, IV, Madrid, 1991, págs. 102-112.

19 F.J. León Tello y M^a M. Virginia Sanz indican que ha tenido en cuenta los tratados precedentes de Molano, Paleotti, Ripa, Pacheco y muestra un gran conocimiento directo de las teorías iconográficas de especialistas en temas litúrgicos como Alcázar, Alcalá, Prado y Villalpando. Véase: LEÓN TELLO, F. J. y SANZ, M^a M. Virginia: *La teoría española en la pintura del s.XVIII: el tratado de Palomino*. Madrid, Departamento de Filosofía Práctica, 1979, págs. 20-21.

Respecto a los ángeles, empieza por definir su naturaleza, para lo que hace suyas la tesis de Juan de Tesalónica, que es también la de otros Padres de la Iglesia: *Solamente Dios es incorpóreo, y tal, que no se puede figurar: pero las criaturas intelectuales no son totalmente incorpóreas y pueden representarse con el pincel [...] así pintamos nosotros y adoramos a los Angeles, no como a Dios, sino como a criaturas intelectuales [...]*²⁰ De los ángeles, le preocupan de manera especial el decoro y una ortodoxa iconografía. Considera un error pintarlos totalmente desnudos cuando ya aparentan ser *grandecillos*, unos diez años, o pintarlos jóvenes con el muslo casi totalmente descubierto, aunque los pintores lo denominen elegancia de la pintura, pero acepta que se les pinte con semblante hermoso y cabello rubio ya que pone de manifiesto la perfección y hermosura de su naturaleza que nunca envejece. Es decente y acertado pintarlos como unos jóvenes hermosos y alados y pone un gran énfasis en esto último, apoyándose en las Escrituras y corroboran razonándolo diversos Santos Padres. Destaca como muy acertada la razón que da Andrés, obispo de Capadocia, para el que Aves del Cielo y ángeles son sinónimos porque vuelan muy alto y en medio del Cielo y de la Tierra y porque de allí baxan para instruirnos²¹ Por ello, no duda en calificar la representación de Miguel Ángel en el Juicio de la Sixtina como un despropósito, puesto que los pintores proponen a la vista y no sólo al entendimiento. Y para refutar a Miguel Ángel se apoya incluso en los clásicos²², a los que recurre en ocasiones cuando quiere enfatizar todavía más que está en lo cierto.

La representación iconográfica que le parece más adecuada para San Miguel es la de la batalla contra los Ángeles rebeldes, tal y como la describe el *Apocalipsis* (Ap. 12, 7-8). Pormenoriza cómo debe ser dicha representación y en especial la figura de Aan Miguel, que debe ir armado con lanza y escudo, en el que debe poder leerse *Quis ut Deus?*, para la lucha contra los ángeles rebeldes, encabezados por Satanás. Para éste considera que la mejor representación iconográfica es la figura de dragón, tal y como aparece en el citado texto bíblico, aunque también, y por lo mismo, admite una monstruosa serpiente (Ap. 12, 9) y no le parece adecuado representar al demonio con figura humana, aunque sí admite una media figura humana y horrorosa rematada después en dragón²³.

Sin considerarlo error, si lo considera por lo menos un descuido el pintar a los ángeles sin ningún rayo de luz, ni resplandor, ya que el principal distintivo, por explicarme así, de los Espíritus Bienaventurados es la luz y el resplandor, según dicen los Padres e Interpretes [...]²⁴.

20 INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. 1788, págs. 114-115.

21 *Ibid.*, págs. 117-124. Cita págs. 123-124.

22 *Ibid.*, págs. 120-121. Uno de los ejemplos clásicos que pone es el de Mercurio, intérprete de los dioses y ángel o nuncio de Júpiter, al que los poetas describen con alas (Virg. *Aeneid*, lib. 4, ver. 240).

23 *Ibid.*, págs. 135-137. En cuanto a la representación iconográfica de San Miguel con las balanzas, considera que la misión de llevar almas justas a Dios no es exclusiva de Miguel, sino propia de todos los ángeles, y corrige los errores con los que considera que a veces se realiza esta representación, págs. 138-142.

24 *Ibid.*, págs. 126-127.



Pese a ser tan riguroso, admite siete arcángeles, de los que cuatro se consideran apócrifos y dedica un todo un capítulo a hacer historia del tema y justificar su posición. Para ello, argumenta que el Concilio del 745 sólo admitió los nombres de Miguel, Gabriel, Rafael que encontramos citados en las Escrituras canónicas, pero reprobó sólo los nombres de los otros cuatro que como indicábamos se encuentran individualizados por primera vez en el Libro 1 de Henoc. La razón más contundente le parece ahora la Tradición y se apoya en el conocido descubrimiento, en 1516, de un fresco, que apareció bajo el encalado del templo carmelita del Santo Ángel de Palermo, en el que se encuentran representados los siete arcángeles con sus nombres, funciones y atributos. El hallazgo hizo fortuna y poco después, en 1527, se les levanta un templo en la propia ciudad de Palermo y unos años más tarde en la propia Roma, al que seguirán otros. Mâle, además de referirse al descubrimiento del fresco y sus repercusiones, da cuenta también de la marcha atrás de la Iglesia en el culto de los cuatro apócrifos a finales del siglo XVI y Sánchez Esteban de los procesos que en España acarrió su representación²⁵. Interián admite su representación de acuerdo con los nombres -Barachiel, Jehudiel, Uriel y Sealtiel- y símbolos e insignias con que se veían pintados en el templo de Palermo²⁶.

A Menéndez Pelayo le parece un autor excesivamente riguroso en su condena a todas aquellas imágenes sagradas que puedan ser peligrosas a la vista, especialmente por su desnudez y, sobre todo, con aquéllas que puedan inducir a error teológico²⁷. Para León Tello y Sanz Sanz, Interián centra su atención en el tema de la representación de las imágenes sagradas, con criterio litúrgico y pastoral, no como lo haría un esteta²⁸. Bassegoda apunta que no se trata de un manual para pintores como la obra de Pacheco, sino de un manual para la educación iconográfica de los clérigos con objeto de que ejercieran bien de clientes de los pintores²⁹. Para Úbeda de los Cobos la obra de Interián es el mejor ejemplo que dio el siglo XVIII de la dependencia del pintor frente al teólogo. Sostiene también que el hecho de haber sido censor le hacía especialmente idóneo para escribir una obra de esta naturaleza³⁰.

25 *Ibid.*, cap. VII, "De los otros quatro Arcángeles, de sus nombres e imágenes y como puedan pintarse sin nota de error", págs. 146-151. Véanse también MÂLE, E. (1932): *L'art religieux du XVIII^e siècle*. Paris, Colin, 1985, págs. 259-260; SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8, IV, Madrid, 1991, págs. 91-101, ilus. XLIV-XLVII.

26 INTERIAN DE AYALA, J.: *op. cit.*, 1788, págs. 150-151. Tanto Mâle como Sánchez Esteban publican el grabado de J. Wierx que representa a los siete arcángeles con nombres y atributos que reciben en el fresco de Palermo. Véase: MÂLE, E.: *op. cit.*, pág. 265, ilus. 112; SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: *op. cit.*, lám. XLIV, ilus. 1.

27 MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo III, vol II.S. XVIII. Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1886, págs. 383-386.

28 LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M^a M. V.: *op. cit.*, págs. 20-21; véase también LEÓN TELLO, F. J. y M^a M. V. SANZ SANZ: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid, Pub. Universidad Autónoma, 1980, págs. 6-8. Tratan de las representaciones angelicas de este autor en particular en págs. 52-59.

29 BASSEGODA, en PACHECO, F.: *op. cit.*, pág. 46.

30 ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid, M. Nac. del Prado, 2001, págs. 28-30.

4. Decoro y belleza

Pacheco trata ampliamente del decoro en su *Arte de la pintura*. Empieza por definir el concepto, a lo que dedica un capítulo. En síntesis, Pacheco le da dos acepciones: la primera, la de decente u honesto, y la segunda deriva de la primera: lo decente conlleva la verdad histórica o adecuación de imágenes y ambientes a la época a que corresponden. Y, en este sentido, hace una amonestación, entre otras, a Miguel Ángel por su Juicio Universal: *Pintó la barca de Carón, fingida de los poetas, con almas que van pasando en ella, a imitación del Dante. Cosa, a mi ver, no decente, poner en un artículo de fe que se representa al pueblo cristiano, fantasías gentílicas (bien que se interpreten alegóricas) [...] habiendo de ser la pintura libro verdadero y más en lo sacro*³¹.

La obra de Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, publicada entre 1715- y 1724, es, a juicio de Calvo Serraller y Úbeda de los Cobos, uno de nuestros tratados barrocos sobre pintura más importantes, concebida con carácter enciclopédico, que será el que mantendrá su vigencia en las etapas históricas más dispares, porque siempre tendrá interés alguno de los aspectos que trata³². El aspecto más caduco, y ya desde mediados del siglo XVIII, es la justificación teórica de la pintura, con su voluntad de identificar el arte con la religión, así como la pretensión de argumentar “científicamente” los fundamentos de la pintura a través de los planteamientos de la filosofía escolástica³³.

Así, en “Práctica de la Pintura”, define el decoro como Pacheco: *bien sea de historia o bien de figura sola es menester poner gran atención en la honestidad recato y decoro de las figuras, lo cual entre católicos parece reprehensible que necesite de reflexión este punto [...] distinguiendo entre lo desnudo y lo lascivo o deshonesto [...]*³⁴ Y también: *Y, sobre todo, encargo que en las historias sagradas, vidas y martirios de los santos, procure el pintor estar muy exactamente capaz del hecho [...] y para no incurrir en muchos e inevitables errores que cada día notamos, en los que inadvertidos e ignorantes, sin más reflexión que la osadía de su impericia [...] Pero para lo que acaba de afirmar ve una pronta solución ya que para evitarlo está hoy escribiendo [...] fray Juan Interián de Ayala [...] cuyas repetidas obras [...] acreditan su erudición universal*³⁵.

31 PACHECO, F.: *op. cit.*, págs. 291-292, 332.

32 Consta de tres tomos encuadrados en dos volúmenes. El primer tomo y volumen dedicado a la Teórica de la pintura; el segundo tomo en el segundo volumen a la Práctica de la pintura; el tercer tomo del segundo volumen El Parnaso español pintoresco laureado contiene biografías de los principales artistas CALVO SERRALLER, F.: *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981, pág. 619-622; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.*, págs. 40-41.

33 *Ibid.*, pág. 41 con la crítica de Jovellanos; pág. 49 crítica de Azara, quizás su enemigo más contundente llegando a afirmar que si de él dependiera suprimiría las cuatro quintas partes del libro.

34 PALOMINO, A.: *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1988, tomo II, libro VII, cap. III, págs. 259-264.

35 PALOMINO, A.: *op. cit.*, tomo II, libro IX, cap. III, págs. 386-387.



Gregorio Mayans, autor de *El arte de pintar* redactado en 1776, aunque no fue publicado hasta 1854³⁶, es difícilmente etiquetable en un siglo, el XVIII, de contradicciones y crisis, fin de una época e inicios del actual mundo moderno. De ahí, como nos dice Aurora León, que haya sido considerado tanto preilustrado, como novator o reformista ilustrado³⁷. Desde una perspectiva estética, León Tello vincula su concepción del arte con la estética barroca, dando para ello como una de las razones principales su defensa de integración de las artes: *cualquiera que de reglas para pintar las da también para formar figuras de barro y la materia fundible o maleable que sirve a la escultura y, asimismo, para el grabado [...]*³⁸

En los aspectos que tratamos, Mayans se sitúa siempre dentro de la tradición. En el capítulo que dedica a “Algunos escritores de la pintura” elogia a Pacheco, pero considera que faltó sino algo de más severa crítica en la parte de la instrucción perteneciente a las pinturas sagradas, defecto que suplió Gregorio de Tapia y, sobre todo, su antiguo y buen amigo fray Juan de Interián, en el que trata de los errores que a cada paso se cometen en pintar las sagradas imágenes: *cuya obra debería traducirse en español para instrucción de los pintores que no saben latín y están faltos de la erudición y crítica conveniente para conocer y evitar muchísimos errores que frecuentemente cometen [...]*³⁹ En el tema del decoro, además de coincidir con los autores anteriores, pone el mismo ejemplo de Miguel Ángel y casi en los mismos términos que Pacheco, por lo que, es evidente, que lo ha tomado de él⁴⁰.

Respecto a su concepto de la belleza, éste queda expresado cuando se refiere a las reglas para pintar y ejercitar cualquier otra arte figurativa: las figuras deben responder a las reglas de la simetría que es la madre del dibujo y éste padre de la representación; la imitación del natural y observar siempre el decoro. Y en el mismo sentido lo hace cuando se refiere a hermosura que nace de la proporción que tienen las partes entre sí⁴¹, es decir, para Mayans, belleza y hermosura son conceptos objetivos y en cuya consecución “el natural” juega un papel importante. Y respecto a los ángeles, no hay apenas referencias específicas, aunque son relativamente numerosas las de pintura

36 Para Úbeda de los Cobos se trata de uno de los pensadores más influyentes de todo el siglo, quien, sin embargo, no consiguió el mismo grado de lucidez en sus reflexiones artísticas que en otras disciplinas. *El Arte de Pintar* no fue publicado en su momento por el veto que recibió de la Academia de San Carlos de Valencia. Fue finalmente publicado por un anónimo descendiente de Mayans que Menéndez Pelayo identificó con el conde de Trigona, sin que hasta el momento se haya argumentado en contra. Úbeda también da cuenta de la existencia de dos textos de la obra. Uno, en el que A. Mestre Sanchis ha puesto de manifiesto los errores y manipulaciones de la edición del conde de Trigona y lo ha conformado al manuscrito original, y otro, el de la edición de Trigona. Aurora León ha utilizado este último. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.*, pág. 86. Véase también MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *op. cit.*, págs. 404-406.

37 MAYANS I SISCAR, G.: *El arte de pintar*. (Edición de Aurora León). Madrid/Huelva, Cátedra/Univ. Huelva, 1996, págs. 25-28.

38 LEON TELLO, F. J.: “Ilustración y academicismo en la teoría de la pintura de Mayans”, *Fragmentos*, nº. 12-13-14, Madrid, 1984, págs. 97-98; en MAYANS I SISCAR, G.: *op. cit.*, pág. 103.

39 *Ibid.*, págs. 115-116.

40 *Ibid.*, págs. 109-110.

41 *Ibid.*, págs. 103, 142.

religiosa. Pero deja patente que deben ser hermosos en la referencia que hace al pasaje de Abraham y los ángeles⁴².

El concepto del decoro se mantendrá así hasta finales del siglo XVIII, como veremos en autores que publican sus obras con posterioridad a Mengs, pero como en cuanto su concepto de belleza hay influencias de Mengs, lo tratamos todo al mismo tiempo.

5. La teoría del “bello ideal” y su plasmación en el arte

Antonio Rafael Mengs (1728-1779) vino a España por primera vez en 1761, cuando ya era conocido internacionalmente. Durante los años anteriores, 1752-61, estuvo en Roma, donde el contacto con importantes obras clásicas como con su amigo Johann J. Winckelmann sería determinante en sus teorías. Su primera estancia en nuestro país transcurrió entre 1761-69 y se marcha al fracasar en sus intentos de reformar la Academia⁴³. Su segunda estancia se sitúa entre 1774-1776. Durante ambas estancias realiza un número importante de obras, de las que cabe destacar las de encargo áulico. Su obra teórica será publicada por Azara en 1780, ya después de su muerte. No se trata propiamente de un tratado de arte, sino de una recopilación de escritos, dos de ellos ya publicados, pero los restantes habían llegado inéditos a su muerte, algunos incluso sin concluir y, como señala Úbeda, a pesar del aprecio que Azara sentía por Mengs, él mismo modificó algunos de ellos, con el fin de que algunos papeles inconexos pudieran convertirse en un texto medianamente coherente. Los publicados eran: *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la pintura*, cuya primera edición alemana data de 1762, y la *Carta a Don Antonio Ponz sobre el mérito de los quadros más singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid*, que en 1776 fue incluida en el tomo VI del *Viage de España* de este autor⁴⁴.

En sus *Reflexiones...* define la Belleza y lo hace en los siguientes términos: *Dios ha querido darnos una noción intelectual de la perfección; y esto es lo que se llama Belleza [...] Nosotros hemos imaginado una especie de perfección acomodada a la comprensión humana [...] esta belleza se halla en las cosas y es la perfección de la materia [...] del mismo modo en la Belleza se encierra la perfección invisible. Los ojos no la ven pero el alma la siente y la comprende, porque ella y la perfección derivan de Dios, fuente y manantial de todo lo perfecto*⁴⁵.

Esta Belleza ideal o perfecta no se halla en la Naturaleza en grado perfecto, por ello el Arte puede superar a la Naturaleza, ya que el Arte obra libremente y puede escoger lo más hermoso de todo el espectáculo de la Naturaleza recogiendo y juntando

42 *Ibid.*, pág. 110.

43 BÉDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Univ. Española/ Real Academia San Fernando, 1989, págs. 160-165.

44 ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.*, págs 186-188;

45 MENGES, Anton R.: *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*. (Introducción de Mercedes Agueda). Murcia, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, 1989, págs. 4-5



las partes de diversos lugares y las bellezas de distintas personas. Y a ello hay que añadir que, según Mengs, ningún pintor moderno ha seguido el camino de la más alta perfección... sólo los griegos han llevado el Arte a un grado de perfección sublime, a la verdadera Belleza. Por tanto, y ahora Mengs actúa como maestro, el pintor que quiera hallar el mejor gusto, debe estudiarle tomando de los Antiguos el de la Belleza, de Rafael el de la Expresión, de Corregio el de lo Agradable y Harmonioso, y de Tiziano el de la Verdad o Colorido, y todo esto en fin debe buscarlo en la Naturaleza⁴⁶.

Su editor y amigo, Azara, incluye un texto propio en el que se pone de manifiesto que no concordaba con la teoría de la Belleza de Mengs al exponer unos puntos de vista que son bastante divergentes⁴⁷. Mercedes Agueda justifica a Azara⁴⁸, pero para Úbeda de los Cobos ello supuso excederse en su tarea de editor con fines un tanto reprobables⁴⁹.

Estamos de acuerdo con aquellos autores que consideran que su concepto de la belleza, su bello ideal, no es totalmente platónico. Para Jacobs, Mengs nos da dos conceptos de belleza: la ideal o metafísica y la física, pero en la física los artistas escogen lo más bello de la naturaleza y el arte y superan a la propia naturaleza⁵⁰. En términos parecidos se expresa Úbeda de los Cobos: el objeto del arte no procede del recuerdo de algo que el alma conocía antes de unirse al cuerpo, sino de la contemplación de la propia naturaleza o, si esto no fuera posible, de la contemplación de las propias estatuas griegas⁵¹. Para Henares, Mengs formulará un código de estética idealista que no es platónico y sí marcadamente ecléctico, lo cual no era novedad, pero sí es novedad el que va acompañado de un ataque a la tradición más reciente y se adorna de un espíritu filosófico⁵².

La publicación de sus teorías tuvo una buena acogida en el mundo artístico español, aun cuando, como señala Mercedes Agueda, no exenta de algunas críticas⁵³.

46 *Ibid.*, págs. 9-11, 14-15, 55. Una de las obras de Mengs (Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España, Mengs, 1989, págs. 183-196) contiene una valoración negativa del arte y artistas españoles, incluyendo la que denomina Escuela de Pintura de Sevilla, "cuyos pintores empeñaron en seguir la verdad sin cuidarse de la Belleza", pág. 186. Fue ampliamente contestado, y el propio Ponz moderó los términos en otros escritos.

47 AZARA, Joseph N.: "Comentario al tratado de la Belleza de Mengs" en MENGES, Anton R.: *op. cit.*, págs. 59-85. Las divergencias podemos encontrarlas en manifestaciones como: "El darlo otra existencia [se refiere a la Belleza] es incurrir en el Platonismo, que mete todo el mundo en nuestras cabezas, de cuyo contagio no se pudo librar enteramente Mengs. [...] La Belleza [...] no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento. El alma juzga la perfección; los sentidos perciben el agrado: y el entendimiento que es el compuesto de entrambos, goza de la Belleza". págs. 63-65.

48 AGUEDA, Mercedes: Introducción a MENGES, 1989, pág. 35.

49 ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.*, págs. 188-189. También Menéndez Pelayo critica a Azara y pone de manifiesto las contradicciones en que incurría. Véase MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *ob. cit.*, III, I, pág. 222.

50 JACOBS, Helmut C.: Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII. Madrid, Iberoamericana, 2001, pág. 101.

51 ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.*, págs. 242-243.

52 HENARES CUÉLLAR, I.: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, Pub. de la Universidad, 1977, págs. 104-109. Para algunos autores, Mengs sí es platónico. Así, LEON TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M^a M. V., tanto en *La teoría...* *ob. cit.*, pág. 24 como en *Tratados...* *ob. cit.*, págs. 227-228; y AGUEDA, M.: *ob. cit.*, pág. 23.

53 MENGES, Antonio R.: *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*. (Introducción de Mercedes Agueda). Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989, págs. 16-17. La autora trata la cuestión con detalle

Para Henares, el encomio de Jovellanos al “pintor-filósofo” no significa una total identificación con sus ideas, como tampoco la es la de Ceán, ya que, aunque en su *Diccionario...* le elogia, en su *Diálogo sobre el Arte de la Pintura* oculto bajo la figura de Mengs lleva a cabo la crítica más sangrienta al eclecticismo de Mengs, en palabras de Menéndez y Pelayo⁵⁴.

Sobre cuál fue su influencia, la opinión válida durante bastante tiempo ha sido la de Menéndez y Pelayo: *pesó con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas* [...] ⁵⁵ Agueda considera que la influencia de su estética idealista se puso de manifiesto en los años inmediatamente posteriores a la publicación de sus obras entre buena parte de escritores y eruditos y pervivió en los ambientes académicos hasta bien entrado el siglo XIX.⁵⁶ Y recientemente, Jacobs considera que sus teorías ejercieron una enorme influencia en las reflexiones estéticas sobre la belleza en España⁵⁷. Pero tanto Henares, para quien la crítica de Ceán a que hemos hecho referencia marca el fin de la época de Mengs por así decir, como Úbeda de los Cobos consideran que la adopción de su teoría nunca fue generalizada y, además, Úbeda subraya que discrepa de Menéndez y Pelayo, y afirma que ningún autor aceptó su teoría en todas sus líneas fundamentales, aunque fueran muy pocos los que se libraran de la tentación de citarlo⁵⁸.

6. Tratados de finales del XVIII

Entre los escritos de arte que se publicaron poco después de las obras de Mengs, entre los años 80-90, nos referiremos a la obra de Celedonio Arce y Cacho (1739-1795). Sus *Conversaciones sobre la escultura*⁵⁹ es el único tratado sobre escultura

y concede gran importancia a la intervención de Jovellanos en una polémica, que tuvo como punto de partida las declaraciones de Iriarte, en su discurso, pronunciado el 14 de julio de 1781 en la Academia de San Fernando, *Elogio de las Bellas Artes*.

54 HENARES CUÉLLAR, I.: *op. cit.*, págs. 110-111; MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *op. cit.*, tomo III, vol. II, págs. 472-475. Como afirma Menéndez y Pelayo, este opúsculo es de 1819, por lo que se puede deducir que el eclecticismo idealista de Mengs estaba ya desacreditado; *ibid.*, pág. 475. Menéndez y Pelayo es, a nuestro parecer, uno de los mayores críticos de Mengs y le dedica muchas páginas.

55 MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *op. cit.*, III, II, págs. 404.

56 AGUEDA, M.: *op. cit.*, pág. 50.

57 JACOBS, Helmut C.: *op. cit.*, pág. 99.

58 HENARES CUÉLLAR, I.: *op. cit.*, págs. 105 y 111; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.*, págs. 145 y 247. Este último autor dedica bastante atención a la crítica posterior, ya a partir del s. XIX que le es mayoritariamente adversa, pero sobre todo la de Menéndez y Pelayo que se enmarca dentro de su negativa visión del siglo XVIII. Sin embargo, reconoce que en su *Historia de las ideas estéticas* se ha atemperado y dedica unas interesantes páginas a Mengs. Véanse págs. 140-145.

59 ARCE Y CACHO, C. (1786): *Conversaciones sobre la escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura...* Estudio preliminar de Cristóbal Belda Navarro. Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos, 1997. Aunque trata fundamentalmente de escultura, dedica unas últimas conversaciones a Pintura y Arquitectura en función de su objetivo eminentemente didáctico. Como indica Belda en el estudio preliminar, esta obra trató de llenar la laguna existente en la tratadística española sobre los problemas teóricos y prácticos de la escultura. Véase pág. XV. Para datos biográficos, véase también: PARDO CANALÍS, E.: “Don Celedonio Nicolás Arce y Cacho”, *Goya*, n° 70. Madrid, 1966, págs. 224-227.



de este período y se publicó en 1786. Esta obra tiene un muy acentuado carácter pedagógico, mayor del ya habitual en el siglo XVIII, pero es muy tradicional y no aporta cuestiones de interés en el campo de la teoría artística.

A lo largo de su obra pone de manifiesto su admiración por Mengs, quien le influye especialmente al tratar sobre belleza y gusto⁶⁰. Pero a la vez, mantiene su vinculación al tradicional concepto del decoro. Si bien aconseja el natural, también advierte: para que un diestro profesor haga ostentación de su habilidad no es necesario demostrar en lo desnudo las partes de que consta el cuerpo humano [...] En las Academias se permite con modestia el estudio del desnudo para la instrucción pero no *para que abusen de él los profesores, sino para exercitarlo donde sea lícito y convenga, como vg. En un Santo Crucificado [...] mártires, anacoretas, ángeles, guardando siempre la mayor honestidad*⁶¹.

Diego A. Rejón de Silva publica también en 1786 su *La pintura*. Poema didáctico en tres cantos, en el que las influencias de Mengs son evidentes en cuanto al concepto de belleza. En el primer canto, en referencia a la belleza, reserva la belleza ideal para las imágenes religiosas. Las personas divinas desde Jesucristo a los ángeles, espíritus celestiales, deben ser representadas con una belleza ideal, superior a la humana⁶². Elogia la Escuela española de pintura –Ribera, Murillo, Velázquez–, pero sobre todo a Mengs⁶³. En el canto segundo hace una amplia referencia al decoro: [...] *un Angel [...] en su ropa suelta y lucida los pliegues, no tirados, sino libres, del céfiro abultados*⁶⁴. En el tercer canto, lo sobre todo a los pintores preferidos de Mengs⁶⁵. Águeda, aunque destaca las influencias que en este autor ejerce Mengs, subraya también diferencias, al igual que Jacobs⁶⁶.

La obra de Esteban de Arteaga *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal*, considerada como objeto de todas las artes de imitación, publicada en 1789,

60 *Ibid.*, págs. 488-89.

61 *Ibid.*, págs. 110-111, véase también pág. 99. Véase: ÁLVAREZ DORRONSORO, J. A.: "Las Conversaciones sobre la escultura de C. Arce y Cacho (1786): una pervivencia tardía de la teoría tradicional", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXII. Zaragoza, 1985, págs. 83-96. Este autor hace referencia a su identificación con la tradición contrarreformista, subordinando el arte a la moral al igual que Palomino. Y también estamos de acuerdo con este autor que sus simpatías por los postulados académicos se centran preferentemente en sus críticas al churriguerismo.

62 REJÓN DE SILVA, D.A. (1786): *La pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Murcia, Cajamurcia, 1985, pág. 91, nota III.

63 Si exemplos quereis ver maravillosos...mirad los quadros primorosos que dexó el gran pintor de la Belleza, el Filósofo Mengs [...] *Ibid.*, págs. 11-20.

64 *Ibid.*, pág. 42. Véanse también págs. 38, 39, 46.

65 *Ibid.*, págs. 62, 70, 73, 102. En la nota V, pág. 96 pretende justificar el rigor con que Mengs trató a la Escuela española. Rejón es autor también de un diccionario (*Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, publicado en 1788), en el que recoge dos conceptos de Belleza. La que denomina Belleza que corresponde a la belleza objetiva ya que viene dada por la forma y proporciones de la figura y la que denomina Belleza ideal que no se puede hallar en la Naturaleza y era la belleza con la qual representaron los antiguos a sus dioses. Véase *ibidem*, pág. 36.

66 Águeda destaca la importancia que da a la Naturaleza como maestra y modelo y, en este sentido se acerca más a Azara. También hace una mejor valoración de la llamada Escuela naturalista española. Véase AGUEDA, M.: *op. cit.*, págs. 23-24; Jacobs le considera seguidor de ambos, Mengs y Azara. Véase JACOBS, pág. 116.

ha sido calificada desde Menéndez y Pelayo hasta autores actuales como Jacobs como el texto español del siglo XVIII más amplio sobre la belleza, y ha tenido una crítica elogiosa⁶⁷. Y en nuestra opinión supone una revisión del idealismo de Mengs, tanto en su concepto de Belleza ideal como en su aplicación a pintura y escultura⁶⁸. Así, Arteaga diferirá sustancialmente al afirmar *De aquí se deduce que un estudio tan constante y reflexivo sobre la belleza natural debía conducirlos [se refiere a los griegos] necesariamente a la belleza sobrenatural, por aquella tendencia que tiene el hombre de subir de las ideas sensibles a las abstractas y de tener en perpetua acción su facultad comparativa [...]* y más adelante dirá *La senda que guió a éstos [...] condujo también a los modernos [...]*⁶⁹ Para Arteaga, en pintura religiosa procede siempre la belleza ideal. *Así es necesario que Jesucristo tenga en todas ocasiones una belleza ideal suma, conservándola sin alteración aun en los mayores tormentos y angustias, según lo practicó admirablemente Rafael en [...] El Pasma de Sicilia [...] Lo mismo digo de la Virgen [...] de los ángeles y santos, a quienes, por igual razón compete la forma de espíritus gloriosos superiores a la humana naturaleza*⁷⁰.

Con las obras que acompañan a esta comunicación queremos refrendar lo que hemos expuesto y corroborar nuestras conclusiones.

- El grabado de Jerónimo Wierx con la representación de los siete arcángeles con los nombres y atributos con los que aparecen en el fresco de Palermo y en cuya polémica, Interián de Ayala toma partido defendiendo la Tradición.

67 “Debe tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del s.XVIII pudiendo hombrar si desventaja con cualquier otro de su tiempo [...] con la excepción única del Laoconte”. MENÉNDEZ y PELAYO, *op. cit.*, I, pág. 232. Su valoración de Arteaga es positiva y por ello le dedica un largo análisis. Para León Tello y Sanz Sanz, en su obra se pone de manifiesto que conoce las diferentes corrientes ideológicas del momento, especialmente desde que se establece en Italia, desde el sensismo inglés, eclecticismo de Mendelssohn, sentimentalismo de Rousseau [...] Su empirismo le impulsa a rechazar principios de Platón y Aristóteles, pero sus investigaciones estéticas le llevan a posiciones de exaltado idealismo [...] Sus Investigaciones [...] responden a los principios neoclásicos, lo que se confirma con su admiración hacia el arte griego, hacia Mengs y su oposición al barroco. También se hace patente su opinión sobre la función moral del arte [...]”: León Tello; Sanz Sanz, *op. cit.*, págs. 27-31; Agueda señala que Tello y Sanz han demostrado que Mengs fue de tantas fuentes utilizadas por Arteaga, pero con gran independencia de criterio en sus planteamientos y sin adscribirse totalmente a su teoría del Bello ideal ni, por tanto, a su neoplatonismo. Véase Agueda, M.: *op. cit.*, págs 24-25. Jacobs pone de manifiesto sus diferencias respecto a Mengs e incluso a Azara al señalar que da un paso decisivo hacia el concepto autónomo de belleza de las artes al diferenciar entre belleza natural y artística. Y también subraya la importancia de definir la belleza ideal como un arquetipo o modelo de perfección que se produce en el intelecto humano. Véase Jacobs, Helmut C.: *op. cit.*, págs. 119-123.

68 “Las doctas observaciones sobre el tratado de la Belleza del ilustre caballero Mengs, hechas por su gran amigo el señor don Josef Nicolás de Azara [...]” Y más adelante: “Por tanto, lo que se dirá en esta sección [cap. VI] Ideal es la pintura y en la escultura] no será más que un comentario sobre sus pensamientos, la aparente oscuridad de los cuales procuramos aclarar, sacándolos de aquella niebla metafísica en que Mengs alguna vez los envuelve, llevado de su afición a los sistemas de Platón, Leibniz y de Wolfio, no menos que de su demasiada docilidad por las opiniones de su amigo el célebre Winckelmann”. ARTEAGA, Esteban de (1789): *La belleza ideal* (Prólogo, texto y notas del P. Miguel Batllori). Madrid, Espasa-Calpe, 1943, págs. 33 y 72.

69 *Ibid.*, págs. 75-76. Pero aun cuando el ejemplo lo pone de Rafael al hablar de los artistas modernos, no tiene el sentido restrictivo de Mengs y cita a otros grandes artistas como Leonardo.

70 *Ibid.*, págs. 80-81. Este autor sale en defensa de los pintores españoles, aunque justifica a Mengs argumentando que ha sido mal interpretado en sus opiniones (págs. 152-154) al igual que en su valoración de la escuela flamenca y no pocos pintores de la escuela italiana (págs. 154).



- Las dos figuras escultóricas del arcángel **San Miguel** correspondientes al templo de San Miguel de la Barceloneta, el San Miguel “querubín” de la fachada, obra del escultor Pere Costa, y el San Miguel titular del retablo mayor, obra del escultor Lluís Bonifac i Massó. Ambas responden al mismo tipo iconográfico, San Miguel venciendo a Satanás o el Mal, iconografía por excelencia de este arcángel para los tratadistas más ortodoxos, como ya hemos hecho referencia. Sebastián Coll pondera ambas figuras: San Miguel, cuya famosa estatua de piedra (obra de Pedro Costa, célebre escultor, vecino de esta ciudad), respecto al San Miguel titular del retablo: obra realmente magnífica (cuyo artífice fue Luis Bonifacio, insigne escultor de la villa de Valls)⁷¹.

El San Miguel de la fachada, esculpido en piedra, de cuya simbología como “querubín” hablan los predicadores, desde el punto de vista formal difiere de la representación habitual en que el escultor lo ha representado con el torso desnudo y el amplio y ondulado manto es toda su indumentaria, con lo que nos recuerda un héroe o dios helenístico. Ha habido una intención de idealizar con cierta inspiración en la estatuaría antigua, aunque la obra estaba realizada ya en por lo que creemos que no hay relación directa con Mengs, y por otra parte tanto el movimiento de la figura como el plegado en diagonal confieren al arcángel un dinamismo muy barroco. Los atributos del arcángel sí son los ortodoxos, pero Satanás tiene figura humana, que es lo habitual en este período, pese a las recomendaciones de Interián.

El San Miguel, titular del retablo mayor, obra en madera policromada, es una de tantas interpretaciones del San Miguel de los Capuchinos de Roma (1635) de Guido Reni, que continúa siendo en el siglo XVIII uno de los modelos preferidos. La representación iconográfica parecería ortodoxa a Interián a excepción de la figura de Satanás, que como en el caso anterior y como en la obra de Guido Reni, es también una figura humana. La figura tiene evidente calidad artística, aun cuando Ceán quizás exagere al afirmar que el San Miguel del altar mayor de la parroquia de este santo den Barcelona es su mejor obra⁷², ya que este escultor tenía muchas otras figuras de gran calidad.

De estas dos obras nos quedan sólo las fotografías de archivo, puesto que desaparecieron durante la guerra civil.

- Dos pinturas religiosas de **Mengs** realizadas en España. Ambas son buen ejemplo de que pone en práctica su teoría del bello ideal, cuyo resultado son obras “muy eclécticas”.

La Oración del Huerto, óleo sobre madera, se encuentra en la Catedral Nueva de Lleida y procede de la almoneda testamentaria de la colección del infante don Gabriel⁷³.

71 COLL, Sebastián: *Breve noticia... op. cit.*, págs. 20 y 30 (ver nota 1).

72 CEÁN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* Madrid, Pub. Por la R.A.B.A.S.F., Imp. viuda de Ibarra, 1800, I A-C, pág. 159.

73 Véase *ARS SACRA. Seu nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*. (A cura de Josefina Planas, Francesc Fité). Lleida, Ajuntament, 2001. Ficha 4, “L’Oració de l’Hort”, por J.R. Triadó, pág. 50.

En referencia a sus pinturas religiosas, Agueda da cuenta de los pintores que más le han influido, además de Rafael, lo que le lleva a concluir afirmando el carácter ecléctico del Neoclásico⁷⁴.

Pese al dramatismo del momento, tanto del Ángel como de Cristo, contienen sus sentimientos, como postula el neoclasicismo, pero son deudoras formalmente de artistas anteriores⁷⁵. El Ángel, figura idealizada, responde al tipo de ángel sensual y andrógino que encontramos desde el siglo XVII, desde Caravaggio, los Carracci, Reni o Bernini, y que tendría la reprobación de Interián. Es obvio que responde a su ideal, puesto que el mismo tipo de figura la repite casi idéntica en figuras mitológicas, como Héspero⁷⁶. Pero, comparándolo con el arcángel Gabriel de la Anunciación⁷⁷, éste es bastante distinto. Muy clásico, quizás inspirado en la estatuaria griega, especialmente en el rostro, pero también deudor de modelos italianos del s. XVII de los pintores antes citados. Su bello ideal tiene soluciones formales diversas, pero siempre eclécticas⁷⁸.

Como conclusiones queremos destacar que teoría y arte coinciden en idealizar las figuras de los ángeles que siguen siendo prototipos de belleza en el s. XVIII. Pero una idealización que, trasladada al lienzo o la estatua, el artista plasmará de acuerdo con sus preferencias estéticas o en muchas ocasiones la de su cliente, tratándose de arte religioso. Pero el “decoro” que postulan los tratadistas tradicionales queda, la mayoría de las veces, en la letra impresa.

Mercedes Agueda hace referencia a esta obra en el Catálogo de la exposición sobre Mengs de 1980. Figuraba en dicha exposición una *Oración del Huerto*, documentada en el Inventario del Palacio de Madrid de 1772 y que permanece allí, de la que, dice Agueda, Mengs hizo una réplica que perteneció al infante don Gabriel y que hoy se encuentra en Lleida. Véase AGUEDA, Mercedes: *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, ficha 38, págs. 100-101.

74 AGUEDA, M.: *Antonio Rafael Mengs...*, op. cit., pág. 97.

75 Triadó apunta una obra de Correggio. A nosotros no nos parece que el Ángel tenga una expresión radiante como afirma este autor. Véase: *ARS SACRA...* op. cit., ficha 4, pág. 50.

76 Véase en AGUEDA, M.: *Antonio Rafael Mengs...*, op. cit., ficha 57 “La tarde”, op. cit., págs. 140-141.

77 Esta pintura no figuraba entre las expuestas en la exposición de 1980. Véase nota 73.

78 Véase: NIKULIN, Nikolai: *Anton Raphael Mengs. Maestro de la pintura mundial*. Leningrado, ed. Aurora, 1984. En las láminas reproduce dos Anunciaciones del Ermitage, parecidas entre sí, de influencia italiana, de autores distintos y, aunque difieren de la del Palacio Real, son de idéntica estructura en su composición.



“CRÒNICA DE TRES”: CRÍTICA DE ARTE Y NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS EN MALLORCA, 1972-1977

JAUME REUS

Universitat de les Illes Balears

“Crònica de Tres” es el nombre utilizado por Damià Ferrà-Ponç en su faceta de crítico de arte, que ejercerá desde las páginas de la revista *Lluc* entre los años 1972 y 1977. De manera esporádica participan Damià Pons Pons y Lleonard Muntaner, los tres también con intereses por la literatura y la historia.

Antes de su incursión en el mundo del arte, Damià Ferrà-Ponç, que estudió filología catalana en la Universidad de Barcelona, había dado muestras de sus investigaciones en el campo de la historia de la literatura, a través de artículos publicados en la revista *Lluc* y en el diario *Última Hora*, desde 1970¹. De manera paralela a su ejercicio crítico bajo el pseudónimo “Crònica de Tres”, también firmará con su nombre² toda una serie de artículos en estos mismos medios, lo que le convierte en uno de los intelectuales más activos a lo largo de la década de los años setenta³.

“Crònica de Tres” va a tener tres principales ejes de actuación:

1. La práctica de una crítica social del arte y la concienciación respecto a una identidad, cultura y lengua propias en el contexto de los “Països Catalans”.
2. El apoyo a la introducción de los lenguajes artísticos internacionales de las últimas décadas.
3. El fomento de la autorreflexión del propio artista.

1 Una introducción a sus facetas intelectuales relacionadas especialmente con la literatura, y algunos aspectos del arte o la política, puede verse en el prólogo de Pere Rosselló Bover en el libro de FERRÀ-PONÇ, Damià: *Escrits sobre Llorenç Villalonga*. Barcelona, Abadia de Monserrat, 1997, págs. 5-15.

1. La práctica de una crítica social del arte y la concienciación respecto a una identidad, cultura y lengua propias en el contexto de los “Països Catalans”

Dos artículos de D. Ferrà-Ponç publicados en la revista *Lluc* a finales de 1972, son fundamentales para acercarnos a lo que será su programa teórico y a su praxis como crítico de arte. Entre otros aspectos, analiza cuál era la situación de la investigación histórico-artística, el estado de la crítica de arte, la necesidad de un museo dedicado al arte realizado en Mallorca o el mercado del arte, todo ello desde un punto de vista que reivindicaba la necesidad de integrar la cultura propia en el desarrollo de la cultura en lengua catalana.

Su pesimismo resulta evidente cuando se pregunta: ¿quién escribirá con seriedad la historia de la pintura en Mallorca? Pone dos ejemplos, por una parte, el primer volumen de la obra *Historia de la pintura contemporánea en Mallorca. Del impresionismo a nuestros días*, de Gaspar Sabater (aunque no cita el autor), que considera metodológicamente anárquico, antiguo y confuso⁴. D. Ferrà-Ponç arremete contra un tipo de práctica aficionada y autodidacta que suple con ilusión la falta de preparación y rigor metodológico⁵. Su artículo “Una història de la pintura a Mallorca?” es un riguroso y detenido análisis de los numerosos errores, de la falta de preparación del autor y supone un duro ataque a este tipo de iniciativas cuya publicación y difusión sólo se pueden explicar a causa del nivel tan mediocre de la investigación⁶.

2 En realidad, Damià Ferrà-Ponç es otro pseudónimo utilizado en su labor como investigador, ya que su nombre real es Damià Pons Pons.

3 En 1968 la revista se renueva siguiendo el patrón del Concilio, íntegramente hecha en catalán, y con una clara orientación cultural. En este sentido, el modelo a seguir fue el de la revista *Serra d'Or* editada por la Abadía de Monserrat en Barcelona. Su conexión con la realidad catalana y su vinculación con una institución como la *Obra Cultural Balear* a partir de 1971 reforzarán sus nuevas perspectivas y su posición progresista. Damià Ferrà-Ponç fue secretario los años 1972 y 1973 (*Vid. FERRÀ-PONÇ, Damià y BALLESTER, Ramon: “Editorial. Construir la utopía”, Lluc 613, Palma, 1972, pág. 2*). La fundamental aportación de la revista *Lluc* a la cultura mallorquina de estos años se ha puesto de manifiesto en publicaciones como: MOLL, Francesc de Borja: *Els altres quaranta anys*. Palma, Moll, 1975, pág. 247. MASSOT I MUNTANER, Josep: *Els mallorquins i la llengua autòctona*. Barcelona, Curial, 1971, págs. 172-173. LLABRÉS, Pere Joan: “La revista *Lluc*. Vint-i-cinc anys en català” en las actas de las *XII Jornades d'Estudis Històrics Locals. Premsa, Ràdio i Televisió des d'una perspectiva històrica*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1994, págs. 355-358. BUADES, Josep Maria: *Intellectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1939-1975)*. Palma, Cort, 2001, págs. 368-370.

4 “És un catàleg, un aplec de notícies i d'impressions subjectives més o menys acceptables, però metodològicament anàrquic, endarrerit i confusionari”. “*L'art invisible*”, *Lluc*, n.º 618, Palma, 1972, pág. 2.

5 “En el terreny de les recerques sobre l'art, les conseqüències han estat força greus: investiguen uns aficionats autodidactes, autors de treballs vacillants i de palpable endarreriment metodològic”, “Una investigació neutral?”, *Lluc*, 621. Palma, 1972, p. 12.

6 “Només l'extremada penúria d'estudis seriosos sobre el nostre art modern, juntament amb el paupèrrim nivell de la nostra crítica plàstica, ens poden explicar el sorgiment i el ressò triomfal d'un llibre mediocre [...]”; “Les incoherències de mètode són abundoses en l'obra de Sabater. D'una banda la trobam estructurada sobre conceptes estilístics: **Primeras manifestaciones impresionistas, Últimos brotes de realismo**, etc. I de sobre passam a classificacions temàtiques: **El paisajismo como tema y como escuela**. I més enllà apareix el criteri cronològic a **Una generación transmisora de valores** [...] L'anarquia de l'obra de Sabater arriba a entebanar el lector, perdut en un ball de noms, tendències i embulls metodològics”. “Crònica de Tres”, “Una història de la pintura a Mallorca?”, *Lluc*, 627. Palma, 1973, págs. 21-22.



Sin embargo la responsabilidad más importante que él detecta se refiere a la Universidad, de la cual resalta algunas monografías parciales, a pesar de que su impresión de cara a los futuros investigadores vuelve a ser poco ilusionante⁷. Esta última reflexión motivó una enérgica contestación del profesor Santiago Sebastián ante la falta de información de las actividades desarrolladas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, sección de Palma de Mallorca⁸. D. Ferrà-Ponç vuelve a insistir en un segundo artículo titulado explícitamente "Una investigació neutral?" en la necesaria labor de la Universidad en la formación crítica de los investigadores del arte y la asunción de un punto de vista que reconozca el hecho cultural propio integrado en el contexto de habla catalana. A este respecto, pone de relieve el hecho de que todo historiador del arte no puede mantenerse al margen de las circunstancias políticas y culturales que condicionan su labor⁹. Su propuesta pasa por una buena preparación metodológica y la aceptación militante de que tanto el arte como su investigación historiográfica son parte integrante del resto de desarrollos de los "Països Catalans"¹⁰. Y es precisamente en este aspecto que D. Ferrà-Ponç se reafirma en sus críticas a la orientación del Departamento de Arte de la Universidad, que si bien admite las positivas y notables aportaciones sobre el arte en Mallorca que ha realizado, critica la falta de inquietud por situar la problemática artística dentro del contexto catalán. Esta falta de sensibilidad por la cultura autóctona, cree que es patente en la orientación de la revista del Departamento: *Traza y Baza*, que considera una publicación "evasionista" y "desarraigada", llena de referencias a "otra cultura", mientras la autóctona sigue marginada y desconocida. Él propone como modelo a seguir *Recerques*, como ejemplo de revista igualmente especializada y científica, pero dotada de una clara voluntad de ofrecer una imagen completa de la

7 "Algunes monografies parcials és el més recíent que ha donat la investigació de l'art a Mallorca, sovint fetes per aficionats de bona voluntat. A la Universitat nostra funcionen unes classes d'Història de l'Art. Podrien ésser un centre de formació per a futurs investigadors: ara com ara la impressió és pessimista". *Ibidem*.

8 "Carta al director de Lluç", *Diario de Mallorca*, 20-10-1972, pág. 11. Resulta sin embargo singular la forma utilizada, ya que S. Sebastián dirige una carta al director de la revista *Lluç*, Gabriel Fuster Mayans "Gafim" -en aquellos momentos director de la revista *Lluç* - para que éste "amoneste" a D. Ferrà-Ponç y que le inculque un "gran amor a la información".

9 "L'investigador estudia els fenòmens artístics fins a arribar -hipotèticament- a la seva comprensió total. Però ell no és mai un ésser abstracte, intemporal i ahistòric: es relitza dins unes circumstàncies socials, polítiques, culturals, etc. que condicionen la seva labor. Podrà acceptar o rebutjar un *statu quo*, però no pot restar-ne al marge. [...] La pretesa neutralitat de la investigació no passa d'ésser un utopisme, alienador i confusionalista. Els factors històrics són part integrant i indeslligable de tota tasca cultural". "Una investigació neutral?", *Lluç* 621. Palma, 1972, pág. 12.

10 "Mallorca lluita per atènyer plenament la pròpia cultura: la cultura dels Països Catalans. Pensem que els nostres artistes són també una part d'aquesta cultura. A les aules hem mamat la idea d'ésser tan sols una província del **arte español**. I la nostra crítica i investigació artística, n'ha fet a balquena de sucursalisme. Convé que comencem a parlar d'un procés de castellanització pictòrica, que no seria sinó una part d'una castellanització cultural més àmplia". "L'art invisible", *Lluç*, 618. Palma, 1972, pág. 2.

"L'investigador conscient i responsable, a més d'una fonda preparació metodològica, cal que vegi quins són els condicionaments històrics que determinen l'orientació de les seves recerques. En el cas de Mallorca: qui pot desconèixer que la nostra cultura és part integrant del Països Catalans? [...] L'art i la seva investigació, són, a Mallorca, part integrant de l'art dels Països Catalans. Ignorar-ho és fomentar un sucursalisme alienador". "Una investigació neutral?", *Lluç*, 621. Palma, 1972, pág. 12.

realidad de los “Països Catalans” en todos los aspectos. Esta idea de concienciación respecto al hecho cultural propio también le preocupa comprobarla entre los artistas¹¹. Sin embargo, la crítica más dura y contundente de las realizadas a S. Sebastián la realiza en 1975 a propósito de un libro de éste sobre la historia del arte en Baleares. D. Ferrà-Ponç analiza esta investigación que considera imbuida de toda una serie de errores, desde el ser una edición y un producto de lujo; la referencia exclusiva a la cultura integrada; la falta de conocimiento de ciertos periodos -en particular del siglo XX-; hasta su opción metodológica, que califica de formalismo idealista, alejada del contexto histórico que, según él, da sentido a todo arte¹².

Respecto al estado de la crítica de arte, le parece aún más penosa, salvo alguna nota de Gafim. Es por ello que reivindica la solvencia y responsabilidad de los críticos de la Segunda República como Joan Alomar, Miquel Àngel Colomar o Ernest M. Dethorey¹³. Su idea pasa por el rigor, la sólida formación universitaria y su politización a favor de la construcción de la cultura propia¹⁴.

En Mallorca el panorama del arte es decepcionante. Una sociedad que acaba de salir de las formas preindustriales y rurales, da por ahora una producción artística retrasada en relación a las corrientes de vanguardia y, además, alienada por los mecanismos clasistas. Hace falta una crítica denunciadora y desmitificante, alejada de todo propósito propagandístico. Críticos e investigadores trabajan entre nosotros ignorando la cultura autóctona y manejan unas referencias culturales provincianas y castellanizantes. Ignoran la realidad cultural de los “Països Catalans”: fomentan la despersonalización y el sucursalismo”¹⁵.

11 “[...] La majoria de pintors havien pintat a Mallorca com podien haver-lo fet, no ho sé, al Marroc o als EUA. No hi havia cap lligam. La funció que vaig procurar fer fou sensibilitzar els pintors envers el propi fet cultural”. Maicas, Lluís, “Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica”, *Latitud* 39, 1. Palma, 1981, p. 13.

12 Vid. Ferrà-Ponç, Damià: “Art. Reflexió sobre “Baleares””, *Lluc*, n. 648, Palma, 1975, págs. 22-24, referido al libro: SEBASTIÁN, Santiago, “Arte” en AA.VV.: *Baleares*. Barcelona, Noguer, 1974, págs. 142-315, publicado bajo los auspicios de la Fundación Juan March dentro de su colección “Tierras de España”.

13 “I la crítica d’art actual? Més descortejadora que la investigació encara. El nostre crític elabora els seus articles amb quatre verbotats tòpiques, d’una retòrica grotesca. Salvem-ne d’aquesta mediocritat alguna nota de Gafim i poca cosa més. Recordem però que Mallorca, en els anys “caòtics” -però oberts i dinàmics- de la Segona República tenia una crítica d’art solvent i responsable; Joan Alomar, Miquel Àngel Colomar, Ernest M. Dethorey... La Guerra Civil ho escombrà tot. Després fou només la desorientació o el sucursalisme. “L’art invisible”, *Lluc*, 618, Palma, 1972, pág.2.

“Els crítics identificats amb l’avantguardisme -abans de la guerra- foren homes d’esquerra i s’oposaren als paisatges de xocolata com a mixtificació alienant d’una realitat força diferent i tràgica”, “Crònica de Tres”, “Una història de la pintura a Mallorca?”, *Lluc*, n. 627, Palma, 1973, pág. 21.

14 “Dins el terreny de l’art ens cal una crítica rigorosa, amb sòlida formació universitària i netament polititzada en favor de la construcció de la nostra cultura. Si no és així, no farem més que sucursalismes daurats. Però ara com ara el resultat del buit, del provincianisme i del desgavell és incontestable: un art invisible”. “L’art invisible”, *Lluc*, 618. Palma, 1972, pág.2.

15 “Una investigació neutral?”, *Lluc*, 621. Palma, 1972, pág. 13. Traducció del autor.

La necesidad de un museo dedicado a la pintura mallorquina es debido al hecho del desconocimiento del pueblo mallorquín de su propio arte, al que califica de "invisible"¹⁶, para intentar conseguir una mayor democratización de este arte. Sin embargo, D. Ferrà-Ponç sabe perfectamente que esta función democratizadora siempre es utilizada por las clases dirigentes que seleccionan aquello que responde a sus intereses y gustos, mientras se excluye el arte más inconformista¹⁷.

En su análisis de las causas de este estado de cosas en el mundo del arte, D. Ferrà-Ponç realiza una exposición de los principales factores que determinan el mercado. Su punto de vista está vinculado a una lectura sociológica del arte en la cual pudo profundizar en su paso por la Universidad de Barcelona a través, precisamente, de la asignatura "Sociología del arte", impartida por el profesor Alexandre Cirici Pellicer¹⁸. El modelo metodológico y práctico de este profesor, no sólo es su referente en este aspecto, sino que también lo encontramos en su vertiente como historiador del arte catalán¹⁹, en el uso de la lengua catalana como lengua científica o en el ejercicio de la crítica de arte desde la tribuna de la revista *Serra d'Or*, atento a los desarrollos artísticos más novedosos en el contexto de habla catalana. Ya hemos indicado que esta revista fue el paradigma a seguir para la nueva orientación de la revista *Lluc* en su defensa de la cultura de los "Països Catalans". Esta crítica social del arte de D. Ferrà-Ponç sostiene que, en el caso mallorquín, el engranaje del mundo del arte funciona a merced de los intereses de la burguesía. Para ésta, el arte es un signo de prestigio que enfatiza su superioridad de clase y una oportunidad de inversión. Es por ello que la labor del artista se convierte en una pieza más del clasismo social. Respecto a la crítica de arte, D. Ferrà-Ponç se queja de que limitan su reflexión a Mallorca y a través de los medios de comunicación de difusión masiva y no de una revista especializada, que le parece necesaria para contrarrestar los intereses comerciales de los periódicos locales. Pero si sus juicios estéticos no son más que una acumulación de tópicos, cree que el mecanismo que los envuelve no les permite hacer otra cosa. La importancia de los intereses comerciales de los galeristas y periódicos resulta de tal magnitud que su papel se limita a ser una pieza más del engranaje "mercantilista y evasivo"²⁰. Se trata, en definitiva, de poner de manifiesto que el arte, con su producción de objetos únicos

16 "Qui ens descobrirà algun dia la nostra invisible pintura? Un gran museu, acurat i crític, podria ésser una gran antologia vivent dels nostres artistes i posar-los a l'abast d'un públic ampli. Ara només museus privats -fragmentaris- i exposicions ocasionals intenten, sense reeixir d'omplir-ne el buit". "L'art invisible", *Lluc*, 618. Palma, 1972, pág. 2.

17 "Una investigació neutral?", *Lluc*, 621. Palma, 1972, pág. 12.

18 Sus cuatro artículos sobre la vanguardia plástica en Mallorca publicados en 1973 fueron el trabajo de curso (1972-73) de la asignatura "Sociología de l'Art" con el profesor A. Cirici Pellicer en la Universidad de Barcelona. Vid. *Lluc*, 627. Palma, 1973: "Avantguardisme plàstic a Mallorca (I)", págs. 10- 13. *Lluc*, n. 628, Palma, 1973: "Avantguardisme plàstic a Mallorca (II)", págs. 8-11. *Lluc*, 631. Palma, 1973: "Avantguardisme plàstic a Mallorca (III)", págs. 13-18. *Lluc*, 632. Palma, 1973: "Avantguardisme plàstic a Mallorca (Final)", págs. 9-15.

19 "Het dit que la cultura de Mallorca és una part de la totalitat més àmplia: els Països Catalans. En aquest sentit, el gran crític Alexandre Cirici i Pellicer ha ogut [sic] incloure els nostres pintors dins una obra titulada **La pintura catalana**. I en la mateixa orientació, una obra com la **Gran Enciclopèdia Catalana** dedica una atenció remarcable a les coses de Mallorca". "Una investigació neutral?", *Lluc*, 621. Palma, 1972, pág. 13.

20 *Ibid.*, pág. 12.

y sólo al alcance de unos pocos, respondía a la voluntad de servilismo de las élites económicas dominantes, y, por tanto, alejado de una mayor difusión entre la población. Apunta aquí también al hecho de que ya haya artistas emergentes sensibilizados en este sentido y que quieran practicar con técnicas de grabado y estampación que ayuden a difundir su obra²¹.

“Crònica de Tres” se esfuerza por reivindicar una lectura contextualizada del arte y la cultura, alejada del formalismo idealista que, bajo su punto de vista, la crítica de arte había cultivado ofreciendo una visión excesivamente alejada de las condiciones sociales reales de la producción artística²². Su interés es manifiesto por el esquema clásico de la sociología, esto es, los aspectos de producción, distribución y recepción de la obra. Con una gran insistencia, hay una repetición en muchas de las introducciones de los artistas o en los artículos de carácter general, de los argumentos que articulan su discurso con relación a un arte inquieto, joven y crítico, y de una investigación que sea capaz de sintetizar la problemática de su época, frente al sistema burgués y academicista. En su lenguaje, claro y directo, también podemos encontrar un reiterado uso de los mismos conceptos y calificativos tales como postalismo o *kitsch*²³.

A lo largo del año 1973 se publica una sección con el título “Papers d’antany”, firmada por “Crònica de Tres” aunque en algunos casos sólo por Damià Ferrà-Ponç, en la que pretenden dar a conocer textos de interés sobre crítica y teoría de arte, mayoritariamente del periodo anterior a la guerra civil -sólo el artículo de M. A. Colomar es de 1947 y se vuelve a publicar en 1974. Van precedidos de una breve nota introductoria sobre el autor, el tema y las causas que justifican su selección. A través de esta sección, “Crònica de Tres” pone de manifiesto su consideración por unos artistas y autores que aportaron reflexiones de interés sobre el hecho artístico y que de alguna manera le sirven como precedente de su actual labor crítica, especialmente los casos de los mencionados Joan Alomar, Miquel Àngel Colomar o Ernest M. Dethorey²⁴. A menudo, van ilustrados por caricaturas de destacados ilustradores como “Pícarol”, Bartomeu Mas, etc., o por

- 21 “El crític ha d’estar al servei dels interessos del periòdic i aquest es troba mediatitzat per les galeries -amb les inversions publicitàries-. [...] En comptes d’un criteri orientador, és una peça més de l’engranatge mercantilista i alienador”; “Enfront d’aquest comerç vergonyant -alienador del públic mitjançant una pseudocrítica propagandística- que fa del quadro un objecte per a les èlites dominants, hom hauria pogut fer algun intent per donar a l’art una projecció més àmplia”. *Ibid.*, pág. 12.
- 22 “Els successus moviments que marquen la dinàmica de l’art modern són explicats per Sabater mitjançant un formalisme idealista ja anacrònic, mai per unes condicions socials i històriques”; “Per què no reflexionar sobre el fet que la cultura és un **fenomen social**, amb unes arrels concretes i definibles?”, “Crònica de Tres”, “Una història de la pintura a Mallorca?”, *Lluc*, 627. Palma, 1973, págs. 21-22.
- 23 “Pintura matusera, ensucrada, academitzant, *pompier*; tipisme; postalisme; passatisme; carrincló; alienació; conformisme; mentalitat cofoia i petitburgesa; artistes reaccionaris, pastissers, mediocres; alienació de les masses; kitsch... Uno de los artículos de carácter general de mayor interés sobre estos aspectos es “Reflexió sobre Art a Mallorca durant l’any 1974”, *Lluc*, 644. Palma, 1975, págs. 17-18.
- 24 “Papeles de antaño”. La relación por autores y títulos de los artículos es la siguiente: Ferrà i Juan, Bartomeu: “Exposició regional de pintura retrospectiva”, (*Correo de Mallorca*, 1921), *Lluc*, n. 622, Palma, 1973, pág. 22; Bauçà i Guanyabens, Joan: “Un homenatge a la pintura d’ahir”, (*La Almudaina*, 16-III-1927), *Lluc*, 623. Palma, 1973, pág. 12; Gelabert, Antoni: “Al marge dels “avantguardistes” (*La Almudaina*, 5-IV-1929), *Lluc*, 624. Palma, 1973, pág. 20-21; Cittadini, Tito, “La meua pintura” (*El Dia*, 10-IV-1932), *Lluc*, 624. Palma,

autorretratos. De la misma manera que hay una clara voluntad de relacionar los dos momentos de máxima intensidad vanguardista del arte mallorquín, y en este sentido, publica los cuatro artículos sobre la vanguardia plástica en el periodo de 1920 a 1936 antes mencionados²⁵.

2. El apoyo a la introducción de los lenguajes artísticos internacionales de las últimas décadas.

Su actividad dentro de la crítica de arte se inicia al detectar un vacío respecto a la divulgación y apoyo de lo que un colectivo de jóvenes artistas estaba haciendo desde el principio de los años setenta. Esta alternativa al arte oficial que se da a través de unos nuevos lenguajes y una nueva actitud en el panorama insular, serán el punto de partida para la estrecha colaboración entre "Crònica de Tres" y los artistas más inquietos del momento, cuyo movimiento y espíritu se conoce con el nombre de *Jove Plàstica*²⁶, y abarca aproximadamente los años 1970-1978, con una especial intensidad y relevancia entre 1973-1977. Alguna de sus publicaciones terminó en el año 1982, es el caso de *Neon de Suro* (1975-1982), e incluso *El Correu de Son Coc* del grupo *Taller Lluàtic*, iniciada en 1978, aún no ha cesado su actividad, aunque sus intermitentes números son de varios años²⁷. No cabe duda que uno de los elementos

1973, pág. 21; [Damià Ferrà-Ponç] Sureda, Jacob; Bonanova, Fortunio; Alomar, Joan y Borges, Jorge Luis. "Manifest de l'Ultra" (*Baleares*, 15-II-1921), *Lluc*, 625. Palma, 1973, págs. 21-22. Incluye poemas de J. Sureda, J.L. Borges, J. Alomar y Manuel Andreu i Fontirroig; Càffaro, Pere: "Inquietud i evolucions perilloses" (*La Última Hora*, 2-VII-1921), *Lluc*, 625. Palma, 1973, pág. 22; [Damià Ferrà-Ponç] Ferrà, Miquel: "Los olivos que tu Pilar..." (*El Día* 19-VI-1921), "Més sobre pintura" (*El Día* 30-VI-1921), "L'ideal d'un art nostre" (*El Dia* 6-VII-1921), "Renovació desitjable" (*El Dia* 9-VII-1921), *Lluc*, 629. Palma, 1973, págs. 20-23; [Damià Ferrà-Ponç] Ferrà, Miquel, "La lliçó de la noblesa" (*El Dia* 15-VII-1921), "L'exemple de Sunyer" (*El Dia* 24-VII-1921), "Parèntesi" (*El Dia* 27-VII-1921), "El gris plata mallorquí" (*El Dia* 30-VII-1921), "La dona en el nostre art" (*El Dia* 13-VIII-1921), *Lluc*, 630. Palma, 1973, págs. 14-17.

25 Vid. nota nº 17. En la faceta de Damià Ferrà-Ponç como historiador de la literatura y el arte destacan los estudios publicados en la revista barcelonesa *Randa* entre los años 1976-78 y 1989, dedicados a la cultura durante la guerra civil y el primer franquismo, vid. "Cultura i política a Mallorca (I)", *Randa*, 2. Barcelona, 1976, págs. 123-150; "Cultura i política a Mallorca (II)", *Randa*, n. 3, Barcelona, 1976, págs. 71-106; "Cultura i política a Mallorca (III)", *Randa*, 4. Barcelona, 1976, págs. 5-52; "Cultura i política a Mallorca (IV)", *Randa*, 5. Barcelona, 1977, págs. 163-221; "Cultura i política a Mallorca (V)", *Randa*, 7. Barcelona, 1978, págs. 80-121. Con un texto suyo e ilustraciones de Andreu Terrades también publica "Poètica i plàstica de la guerra civil a Mallorca (1936-1939)", *Randa*, 4. Barcelona, 1976, págs. 172-216. Finalmente, cabe mencionar la serie de entrevistas de carácter biográfico realizadas a artistas y arquitectos, publicadas en su artículo "Converses sobre pintura i arquitectura de postguerra a Mallorca", *Randa*, 24. Barcelona, 1989, págs. 87-121.

26 Vid. MAICAS, Lluís: *Dossier de la Nova Plàstica a Mallorca*, Inca, Berenguer d'Anoia, 1980. REUS, Jaume: *Art i conjuntura. La Jove Plàstica a Mallorca 1970-1978*. Binissalem, Di7, 1999.

27 "Em consider un "activista de la cultura" que ha practicat determinats gèneres, de la crítica de llibres a la investigació cultural, de la crítica d'art a la teorització sobre el fet plàstic, a remolc dels forats que he vist que presentava el país. En aquell moment (1972) record estava molt aficat dins la revista "Lluc", n'era una mica el "factorum", i vaig detectar que dins el camp de la plàstica hi havia una sèrie de persones, normalment disperses, que feien quelcom que estava al marge de l'art oficial que se venia i acceptava a Mallorca. Aleshores vaig considerar que seria positiu estimular aquests factors de visitar quatre exposicions i prendre quatre notes. Això ens feu entrar en contacte amb aquesta gent. Després, de mica en mica, intentàrem sistematitzar les crítiques i ampliar les lectures (Dorflès i Ecco, [sic] sobretot) per tal d'aprofundir els meus coneixements sobre art, fins que vaig tenir un cert bagatge informatiu i teòric". MAICAS, Lluís: "Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica", *Latitud* 39, 1. Palma, 1981, pág. 13.

que favoreció la especial sintonía entre crítico y artistas es el hecho generacional, pues Damià Ferrà-Ponç nace en 1947 y la mayoría de los artistas lo hará entre finales de la década de los años cuarenta y principios de la de los cincuenta, a excepción de Miquel Barceló que nace en 1957. Cabe recordar que los críticos que defendían el arte más académico y oficial desde los principales medios de comunicación habían nacido antes de la Guerra Civil²⁸. “Crònica de Tres” en su defensa del arte más vanguardista estará acompañado de forma intermitente y mucho menos decidida por el poeta Rafel Jaume desde las páginas de la revista *Cort* o del periódico *Última Hora*, y de Mariano Planells, especialmente como corresponsal de la revista *Batik*²⁹.

Resulta especialmente sintomática de esta sintonía la participación activa de Damià Ferrà-Ponç en varios proyectos del entorno del colectivo *Taller Lluàtic*, por ejemplo, su participación en la esquila y la acción de entierro del “Salón de Otoño” organizado por el Círculo de Bellas Artes de Palma en octubre de 1976, o la colaboración con Bartomeu Cabot en un montaje para la exposición “Pro Amnistia i Drets Humans” en la Galería 4 Gats en diciembre del mismo año.

Cabe destacar, también, su significativa presencia en una de las publicaciones alternativas más singulares del panorama internacional como es *Neon de Suro*. Participa en varios números colectivos, en algunas de sus exposiciones y, especialmente, en la realización en 1976, junto al artista Andreu Terrades, del número titulado: “1936/1945”, dedicado a los monumentos y a la iconografía de los caídos de la Guerra Civil³⁰. Asimismo, en 1975 con toda probabilidad redactó el texto titulado

28 Son los casos, por ejemplo, de Gabriel Fuster Mayans “Gafim” en el periódico *Baleares*; José Bauzá y Pizá en el *Diario de Mallorca*; José M. Almagro y Rafael Perelló Paradelo en la *Última Hora*; Gaspar Sabater en la *Hoja del Lunes*; y el artista Pedro Quetglas “Xam”, con el pseudónimo de Pedro Crespo, en Radio Popular.

29 Los artículos de “Crònica de Tres” sobre artistas, exposiciones y premios, excepto sus secciones de “L’art vist pels artistes” y “Conversa amb:” que veremos más adelante, son los siguientes: *Lluc*, 619. Palma, 1972: “Frustració, confusió i pintura jove”, págs. 22-23. *Lluc*, 620. Palma, 1972: “Un llibre sobre A. Fuster. La pintura burgesa”, págs. 23-24. *Lluc*, 621. Palma, 1972: “Tres notes”, pág. 14. *Lluc*, 621. Palma, 1972: “Una nova Galeria d’Art?”, pág. 25. *Lluc*, 622. Palma, 1973: “Miquel Martí. Alcon. Nous pintors”, págs. 18-20. *Lluc*, 623. Palma, 1973: “Gerard Matas”, pág. 5. *Lluc*, 624. Palma, 1973: “Art d’avui i premis d’ahir”, pág. 22. *Lluc*, 625. Palma, 1973: “Art. Abstracte i pop a Mallorca”, págs. 24-25. *Lluc*, 627. Palma, 1973: “Panorama d’Art”, pág. 20. *Lluc*, 628. Palma, 1973: “Art”, pág. 25. *Lluc*, 629. Palma, 1973: “Art”, pág. 24. *Lluc*, 629. Palma, 1973: “Una interrogació”, pág. 25. *Lluc*, 630. Palma, 1973: “Ensenya I”: un art cap al futur”, págs. 24-25. *Lluc*, 631. Palma, 1973: “Art pobre. Dos caricaturistes”, págs. 24-26. *Lluc*, 632. Palma, 1973: “Plàstica integrada. Un Saló de Tardor “kitsch”. Les il·lustracions i els cartells de G. Palmer”, págs. 22-23. *Lluc*, 632. Palma, 1973: “Art. Miró 80”, pág. 26. *Lluc*, 633. Palma, 1974: “Els objectes humans d’Andreu Terrades”, pág. 27. *Lluc*, 634. Palma, 1974: “El paradís de Tomeu Cabot. Palou abans de Palou”, págs. 23-25. *Lluc*, 634. Palma, 1974: “Sala Pelaires: Edicions d’art?”, pág. 25. *Lluc*, 638. Palma, 1974: “L’art alliberador: del surrealisme a la poesia visual”, págs. 21-22. *Lluc*, 643. Palma, 1974: “Criada 74: la culminació d’una revolta”, págs. 15-16. *Lluc*, 644. Palma, 1975: “Reflexió sobre Art a Mallorca durant l’any 1974”, págs. 17-18. *Lluc*, 651. Palma, 1975: “Criada 74: de la revolta a la provocació”, págs. 24-25. *Lluc*, 654. Palma, 1975: “Arrelament i cosmopolitisme”, pág. 22. *Lluc*, 656. Palma, 1976: “L’art i l’aventura: Pere Buades”, pág. 18. *Lluc*, 658. Palma, 1976: “Del còmic a l’avantguarda: “Ensenya 2”, págs. 22-23. *Lluc*, 661. Palma, 1976: “Poesia visual i muntatge. Andreu Terrades”, págs. 28-29. *Lluc*, 661. Palma, 1976, “Bartomeu Cabot”, págs. 30-31. *Lluc*, 671. Palma, 1977: “Pictocinemes: cap a un art total”, págs. 22-24. *Lluc*, 673. Palma, 1977: “La fotografia a Mallorca. Els Duran”, págs. 25-28. *Lluc*, 674. Palma, 1977: “Manuel Rivera”, págs. 27-28.

30 Algunas ilustraciones también son reproducidas en Ferrà-Ponç, D.; Terrades, A., “Poètica i plàstica de la guerra civil a Mallorca (1936-1939)”, *Randa*, 4. Barcelona, 1976, págs. 172-216.

"Resposta de la Jove Plàstica mallorquina", firmado por un amplio colectivo de artistas e intelectuales, que contestaba duramente a un artículo previo de A. Cirici Pellicer sobre el arte mallorquín reciente³¹. También aparece su firma en otro texto de protesta por los premios "Ciudad de Palma" en enero de 1977³². D. Ferrà-Ponç era consciente de los peligros de la conflictiva relación Arte-Poder y de ello se había ocupado en algunos textos. La función decorativa a que queda relegada en el caso capitalista o las consignas dirigistas en las experiencias socialistas han sido ejemplos de ello³³. En este sentido, surgió una fricción entre él y artistas y escritores del *Taller Lluàtic* cuando éstos últimos realizan una acción y firmaron un manifiesto titulado "Proposam Sortir Immediatament" en agosto de 1976, contra la pretendida utilización del arte por parte, ahora, de los partidos democráticos como el Partit Socialista de les Illes (PSI), siglas que coincidían con las de un nuevo organismo de actividades culturales propuesto por dicho partido: Promocions Socials Il·lenques. D. Ferrà-Ponç aunque no suscribió la postura de los firmantes, reconoció que su inquietud era comprensible³⁴.

Para analizar la radical irrupción de las nuevas propuestas y comportamientos artísticos en Mallorca en los años setenta, no podemos buscar los antecedentes en determinados artistas y colectivos que trabajaran en la isla, ni opciones estilísticas que se hubieran dado con anterioridad. No existió ningún tipo de evolución sino que hay que hablar de importación de sus modelos y conductas. A este aspecto se refiere "Crònica de Tres"³⁵, y en esta sintonía defenderá el enraizamiento y el cosmopolitismo como dos de los parámetros de valoración del mejor arte del momento³⁶. En 1973 se producen dos exposiciones especialmente significativas: *Ensenya 1* y *Miró 80*³⁷, y por ello, es considerado por "Crònica de Tres" como un año clave para el inicio de unas nuevas posibilidades expresivas, atentas a la vanguardia plástica internacional y a un

31 CIRICI PELLICER, A.: "La Jove Plàstica mallorquina", *Serra d'Or*, 191. Barcelona, 1975, págs. 51-53. AA.VV.: "Resposta de la Jove Plàstica mallorquina", *Lluc*, 654. Palma, 1975, págs. 23 y 24.

32 "A un 'art oficial'" certamen "Ciudad de Palma" fue un texto repatido el 18 de enero de 1977 por un grupo de artistas jóvenes durante la presentación de los premios en la Sala Mozart del Auditorium de Palma.

33 "Tant dins el món capitalista com en els sistemes socialistes, el col·laboracionisme plàstic ha estat un fracàs inqüestionable i rotund", en Ferrà-Ponç, D.: "Procés i projecte", catálogo de la exposició de Steva Terrades en la Galeria 4 Gats, 1975.

34 "No me interesa suscribir la postura de los contestatarios, como tampoco impugnarla. Para mí resulta una inquietud muy válida dirigida a marcar distancias frente a los grupos políticos y sus actividades culturales", Ferrà-Ponç, D.: "¿Ruptura inevitable?", *Última Hora*, 28-8-1976, pág. 15.

La acción tuvo lugar mientras D. Ferrà-Ponç realizaba una conferencia sobre el arte de la postguerra en el centro del PSI. Vid. Serra, A., "La xarxa d'Ariadna o la tristor del present", *Canigó* 469. Barcelona, 1976, págs. 23 y 24.

35 "[...] La pintura vàlida que avui es fa a Mallorca no té com a base l'evolució pausada d'un art mallorquí o a tot estirar nacional, sinó que és importada en els seus fonaments". *Lluc*, 635. Palma, 1974: "L'Art vist pels artistes: Joan Palou", pág. 28.

36 Vid. FERRÀ-PONÇ, Damià: "Aldea cosmopolita", *Última Hora* (22-11-75), pág. 11; y "Crònica de Tres", "Arrelament i cosmopolitisme", *Lluc*, 654. 1975, pág. 22.

37 "Ensenya 1" exposición colectiva en la galería 4 Gats de Palma del 6 al 31 de agosto de 1973. Participan en ella Andreu y Steva Terrades, Sara Gibert, Marcelino Grande, Ramon Canet, Miquel-Àngel Femenies y Gerard Matas. *Miró 80*: exposición homenaje a J. Miró del 15 de noviembre de 1974 al 15 de enero de 1975 en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Participan autores locales, nacionales e internacionales con una amplia representación de lenguajes experimentales.

referente como Joan Miró. La elección que se planteaba tanto para los artistas como para la crítica o el público era la apuesta por el arte experimental, renovador y joven representado en *Miró 80* o por el *kitsch*, ejemplificado en el arte postimpresionista local³⁸. Precisamente la lucha contra este paisajismo, desfasado y anacrónico, que parecía determinado por el entorno de la isla y sus bellezas será una de las principales constantes a las que se referirá. Su mantenimiento obedece a la falta de liderazgo cultural de la burguesía y a los intereses de mercado existentes, por lo que han retrasado la irrupción de los planteamientos más vanguardistas³⁹. En uno de sus artículos de 1973 lanza la siguiente proclama: “*Crònica de Tres*” es una lucha a favor de un arte crítico y actual contra el *kitsch* vulgar⁴⁰. En cualquier caso, y junto a opciones más actuales como la del arte conceptual, pobre, etc, son conscientes de que lenguajes como el de la abstracción o el pop ya son históricos, aunque aún conservan cierto poder revulsivo en el ambiente local⁴¹.

Uno de los aspectos fundamentales que articula el discurso teórico de “*Crònica de Tres*” se refiere a su labor como caja de resonancia para un arte joven y mayoritariamente de izquierdas, en contra del sistema cultural y político⁴². Miquel Àngel Femenies, uno de los artistas más activos y preocupados por la reflexión teórica de la década y miembro del grupo *Criada 74*, le planteó ciertas reticencias, en el sentido de que “*Crònica de Tres*” fue un producto de la *Jove Plàstica* y no al revés⁴³. El hecho cultural, en general, sirvió de refugio para un compromiso y un espíritu reivindicativo de muchos artistas y gentes vinculadas a ellos. D. Ferrà-Ponç, de hecho, es el paradigma del activista cultural en la época tardofranquista que a partir de 1977, con las elecciones generales, canalizará sus intereses a través del ejercicio de la política⁴⁴. A pesar del

38 “La batalla contra el conformisme, l’atonía, l’immobilisme dels pastissers dels roquissars, pinedes i caletes postimpressionistes tot just comença ara. O *Miró 80* o el *kitsch*: a Mallorca, ara com ara, -artistes, crítics, públic- no tenim altra opció”. “*Crònica de Tres*”, “*Miró 80*” fita decisiva d’una renovació plàstica a Mallorca”, *Lluc*, 632. 1973, pág. 26.

39 “Arribant als temps actuals, veim la persistència d’un ensucrat paisatgisme explicada per “la atracció que el paisatge ejerce sobre los pintores mallorquines”. Quan en realitat els mediocres autors dedicats a aquest quefer: N. Fortesa, F. Gaita, etc. són fruit d’una situació socio-històrica molt clara. Una burgesia analfabeta i conformista demana productes *kitsch* per decorar els seus pisos i xalets. Aquesta pseudo-pintura els forneix menjar abundós i sense problemes. El fet explica també la tardana arribada de l’avantguardisme i la seva marginalitat, palesa encara avui, s’entenen per la mateixa situació.” “*Crònica de Tres*”, *Lluc*, 627. Palma, 1973, pág. 22.

40 “*Crònica de Tres*”, *Lluc*, 627. Palma, 1973, pág. 22.

41 Vid. “Art. El paradís de Tomeu Cabot. Palou abans de Palou”, *Lluc*, 634. Palma, 1974, págs. 23-24.

42 “[...] La labor que fèrem a través de “*Lluc*” va ser donar ressonància a aquest tipus d’experimentacions precisament per enfrontament amb un sistema polític i cultural. I també una dimensió i una coherència que no acabaven de tenir. El 77 aquesta situació desapareix i la cultura deixa de tenir aquest paper. La gent que vol transformar el país a través d’unes determinades parcel·les de poder per impulsar canvis, ho fa a través de mecanismes polítics”. MAICAS, Lluís: “Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica”, *Latitud* 39, 1. Palma, 1981, pág. 13.

43 “[...] a) Nosaltres els joves ens vàrem desenvolupar malgrat els crítics. Això sí, tu vares tenir la virtut de no fer nosa. b) Tu ets un producte nostre, i no nosaltres teu. Quan tu “arribares”, ja hi havia tota una sèrie de gent que treballava amb una nova visió de l’art [...] Bé o malament, d’autocrítica i teoria ja n’hi havia. Només faltava imprimir-ho: el que tu feres”. OSUA, Lucas [pseudónimo de M.A. Femenies]: “In corpore presente”, *Latitud* 39, 5-6. Palma, 1981, pág. 16.

44 Cabe destacar su militancia en el Partit Socialista de Mallorca, PSM, desde 1977 hasta 1986 y, desde 1987, en el PSIB-PSOE, donde ha desempeñado diversos cargos públicos.

ímpetu y de la ruptura radical con la que actuaron estos artistas y el apoyo paralelo que recibieron por parte de esta crítica, la reflexión que hizo D. Ferrà-Ponç en 1981 sobre su incidencia fue pesimista, ya que se quedó limitada a sectores minoritarios y no consiguió expandirse hacia otras capas de la sociedad, uno de los aspectos teóricos que siempre resulta más difícil de alcanzar⁴⁵. En este sentido, "Crònica de Tres" es consciente de que su labor se ha dirigido de forma excesiva hacia un arte minoritario y elitista, al fin y al cabo poco representativo de la época de los *mass media*. Es por ello que vemos un intento de tomar el pulso a la fotografía, el cartel o el cómic⁴⁶. Tampoco el arte más académico y de *souvenir* que imperaba desapareció a raíz del cambio de régimen político, sino que se convirtió en el arte de la nueva burguesía democrática⁴⁷. D. Ferrà-Ponç, en otra de las impresiones recogidas en una entrevista de 1981, sostiene la idea de que a raíz del cambio histórico de 1977 la actitud colectiva de toda esta plástica joven y nueva, sufre una dispersión⁴⁸.

2. El fomento de la autorreflexión del propio artista

Este tercer aspecto que destacamos dentro de las líneas de actuación de "Crònica de Tres" es su interés por la reflexión del artista respecto a su propia creación y al contexto en la que se desarrolla. A partir de 1974, dos secciones tituladas: "L'Art vist

- 45 "Una de les lliçons que he après d'aquesta experiència de crític i teoritzador damunt les coses d'art és que no hi ha cap moviment cultural que es consolidi si no és abonat per unes determinades forces socials. És un fet que la N.P., a Mallorca, fou com un llamp cultural que passà i donà tota una sèrie d'obres, fins i tot alguns documents teòrics i algunes experimentacions molt interessants, però no incidí dins el cos social de Mallorca. La crítica de "Crònica de Tres" i l'experiència de la N.P. tingueren com a receptors uns cercles culturals molt minoritaris, no tingueren cap base social sòlida que les assumís. En definitiva, els crítics que hi ha instal·lats als diaris treballen de cara a una determinada acceptació social de l'art i en són portaveus, i la societat mallorquina només accepta l'art que aquesta crítica avala i defensa". Maicas, Lluís: "Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica", *Latitud* 39, 1. Palma, 1981, pág. 13.
- 46 Vid. "Art. Pictocinemes: cap a un art total", *Lluc*, n. 671, 1977, Palma, págs. 22-24; "Art. Del còmic a l'avantguarda: "Ensenya-2", *Lluc*, 658. Palma, 1976, págs. 22-23; "Art. La fotografia a Mallorca. Els Duran", *Lluc* 673. Palma, 1977, págs. 25-28; "Art. Manuel Rivera", *Lluc*, 674. Palma, 1977, págs. 27-28. Éste último artículo es el que pone punto final a la tarea crítica de "Crònica de Tres".
- 47 "Crec que el sistema s'ha reforçat. Com ja t'he dit abans, un raonament simplista lligava el franquisme com a reacció social i política a un conservadorisme, a un academicisme artístic, i això és un error. L'academicisme és una tònica existent dins l'art que sobreviu i té arrels socials molt profundes en la formació de la gent i el gust dels consumidors d'art i de cap manera no està lligat a un determinat règim polític en concret. El franquisme, evidentment, potencià l'academicisme i el reforçà socialment, però no es pot lligar al règim car és una cosa més profunda socialment. El franquisme, que era un conservadorisme polític imprevisible, ha desaparegut i l'art acadèmic és, ara, l'art de la burgesia democràtica, i en conseqüència no té connotacions ideològiques negatives". MAICAS, Lluís: "Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica", *Latitud* 39, 1. Palma, 1981, pág. 13.
- 48 "La Nova Plàstica va fer una labor de contestació, d'experimentació, de recerca. Té una tribuna des d'on se l'encoratja que és "Lluc", però a nivell de crítica periodística, que és la que normalment arriba a la gent, no hi ha cap canvi. [...] En conseqüència, un cop acabada la tribuna de "Lluc" i amb el canvi històric del 77, l'actitud de la N.P., que semblava més de grup, sofreix una dispersió": *Ibidem*.
- 49 El listado completo de la sección es el siguiente: *Lluc*, 635. Palma, 1974: "Joan Palou", págs. 27-28. *Lluc*, 637. Palma, 1974: "Damià Jaume", págs. 12-14. *Lluc*, 637. Palma, 1974: "Enric Irueste", págs. 14-15. *Lluc*, 637. Palma, 1974: "Pere Gelabert". *Lluc*, 639. Palma, 1974: "Gerard Matas", págs. 23-24. *Lluc*,

pels artistes⁴⁹ y “Conversa amb:”⁵⁰, demuestran el interés de D. Ferrà-Ponç por la teorización sobre el hecho artístico, tan escaso en el panorama del arte local. Además, creía que era un complemento necesario e imprescindible para poder enfrentarse con el arte oficial que controlaba los circuitos comerciales y la prensa⁵¹.

La primera de las secciones comienza con una entrevista con el artista y poeta visual Joan Palou. En ella, hay una introducción que explica las causas por las que era necesario este tipo de literatura artística, y que van desde su escasa presencia en el arte mallorquín, el hecho de que la teoría puede perfilar una estética con tanta precisión como las mismas obras, hasta que los artistas jóvenes ya habían dado muestras de sus preocupaciones conceptuales con manifiestos como los de *Ensenya 1*. Es por ello que detecta la necesidad de recoger estas inquietudes del arte joven a través de un modelo de encuesta que incluye las siguientes preguntas:

*¿Qué es para ti el Arte?. Describe el proceso de elaboración de una obra tuya.
¿Qué intentas: forjar un lenguaje inédito o servirte de un código estilístico preestablecido?. ¿Es posible un arte creador en Mallorca?. Crees que un grupo joven está transformando el arte de nuestra isla?*⁵²

Apreciamos que las tres primeras tienen unos planteamientos ligados a la estética, los aspectos procesuales y los estilísticos, mientras que las dos últimas tienen una

639. Palma, 1974: “Vicenç Torres”. *Lluc*, 641. Palma, 1974: “Miquel Àngel Femenias”, págs. 24-25. *Lluc*, 642. Palma, 1974: “Andreu Terrades”, págs. 21-22. *Lluc*, 645. Palma, 1975: “Bartomeu Cabot”, págs. 22-23. *Lluc*, 646. Palma, 1975: “Steva Terrades”, págs. 21-22. *Lluc*, 649. Palma, 1975: “Joan M. Gelabert”, págs. 26-27. *Lluc*, 650. Palma, 1975: “Ramon Canet”, págs. 23-24. *Lluc*, 651. Palma, 1975: “Miquel Barceló”, pág. 23. *Lluc*, 656. Palma, 1976: “Martí Company”, págs. 19-20. *Lluc*, 658. Palma, 1976: “Antoni Socies”, pág. 24. *Lluc*, 660. Palma, 1976: “Alfons Sard”, págs. 20-21.

50 Los artistas que participan son: *Lluc*, 640. Palma, 1974: “Rivera Bagur”, págs. 24-26. *Lluc*, 650. Palma, 1975: “Antoni Socies”, pág. 24. *Lluc*, 652. Palma, 1975: “Miquel A. Femenias”, págs. 15-16. *Lluc*, 653. Palma, 1975: “Fraver”, págs. 20-22. *Lluc*, 654. Palma, 1975: “Vicenç Torres”, págs. 20-21. *Lluc*, 655. Palma, 1976: “Steva Terrades”, págs. 23-24. *Lluc*, 657. Palma, 1976: “Barceló Artigues; Angel Sanmartín”, págs. 23-25. *Lluc*, 659. Palma, 1976: “Sara Gibert”, págs. 26-27. *Lluc*, 668. Palma, 1977: “Juli Ramis”, págs. 24-28. *Lluc*, 672. Palma, 1977: “Torrent”, págs. 26-28.

51 “Ara, a nivell de teorització, creia que sovint els pintors no teoritzaven ni reflexionaven prou sobre la seva pròpia pràctica. Les enquestes de ‘L’Art vist pels artistes’ tenien com a finalitat que l’artista teoritzàs sobre la seva pròpia concepció de l’art, perquè aquí, a Mallorca, sempre hem patit i patim encara el “jo només pint” i això sovint respon a la manca més absoluta d’idees, maldament es faci una cosa més o manco encertada. Hi manca la part de reflexió, de tenir una concepció general del fet plàstic, com Tàpies, que a més de ser un bon pintor és un bon teòric de l’art. Creia que era un complement necessari que no es practicava i a més era perillós per a enfrontar-se a un art oficial que controlava i de fet controla els circuits comercials i els espais a la premsa. Vaig procurar fer teoria i que els plàstics fessin autocrítica i teoria sobre el fet plàstic”. MAICAS, Lluís: “Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica”, *Latitud 39*, 1. Palma, 1981, pág. 13.

52 Cabe advertir que precisamente la formulación de las preguntas en la primera entrevista cambia ligeramente respecto al resto, aunque mantiene el mismo sentido. Era así: “Què és, per a tu, l’Art? Descríu el procés d’elaboració d’una obra teva, des de la primera intuïció fins a la realització definitiva. Què intentes: forjar un llenguatge inèdit o expressar la teva problemàtica servint-te d’un codi estilístic preestablert?. És possible un art creador dins la societat mallorquina actual?. Els joves artistes mallorquins formen un grup o són tan sols personalitats aïllades?”. *Lluc*, 635. Palma, 1974: “L’Art vist pels artistes: Joan Palou”, págs. 27-28.



intencionalidad de carácter contextual y muy ligadas a los intereses de D. Ferrà-Ponç de demostrar cómo el joven y nuevo arte emergente se posicionaba radicalmente en contra del arte oficial. De esta manera, quiso dar unidad y coherencia a una parte del espíritu y un movimiento, el de la *Jove Plàstica*, formado básicamente por fuertes individualidades a pesar de las numerosas iniciativas comunes, colectivos e incluso grupos que se formaron en ella. Él mismo ha reconocido su esfuerzo por reforzar el carácter unitario a veces más allá del que realmente tenía⁵³. En cualquier caso, hay que destacar el interés en conjunto y el carácter inédito de las reflexiones de algunos de los principales artistas vinculados a la profunda renovación del arte mallorquín.

Por su parte, la sección "Conversa amb:" tiene un esquema diferente. El texto recoge las reflexiones del artista fruto de una larga conversación que repasa su trayectoria, junto a un breve apunte crítico que enmarca al personaje en el contexto del arte mallorquín. Es por ello que se mezclan una gran cantidad de datos biográficos, anécdotas significativas, etapas, etc., siempre siguiendo un orden cronológico y con una marcada tendencia a la interacción arte-sociedad. En la mayoría de ellas, vuelven a ser protagonistas los jóvenes renovadores del arte, a excepción de tres figuras muy personales y aisladas que sobresalen de la mediocridad del panorama de posguerra. Se trata de Miquel Rivera Bagur, Francesc Verd Duran "Fraver" y Juli Ramis, todos ellos artistas que intentaron la creación de una obra alejada de la pintura impresionista que difundía las bellezas de la isla y, por ello, que podían tener un mayor interés para el arte joven. En el caso de M. Rivera Bagur, "Crònica de Tres" destaca su particular voz solitaria, autodidacta y *naïf*, creadora de un personal y plácido paraíso. Por su parte, F. Verd Duran "Fraver" es otro ejemplo de una personal e intuitiva asimilación de los caminos de la abstracción informalista, ligado al grupo "Tago" creado en 1959. Juli Ramis es un ejemplo de artista casi desvinculado de Mallorca, que necesita viajar, establecerse en París para conocer *in situ* las transformaciones del arte moderno, y que se vinculará al informalismo a través de Wols. J. Ramis era ya un artista "histórico" que interesaba más al historiador del arte que a los artistas más inquietos⁵⁴. En esta sección, todos los artistas jóvenes también participan de la sección anterior, a excepción de Àngel Sanmartín y Sara Gibert.

Sin duda, uno de los principales aspectos de estas respuestas en primera persona son las minuciosas descripciones de las cortas, aún, trayectorias de los artistas, lo que provoca un mayor detenimiento en factores de la coyuntura socio-económica que les tocó vivir. De esta manera, hay un énfasis en su ascendencia social, la formación

53 "A cops he tingut la impressió que, amb tot aquell activisme que vaig tenir dins 'Lluc', vaig fer una certa labor de conjuntar la Nova Plàstica, fins i tot 'presentar-la com un fet molt més unitari del que en realitat era'. És a dir, no era un moviment totalment coherent, que tingués unes idees clares, amb una profunditat teòrica sòlida i plenament assumida per tots. Hi havia persones amb un nivell teòric bastant acceptable i d'altres que eren d'una primarietat total, encara que fessin algunes coses interessants. Jo vaig procurar reforçar aquest caràcter unitari de contestació i contraposar-lo a l'art oficial i acceptat que s'oferia a les galeries". MAICAS, Lluís: "Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica", *Latitud* 39, 1. Palma, 1981, pág. 13.

54 *Vid. Lluc*, 653. Palma, 1975: "Fraver", pág. 20 y *Lluc*, 668. Palma, 1977: "Juli Ramis", pág. 24.



académica o autodidacta, sus influencias, los primeros intereses, trabajos y, lo que en ocasiones resulta de especial interés, las lecturas teóricas.

Esta praxis de la crítica de arte de “Crònica de Tres” nos remite a la conocida actitud de Baudelaire -parcial, apasionada y política-⁵⁵, y constituye uno de los referentes más destacados del ejercicio de la crítica artística dentro del discurso del arte del siglo XX en Mallorca.

55 “[...] Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes”, “Salón de 1846, ¿Para qué la crítica?”, en BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, pág. 102.



ARQUITECTURA, PAISAJE Y SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA: VIAJEROS EN LA ALPUJARRA (1830-1953)

JUSTO ROMERO TORRES
Universidad de Granada

El trabajo realizado en esta tesis es un análisis de los relatos que los viajeros, extranjeros y españoles dejaron sobre las Alpujarras en el siglo XIX y principios del XX, en los que la contemplación del paisaje en una visión plural ocupa un lugar destacado junto con el viaje en sí mismo; sin olvidar la importancia que, otros aspectos como el urbanismo, los medios de transporte y el propio hombre tienen en el medio alpujarreño.

Es casi imposible estudiar las Alpujarras sin recurrir a lo escrito por los viajeros e hispanistas ingleses, franceses, alemanes, etc.; mientras que la contribución española en este sentido es inexistente, reflejo, sin duda, de la dependencia cultural de España hasta fechas recientes.

Los viajeros europeos vienen a España hastiados de unos países sacudidos por la revolución industrial y cuyo paisaje moral ha sufrido un conjunto de transformaciones que alimentan su nostalgia. Cuando Gerald Brenan escribía en el prólogo a su obra *El sur de Granada* que *aún es verdad que al sur de los Pirineos se encuentra una sociedad que antepone las más profundas necesidades del alma humana a la organización técnica necesaria para alcanzar un nivel de vida más alto*, en mi opinión se estaba equivocando, ya que España adoptó razonablemente la organización técnica indispensable a la creación de riqueza a costa de su presunta autenticidad. Cuando escribió esto no estaba pensando en el sur de los Pirineos sino en el sur de Sierra Nevada, donde sí tenía sentido su idea de que *un incremento en el nivel de vida constituía un pobre sustituto de la pérdida del sentimiento de comunidad primitiva*.

En su tránsito por las Alpujarras, los viajeros no registran sobre el paisaje histórico presencia alguna que no sea la árabe; no sólo en el urbanismo, sino también en el

sistema social y las costumbres de estos habitantes, desmantelando, así, las mitologías romano-cristiano-visigodas de nuestra historia tradicional. Algo que en la segunda mitad de este siglo se han encargado de ir demostrando Américo Castro, Caro Baroja y Domínguez Ortiz, entre otros.

No obstante, en la apreciación estética del paisaje los viajeros realizan la evocación sentimental de una naturaleza incorrupta. Esta naturaleza nos remite a un entorno en el que está ausente la afección de la cultura cortesana y ajena a una civilización corrupta. En varias ocasiones, los viajeros hacen alusión a la Arcadia. Un viajero inglés, William Clarke, dice de los pastores alpujarreños que son *arcades sin saberlo*. El mito de la Arcadia es la necesaria aspiración hacia un pasado immaculado (en virtud de los valores que el viajero le otorga), el retorno al origen, que rompa los asfixiantes límites de la cotidianidad.

La visión estética del paisaje alpujarreño no es uniforme; aunque se puedan realizar dos bloques diferenciados: los ingleses y franceses de un lado; los centroeuropeos de otro. En los primeros se advierte la poética de lo inconmensurable y un concepto idílico de la naturaleza. Los segundos son portadores de una estética paisajística de lo profundo, lo infinito, lo misterioso, pero sin llegar al sentimiento de intensa melancolía y desasosiego de ingleses y franceses.

Los escasos viajeros españoles de la época apenas aportan algo significativo al paisaje estético. Sólo en Luis de Rute se aprecia un tímido intento, resultado del sincretismo institucionalista. Sin embargo, cabría destacar la visión de Olóriz sobre el paisaje. Éste se acerca a las Alpujarras con una percepción clara sobre la realidad de un bello paisaje en el cual se inserta la miseria de los hombres que lo pueblan. En este sentido, los extranjeros no establecen, como Olóriz, lo que podríamos llamar una visión “ética” del paisaje.

Si Andalucía es la tierra más genuinamente española, según Ford, las Alpujarras encarnan, para los viajeros, el lugar más apegado a unas costumbres fundamentalmente rurales y, en consecuencia, favorecedoras de lo “instintivo”, evitando así el desarraigo entre naturaleza y hombre que era una de las consecuencias más devastadoras de la civilización que les había tocado vivir a los románticos.

En las Alpujarras se constata el deterioro moral de una España en la que prevalece una aristocracia corrupta y una Iglesia degenerada, y a causa del aislamiento geográfico que padece esta región sus problemas quedan magnificados. Ya lo denunciaba Jovellanos en su Informe sobre la Ley Agraria cuando censuró el centralismo económico derivado del sistema radial de rutas [...] *que serían inútiles estas grandes comunicaciones mientras tanto que los infelices colonos no podían penetrar de pueblo a pueblo ni de mercado a mercado*.

A pesar de la secular pobreza y dejación de las Alpujarras, de su accidentada orografía y extremada climatología para los viajeros es un lugar paradisíaco, debido al carácter enfático del viajero, cuyo itinerario no transcurre sólo externa sino internamente, desarrollando y satisfaciendo todas las posibilidades de la subjetividad. La Alpujarra es un lugar aislado donde reside, anclado en el tiempo, una cultura



secular en estado de excepcional primitivismo, y, por tanto, reúne un buen número de las características esenciales que el viajero romántico espera encontrar.

Para estos viajeros, procedentes de una sociedad técnicamente dinámica pero inmovilista en lo esencial, como es la del siglo XIX, su llegada a las Alpujarras supone el encuentro con otros parajes y un tiempo detenido en los que podían satisfacer sus ansias de evasión. La búsqueda de lo “diferente” proporcionará al viajero una realidad del tiempo que no puede ser computado. Esta es la esencia de la aventura, un tiempo para ser “contado”, pero no medido.

La atracción que ejerce la Alpujarra sobre los viajeros subsume a éstos en una cierta irrealidad. Tienden a proyectar sobre lo que ven una imagen deformada, desprovista de cotidianidad, donde la rutina, el dolor, la pobreza y la tristeza parecen ausentes.

El sentimiento romántico hacia el pasado morisco, reflejado en el urbanismo de sus pueblos y en los rasgos físicos de sus habitantes, es común a todos los viajeros extranjeros. Para algunos, incluso el prestigio de lo morisco y su búsqueda constituyen el motivo de su viaje. Y no importa que las casas de estos pueblos (magnificados en su imaginación) carezcan de la higiene más elemental, y que las condiciones en las que habitan sus moradores sean deplorables.

Dos rasgos distintivos de los tópicos románticos que determinaron el carácter de los españoles y más tarde privativo de los andaluces, como son: la crítica negativa del carácter de estos tildados de holgazanes, fanfarrones, etc, y el determinismo climático como factor que induce a la indolencia e inactividad, no se hallan presentes en la Alpujarra. Debo decir que no aparece ni una sola mención que relacione el clima con el carácter de los alpujarreños.

En cuanto a la pobreza y austeridad asumidas por los andaluces con alegría y contemplada como virtudes por viajeros como Irving o Gautier, no se corresponden con el carácter de los habitantes de esta región, que son poco inclinados a las fiestas y con tendencia a la seriedad. En ello coinciden los viajeros extranjeros y españoles. La contradicción romántica de ensalzar estéticamente el paisaje y denigrar a sus pobladores no existe en las Alpujarras.

En definitiva, las Alpujarras presentan algunas concomitancias con el imaginario romántico andaluz, pero del mismo modo, unas diferencias que la hacen aparecer como una región singular, incontaminada y excepcional: último reducto donde aún es posible la evasión romántica del espacio. Un lugar donde el hombre romántico puede advertir que un mundo completamente civilizado significa su acabamiento. El poder se le otorga a aquéllos que son capaces de comprender los procesos de la naturaleza, pues el hombre al formar parte de ella, con ella comparte suerte y destino.



LAS ILUSTRACIONES DE LA *DIVINA COMEDIA* EN EL *QUATTROCENTO* Y EN EL ROMANTICISMO. DANTE, BOTTICELLI Y DORÉ Y LA CORRESPONDENCIA ENTRE LAS POÉTICAS EN DOS MOMENTOS DE TENSION DE LO CLÁSICO

ANTONIO SÁNCHEZ SOLER
Universidad de Málaga

La *Divina Comedia* fue escrita por el poeta florentino Dante Alighieri en el primer cuarto del siglo XIV, y a ella se dedicó aproximadamente los últimos quince años de su vida, entre 1307 y 1321. Desde su realización, este poema alegórico basado en la concepción cósmica del sistema ptolemaico-cristiano medieval, se convirtió en una de las obras de mayor importancia y relevancia de la literatura universal. Dante no pudo ver publicada su obra al completo, ya que en principio se publicaron las cantigas por separado, e incluso el *Paraíso* fue publicado después de su muerte.

Tras la publicación por separado de las tres partes del poema, la *Divina Comedia* suscitó un gran interés, por lo que, a lo largo de los siglos, las ediciones publicadas han sido numerosísimas. Esto lo constata el hecho de que ya en el siglo XV se habían creado en Italia agrupaciones de especialistas que se dedicaban al estudio de la obra de Dante, y que aún sigue siendo de obligada lectura y estudio en los centros de enseñanza italianos. De igual modo, el poema ha atraído, desde su aparición hasta nuestros días, el interés de numerosos artistas que se han inspirado en él para realizar las ilustraciones de muchos de sus pasajes. Entre estos artistas cabe destacar a grandes figuras como Sandro Botticelli, Miguel Ángel, William Blake, Gustave Doré o muchos otros. Esta conjunción entre texto e imágenes ha dado lugar a la relación y correspondencia de dos artes, pintura y poesía, que no ha sido entendida de igual modo a lo largo de la historia. En este caso vamos a analizar las premisas existentes en la relación entre estas dos artes en dos épocas distintas, *Quattrocento* y Romanticismo, atendiendo a las ilustraciones que dos artistas, el pintor italiano Sandro Botticelli y el grabador francés Gustave Doré, realizaron de un mismo texto surgido en el siglo XIV, la *Divina Comedia* de Dante.

LA *DIVINA COMEDIA* EN LA CULTURA DEL *QUATTROCENTO*. LAS ILUSTRACIONES DE BOTTICELLI.

Para considerar la fama de Dante y de la *Divina Comedia* en el siglo XIV habría que tener en cuenta, por un lado, la diversidad cultural que existía en los distintos ambientes regionales y locales en la Italia de aquellos años, y por otro, las relaciones entre la literatura de la época, el Humanismo emergente, y las clases dominantes, además de las frecuentes divergencias entre los literatos y el poder. Así se llegaría a comprender que Dante hubiese gozado de una enorme fama entre los más poderosos, aunque no fuera ese el camino que marcaba la literatura de la época. Pero su prestigio comenzó a apagarse a finales del siglo XIV por los numerosos problemas políticos que azotaban las ciudades-estado italianas. La *Divina Comedia* tuvo a principios del siglo XIV una rápida difusión, no sólo en Florencia, sino fuera de ella, sobre todo en las ciudades del norte de Italia. A pesar de esto, el poeta florentino era criticado por el uso del estilo vulgar y por desechar las fuentes clásicas, al mismo tiempo que los jóvenes literatos criticaban el culto que le profesaba Giovanni Boccaccio y que fue defendido por Coluccio Salutati¹. Posteriormente, Leonardo Bruni, formado con Salutati, defendía a los jóvenes por su mayor conocimiento literario e histórico como elemento fundamental para el desarrollo del Humanismo y su arraigo en la tradición cultural de Florencia, mientras, y al mismo tiempo, estaba a favor del culto a Dante. En su obra *Vita di Dante* Bruni presentó al poeta como un ciudadano comprometido con su patria, y exaltaba su poesía defendiendo su estilo vulgar.

A mediados de siglo, la tradición de la *Divina Comedia* disminuyó considerablemente, e incluso se vio interrumpida, aunque siempre hubo escritores que siguieron reivindicando la importancia de su autor y su estilo. Sin embargo, se trataba de débiles intentos por mantener a Dante en lo más alto de la cultura florentina, y no pudieron separar a su figura de la relación entre la literatura y la política ni tampoco evitar que continuara el exilio póstumo del poeta. Ya algunos humanistas de la primera mitad del siglo XV, como Giannozzo Manetti o Matteo Palmieri, intentaron hacer ver que la única posibilidad para que se produjera la vuelta de Dante y su *Comedia* a la tradición cultural era una nueva mentalidad y una nueva filosofía, modificaciones que llegarán en la segunda mitad del siglo.

En la década de 1460 se produjo un hecho que haría posible este cambio, y fue el surgimiento de la filosofía neoplatónica, propuesta con anterioridad en el mundo bizantino y que alcanza Occidente gracias a la actividad de Marsilio Ficino. Este hecho hizo resurgir con fuerza la tradición del culto a Dante. A finales de 1462, Cosme de Médicis encargó a Ficino la traducción al latín de todos los textos de Platón, formándose así su propia doctrina filosófica, basada en las ideas del filósofo

1 Pese a defender la postura de Boccaccio, Salutati, como otros contemporáneos, también criticaba la utilización que hace Dante del *volgare* o florentino en vez del latín culto.



griego². Ficino identificó el recorrido ascendente hasta Dios por las distintas esferas del universo platónico con el recorrido, también ascendente, por los tres reinos de ultratumba que Dante mostró en su poema. El lenguaje utilizado en la traducción de los textos de Platón era similar al utilizado por el poeta en el *Paraíso*.

Con estas premisas, en las últimas décadas del siglo XV, la imagen que había dado Leonardo Bruni de Dante, un Dante combatiente por su ciudad y defensor de su libertad, pasa a ser la de un poeta filósofo y teólogo. Ésta misma imagen fue mostrada posteriormente por Ficino, ya que, según él, había escrito su poema inspirado por la doctrina de Platón. La transformación de Dante en precursor de la nueva filosofía neoplatónica fue la mejor forma de legitimar las doctrinas filosóficas que eran vistas con recelo y ajenas a la sólida tradición del pensamiento de otros filósofos clásicos como Aristóteles o Cicerón. Además, el nombre del poeta sirvió para establecer una conexión entre las ideas dominantes en los inicios del gobierno de Lorenzo el Magnífico y un pasado que debía ser recordado como la mayor gloria de la nueva capital política, económica y cultural, Florencia.

Por otro lado, Ficino atribuía un evidente significado político al retorno de Dante como precursor de la renovación que en aquellos años se estaba produciendo, por lo que era necesario que la celebración de la vuelta oficial del poeta a la tradición cultural se convirtiese en un acto público en el que participaran todas las autoridades políticas de la ciudad. De igual forma, la mayor obra del poeta, la *Divina Comedia*, debía ser interpretada atendiendo al ideal platónico emergente, de lo cual se encargaría el más célebre de los humanistas del momento. Estas intenciones fueron expresadas por Ficino en un escrito que apareció el 4 de agosto de 1481 como premisa a la edición de la *Divina Comedia* comentada por el humanista Cristoforo Landino, y que se publicaría el día 30 del mismo mes.

Es en este punto cuando entra en escena la figura de Sandro Botticelli. Los grabados de la edición de 1481 son atribuidos a Baccio Baldini, orfebre florentino, el cual, según cuenta Vasari, *no teniendo mucha imaginación, todo lo que hizo fue con invención y dibujo de Sandro Botticelli*³. Al parecer, el pintor florentino se había embarcado en la gran empresa de ilustrar cada uno de los cien cantos de la *Divina Comedia*, pero se vio obligado a interrumpir este trabajo al ser llamado por el papa Sixto IV para pintar algunas escenas en la Capilla Sixtina, en Roma. Este aspecto podría explicar que la edición de 1481 contara sólo con diecinueve grabados. A su

2 El centro de la doctrina de Platón era la Unidad divina, generadora de un universo perfecto y armónico, jerarquizado de tal modo que, de modo ascendente, se pasara de la materia amorfa a los cuerpos físicos y celestes. De aquí se asciende hasta el mundo de las almas, que son principio de vida y de movimiento, y a partir de éstas, de las almas racionales y de los ángeles, últimos mediadores con la Divinidad. Según Platón, el alma podía subir, mediante el conocimiento y el amor, hasta la perfecta contemplación y su total unión con Dios.

3 VASARI, G.: "Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe", *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Florencia, 1568 (edición integral, Roma, Grandi Tascabili Economici, 1993, pág. 838). Traducción tomada de VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología). Estudio, selección y traducción de M^a Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 296.

retorno de Roma, el pintor florentino continuó con la serie de dibujos. Vasari da algunas noticias sobre este episodio cuando dice: *Cuando acabó y se descubrió la parte que se le había encargado, volvió inmediatamente a Florencia. Y aquí, como era una persona muy sofisticada, se dedicó a comentar una parte de Dante, ilustró El Infierno y lo imprimió [...]*⁴. Estas noticias no son del todo ciertas, ya que no fue Botticelli quien imprimió sus propios dibujos, sino Baccio Baldini. Parece que Vasari tuvo constancia de los dibujos impresos por Baldini para esta edición comentada por Landino, pero no tuvo en cuenta, como señala Alfredo Petrucci en uno de sus artículos⁵, que Botticelli regresó de Roma en 1483, mientras la edición de Landino con los grabados se publicó en 1481. De este modo, el pintor florentino no pudo realizar los dibujos después de su retorno a Florencia, sino antes de partir hacia Roma. Otro de los aspectos a señalar del comentario de Vasari a este respecto es que Botticelli no sólo ilustró el *Infierno*⁶, sino que tradujo en imágenes todo el poema de Dante. Y son estas las ilustraciones a las que van dirigidas estas líneas.

Después de su regreso a Florencia y en una época difícil de su vida por la muerte de su padre, Sandro Botticelli seguía contando con el mecenazgo de su principal valedor, Lorenzo di Pierfrancesco, para quien ya ha realizado algunas de sus pinturas más importantes, entre las que se encuentran *La Primavera*, *Palas y el Centauro* o *El Nacimiento de Venus*. Y fue precisamente éste el que lo incitó a retomar, por cuenta suya, la serie de ilustraciones de la *Divina Comedia*⁷. En 1496, en medio de los fuertes problemas políticos y religiosos en los que estaba inmersa la ciudad, Botticelli vuelve a adentrarse en el trabajo de ilustrar el poema pensando que con él encontraría la tranquilidad que tanto ansiaba y que en aquellos momentos era difícil conseguir. Pero una vez más tuvo que interrumpir su trabajo, aunque las causas de esta interrupción no están del todo claras, ya que autores como Corrado Gizzi sostienen que se debió a la expulsión de la ciudad en 1498 de Lorenzo di Pierfrancesco⁸, mientras otros, como Pietro Toesca, aluden a la muerte de éste en 1503 como causa principal, aunque no se descarta la posibilidad de que Botticelli continuara posteriormente⁹, si bien la serie de ilustraciones no fue nunca completada.

Estas ilustraciones de Botticelli debían formar parte de una edición manuscrita de la obra de Dante sobre folios de pergamino encargada por Lorenzo di Pierfrancesco. Cada dibujo debía corresponder a un canto, pero la obra completa constaría de ciento dos dibujos¹⁰, de los que han llegado hasta nuestros días solamente noventa y dos. Del

4 VASARI: "Sandro Botticelli", *op. cit.*, pág. 494.

5 PETRUCCI, A.: "La Divina Commedia nelle incisioni del Quattrocento", *Accademie e Biblioteche D'Italia*, Roma, 1941, (XV), n° 1, pág. 11.

6 Esta edición de la *Divina Comedia* fue publicada en varias ocasiones, y no todas contaban con el mismo número de ilustraciones, siendo el máximo de diecinueve, todas ellas referentes al Infierno.

7 GIZZI, C.: *Botticelli e Dante*. Milán, Electra, 1990, pág. 105.

8 *Ibid.*, pág. 105.

9 TOESCA, P.: "Sandro Botticelli e Dante", *La Bibliofilia*. Florencia, 1922-1923, (XXIV), pp. 6-7.

10 De los ciento dos dibujos, cien corresponderían a cada uno de los cantos, uno, un mapa del Infierno, que haría las veces de frontispicio, y un dibujo de Lucifer que ocuparía dos folios.

resto, dos no fueron nunca realizados, aunque sí que se conserva el folio con el texto manuscrito, y ocho se han perdido. Estos folios se conservan actualmente separados en dos grupos, uno de ellos con ochenta y cinco pergaminos en el Kupferstichkabinett de Berlín, y otro de siete que se encuentra en la Biblioteca Apostólica Vaticana, en Roma. Tras la obra de Vasari, no se tiene ninguna constancia de la existencia de los dibujos realizados por Botticelli, hasta que fueron encontrados a finales del siglo XIX. Éstos comenzaron a ser conocidos en 1882, cuando pasaron de la Colección Hamilton¹¹, en Escocia, al Kupferstichkabinett de Berlín, y sobre todo gracias a la obra de Lippmann¹². Cuando el museo berlinés se hizo cargo de los pergaminos, procedió a separarlos de la encuadernación en la que se encontraban y fijarlos sobre cartones duros para así poder analizarlos y reproducirlos con mayor comodidad y seguridad.

Poco después de la aparición de la obra de Lippmann en 1896, fueron hallados en los fondos de la biblioteca de la reina Cristina de Suecia, otros siete folios, que posteriormente pasaron a la Biblioteca Vaticana¹³. Éstos estaban en un código misceláneo que contenía dieciocho obras diferentes, conservados de forma fragmentaria y sin ninguna conexión entre ellos. Los fragmentos habían sido hechos encuadernar por Pío IX. Los siete folios con dibujos ilustrativos de la *Divina Comedia* eran iguales a los del museo de Berlín, por lo que pertenecían a la misma obra, y contenían siete dibujos que ilustraban siete cantos del *Infierno*. Más tarde, el mismo Lippmann, tras haber analizado los dibujos encontrados en Roma, los reprodujo igual que el resto.

El estudio y el análisis de estos los dibujos, han permitido a los investigadores que se han dedicado a ello desde que éstos fueron descubiertos, lanzar numerosas hipótesis sobre las misteriosas circunstancias que rodearon a su realización, que no son pocas si tenemos en cuenta el aspecto inacabado que presentan, así como las muchas peculiaridades que los caracterizan. De igual modo, dicho análisis nos va a permitir conocer, atendiendo a la teoría sobre las relaciones interartísticas que en aquel momento estaba vigente, es decir, el *ut pictura poesis*, cuales son las vinculaciones que existen entre la pintura y la literatura en esta obra en concreto, teniendo como referencia la obra creada conjuntamente entre Dante y Botticelli.

Ya desde el siglo V a. C., Simónides de Ceos hablaba de la analogía que existía entre la poesía y la pintura. Esta teoría llegó a su punto de mayor desarrollo con la frase de Horacio *ut pictura poesis*. Esta afirmación, que ponía de manifiesto la asimilación entre las dos artes, fue la que primó en la teoría de las relaciones interartísticas en un

11 Estos folios formaban parte de un código perteneciente a esta colección privada, por lo que éste es conocido como Código Hamilton. La colección era propiedad de Alexander Douglas, Duque de Hamilton, localidad escocesa cercana a Glasgow. Fueron adquiridos por este duque tras comprarlos a un anticuario florentino, y parisino de adopción, llamado Giovanni Claudio Molini, después de 1803.

12 Friedrich Lippmann ha sido una de las personas que más a fondo a estudiado y analizado los folios de pergamino con los dibujos de Botticelli. LIPPMANN, F., *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina Commedia*. Londres, Lawrence-Bullen, 1896.

13 En 1690 el papa Alejandro VIII adquirió el grupo de siete folios junto con toda la biblioteca de la reina, tras la muerte de ésta en 1689.

periodo que abarca desde el Renacimiento hasta en siglo XVIII, periodo en el que tanto los tratados de pintura como los de literatura insistían en la función imitativa de ambas artes, a pesar de utilizar medios de expresión distintos. A pesar de la superioridad que muchos teóricos proporcionaban a la pintura, ésta estaba confinada a los temas surgidos de textos literarios e históricos, lo cual restringía la imaginación y la originalidad del pintor.

Sin duda alguna, esta supeditación de la pintura a un texto, en este caso literario, se pone de manifiesto claramente en los dibujos con que Botticelli ilustra el poema de Dante, ya que el artista hace una traducción literal de los versos, ajustando a las imágenes el desarrollo dinámico del recorrido que los dos protagonistas, Virgilio y el propio Dante hacen por los tres reinos, imprimiendo a sus dibujos un marcado carácter narrativo.

Botticelli es un pintor cuyo estilo se ha caracterizado por el uso de la línea, una línea movida y elegante que es un elemento fundamental en toda su producción artística, sobre todo en una época en la que la mayoría de los artistas estaban más preocupados por la representación de la tridimensionalidad y la perspectiva por medio de los colores y las luces. La línea juega un papel importantísimo en la serie de ilustraciones para el poema de Dante, debido principalmente a la ausencia de color. Estos dibujos están realizados con una gran economía de medios (una simple punta de metal, pluma y tinta), dando vida a los personajes con escasos trazos. Es precisamente la línea uno de los elementos, junto con la ausencia de color, la que da a los dibujos del pintor florentino ese carácter eminentemente narrativo al que antes aludíamos, aunque no es el único. Los dibujos muestran figuras enmarcadas en espacios en los que la ausencia de perspectiva es una constante, lo que hace que el protagonismo se centre básicamente en el desarrollo de la acción.

Respecto a la línea se han referido la mayoría de los investigadores, emitiendo valoraciones críticas tanto de un modo positivo como negativo. Así, Venturi señala que el pintor utilizó la fuerza expresiva de la línea para mostrar al espectador las numerosísimas matizaciones psicológicas de los personajes y de las distintas situaciones que Dante plasmó en su poema mediante palabras, y dice que *ninguna pintura de Sandro es más altamente significativa de su genio que estas señales de líneas inspiradas por las páginas del divino poema*¹⁴. En unos términos similares se ha pronunciado otro autor, Bertini, quien alaba la inagotable variedad de detalles de que constan estos dibujos, aunque afirma que la línea ya no posee un carácter gotizante, como había sido habitual en la obra de Botticelli, sino acusadamente renacentista. Por el contrario, Berenson¹⁵ dice acerca de la importancia de la línea en estos dibujos, que sería absurdo pensar que solamente mediante líneas y contornos se puedan expresar las sensaciones y emociones que brotan de los versos de Dante, y que la grandeza de

14 VENTURI, A.: *Il Botticelli interprete di Dante*. Florencia, [s. n.], 1921, pp. 9-10.

15 Tanto Berenson como Bertini han sido los autores de sendos estudios sobre la historia del dibujo. BERENSON: *I disegni dei pittori fiorentini*. Milán, 1961; BERTINI: *I grande maestri del disegno*. Milán, 1953.



estas ilustraciones reside en haber salido de la mano de uno de los máximos artistas de la línea pura, es decir Botticelli, y no por ilustrar la *Divina Comedia*.

Hay otro aspecto fundamental y que alude también al aspecto narrativo de la obra de Botticelli, y es el gran número de episodios que incluye en cada uno de los dibujos, de modo que en uno solo folio narra casi íntegramente todo un canto completo. A principios del siglo XIV se produce en toda Italia un importante auge en la tradición de ilustrar los manuscritos de la *Divina Comedia*. Generalmente estos manuscritos solían tener cien ilustraciones, una por cada canto, colocadas al inicio del mismo. Las ilustraciones estaban hechas con miniatura, dibujadas con pluma o difuminadas con color, aunque esto último era menos frecuente. La mayoría de los códices ilustrados de fecha más antigua muestran un solo episodio por canto, y a medida que pasa el tiempo el número de episodios en cada ilustración aumenta, siendo normalmente de dos. De esta manera, para mostrar la sucesión de acontecimientos, se solían repetir, atendiendo a la tradición que impusiera en su tiempo Giotto, las figuras de Dante y de su guía y protector, Virgilio, y la de los personajes más importantes del canto. Los grabados que se incluyeron en la edición de 1481 comentada por Landino mostraban más de dos episodios, y en los dibujos que Botticelli hizo para Lorenzo de Pierfrancesco aparecen cinco o seis, aunque en algunos llegan a aparecer hasta siete y ocho. Esta serie de ilustraciones es, por lo tanto, la más completa y la que recoge de un modo más fiel y riguroso el contenido del poema. Al igual que la importancia de la línea, el carácter narrativo fue también una constante en el estilo del pintor florentino, como demuestran algunas de sus pinturas como *Los milagros de san Cenobio* o las cuatro tablas de *La historia de Nastagio degli Onesti*.

Por su parte, Toesca hace un análisis del estilo con que Botticelli ilustra cada una de las partes del poema. Según este autor, el artista adaptó el dibujo y las figuras a las características del texto haciendo gala de su profundo conocimiento. Así, la violencia de las escenas y la multitud de situaciones que en su camino por el *Infierno* se encontraron Dante y Virgilio, fue plasmado mediante representaciones llenas de movimiento, de gran energía expresiva, en las cuales se agrupaban una gran cantidad de figuras, por lo que el tamaño de las mismas era reducido para poder así traducir las palabras del poeta sin dejar fuera ningún detalle, poniendo el punto de vista bastante alto y lejano. Para las ilustraciones del *Purgatorio* las composiciones se vuelven más simples. Aunque el punto de vista está aún alejado, las figuras muestran más claramente sus expresiones psicológicas. El número de figuras se reduce un poco con respecto al *Infierno*, y su tamaño es algo mayor. En los folios del *Paraíso* Botticelli utiliza una línea más suave. Las figuras se desplazan con movimientos más acompasados, menos dramáticos. Además, el tamaño de éstas aumenta considerablemente (la figura de Beatriz es mayor que la de Dante), al igual que el punto de vista de la escena se acerca.

Mientras en el *Infierno* el camino discurre de un modo descendente por sus nueve círculos, y la escena se desarrolla de izquierda a derecha, en el *Purgatorio* los personajes comienzan a ascender por el monte donde se purifican las almas. Aquí el

sentido de la composición se va alternando, apreciándose hasta cuatro cambios de dirección. En el *Infierno* los personajes de Dante y Virgilio son vistos desde el frente y, por el contrario, en el *Purgatorio* son vistos desde atrás. Por último, en el *Paraíso* los personajes no hacen más que ascender hasta que llegan al Reino de los Cielos, donde son acogidos por una corte de ángeles. El sentido vertical del camino de los dos protagonistas hacia el *Paraíso* se puede apreciar también por las numerosas veces que Beatriz señala hacia arriba tratando de mostrar algo a Dante.

Con estas distinciones entre cada uno de los tres reinos mediante las indicaciones topográficas, Botticelli establece distinciones siguiendo también los niveles lingüísticos que Dante utiliza en cada parte atendiendo a su diversidad temática.

Por otra parte, el número de episodios representados en cada una de las partes del poema se reduce progresivamente, pasando de las complejas composiciones del *Infierno* a la simplicidad de los dibujos del *Paraíso*, en los que únicamente aparecen Dante y su amada Beatriz, a la que Virgilio cede el cargo de guía, inscritos ambos en una esfera. Botticelli insertó en algunos folios los últimos episodios, completos o en parte, del canto anterior, con lo que se establece una continuidad narrativa, además de en un mismo dibujo, también entre las ilustraciones de cantos sucesivos. Cabe señalar también que en muchas de las ilustraciones las figuras aparecen cortadas, es decir, no aparecen dentro de los márgenes del dibujo, lo que muestra que la visión que se representa en cada uno de ellos es ilimitada, desarrollándose la escena más allá.

Todos estos aspectos de los dibujos realizados por Botticelli demuestran la perfecta simbiosis existente entre texto e imágenes, de modo que se podría hablar de que los dibujos narran por sí solos el poema completo, y dan buena fe del *ut pictura poesis* (así la pintura como la poesía) imperante en el *Quattrocento*.

LA DIVINA COMEDIA DE GUSTAVE DORÉ Y LOS PRESUPUESTOS ESTÉTICOS Y TEÓRICOS DEL ROMANTICISMO.

Entre 1861 y 1868, el grabador francés Gustave Doré realizó un gran número de ilustraciones para la *Divina Comedia*. Buen conocedor de las grandes obras de la literatura universal, ilustró muchas de ellas, entre las que se encuentran *La Biblia*, *Las Cruzadas*, *Don quijote de la Mancha*, etc., por citar algunas. En principio, Doré sólo realizó las ilustraciones que correspondían al *Infierno*, e hizo un total de setenta y cinco. Debido al éxito que tuvieron estos grabados, el artista continuó con la serie de imágenes para la obra de Dante, llevando a cabo posteriormente un total de sesenta ilustraciones más para el *Purgatorio* y para el *Paraíso*. De esta manera, el número total de grabados para la *Divina Comedia* fue de ciento treinta y cinco. Después del año 1868, y una vez finalizada la serie, ésta se ha convertido en la más famosa y la que posiblemente mayor difusión haya tenido. Estos grabados, hechos mediante la técnica xilográfica, fueron realizados en realidad por un grupo de artistas que copiaban los dibujos originales de Doré hechos con pluma y pincel, pero todos ellos supieron reflejar de un modo hábil y sincero el gusto pictórico del artista francés.

En el campo teórico, por lo que respecta a las relaciones entre las artes, el siglo XIX está caracterizado por el *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing, obra surgida en 1766, en la que se lanza una teoría totalmente contraria a la propuesta por el *ut pictura poesis*. Lessing se opone rotundamente a la asimilación y el “préstamo”¹⁶ que entre las artes se venía proclamando entre los siglos XV y XVIII. Para Lessing no existe similitud entre pintura y poesía ya que estas artes pertenecen a ámbitos distintos y utilizan medios expresivos diferentes, imponiendo el espacio como medio de desarrollo para la pintura y el tiempo para la poesía.

Además de estos cambios en las concepciones teóricas, los cambios que se producen en el siglo XIX por lo que a la visión de Dante y de la *Divina Comedia* respecta, no son tanto teóricos o interpretativos, como ocurrió en el *Quattrocento*, sino que fueron cambios referentes a las inquietudes estéticas que surgieron con el Romanticismo, y que en cierto modo encajaban perfectamente en la índole medieval de algunos de los pasajes que Dante describió en su poema.

En el movimiento romántico, en un momento de pleno rechazo a las formas clásicas¹⁷, aparecieron nuevos presupuestos estéticos y estilísticos que dejaban a un lado conceptos tan importantes para la Historia del Arte como el de belleza o razón, para acoger en su seno otros que hasta el momento no habían sido habituales y que se convertirían en la seña de identidad de las manifestaciones artísticas de esta corriente. El más importante de estos conceptos es el de sublime, que según Edmund Burke aludía a la inmensidad, la oscuridad y la capacidad para inspirar terror¹⁸, y que surgió como oposición al de belleza. La razón deja paso a los sentimientos, sentimientos que ahora adquieren una dimensión especial y afloran en todas y cada una de las manifestaciones artísticas.

Las más importantes características estilísticas que aparecen con el Romanticismo, están presente en los grabados de Gustave Doré. En los grabados ilustrativos de la *Divina Comedia* el artista deja a un lado la tradición iconográfica que desde el siglo XIV se había utilizado para ilustrar esta obra, haciendo emerger escenarios mágicos en los que la naturaleza, siempre hostil, se engrandece y se convierte en protagonista, y en la que las figuras monstruosas y los personajes fantásticos toman la delantera a los personajes reales dando una nueva interpretación del poema ajustada a los cánones de la estética romántica.

16 Este es el término utilizados por Ana Lía Gabrielsoni en su artículo “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, publicado en la *Revista de Literatura y Traducción Saltana* (esta revista sólo puede ser consultada en internet a través de la página web www.saltana.com.ar).

17 Ya en el siglo XVIII el término *romántico*, de carácter peyorativo, se unía al de *romanesco* para denominar obras no clásicas. Además, a mediados de siglo, se utilizaba este término para hacer referencia a obras que recordaran o evocaran conocidas obras literarias, especialmente épicas, y que instaban a la fantasía del espectador a recrearlas mediante imágenes que hacían las veces de soporte visual de una memoria poética.

18 Edmund Burke fue un estadista y filósofo británico, y dedicó algunos escritos a temas referentes a la Teoría del Arte. Los términos con que define *sublime* están recogidos en su ensayo *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*.

Otro aspecto en el que Doré se aleja de la tradición es en el del tratamiento de los episodios, ya que en cada grabado desarrolla uno solo, con lo que las figuras de Dante y Virgilio aparecen solamente una vez en cada uno. Este aspecto es representativo del carácter meramente ilustrativo de esta serie, en contraposición con el carácter narrativo de los dibujos de Botticelli.

Por el contrario, hay algunos aspectos en los que Doré no difiere del resto de los ilustradores de la *Comedia*. Uno de estos es el tratamiento de la carga dramática que el grabador francés imprime en los rostros de los personajes, carga que se suaviza conforme los protagonistas se acercan al *Paraíso*. Igualmente hay otros elementos de las ilustraciones que cambian de una cantiga a otra, como son la intensidad de la luz, que en la mayoría de los grabados del *Infierno* es muy ligera, predominando principalmente la oscuridad, mientras en el *Purgatorio* se va intensificando, para llenar casi por completo los escenarios del *Paraíso* con una luz celestial, que no deja lugar a las luces y las sombras, que si están presentes en los grabados de las cantigas anteriores.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, cabría destacar, por un lado, la diferencia de las propuestas teóricas que se dan en el *Quattrocento*, con el *ut pictura poesis*, y en el Romanticismo, con el *Laoconte* de Lessing, propuestas que eran totalmente contrarias por cuanto una se oponía a la otra, y por otro, como estas teorías interartísticas y las claves estéticas y estilísticas de cada época y movimiento artístico inciden en la visión que tuvieron dos grandes artistas como Botticelli y Doré de un mismo texto literario, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Esta distinta visión del poema de Dante, así como las circunstancias que rodearon a la realización de las ilustraciones de los dos artistas, les llevaron a imprimir en sus obras un carácter bien distinto, destacando en el caso de Botticelli el carácter narrativo, y en el de Doré el aspecto ilustrativo, si bien ambos innovaron en la interpretación que hicieron del texto para traducirlo en imágenes.



LA LITERATURA ARTÍSTICA Y LOS ARTISTAS VALENCIANOS DEL SIGLO XIX: SUS APORTACIONES A TRAVÉS DE LA PRENSA DURANTE LA ÉPOCA ISABELINA*

LUISA SEMPERE VILAPLANA Y VICENTE ROIG CONDOMINA
Universidad de Valencia

Pretendemos con la presente comunicación el acercamiento a la poco conocida faceta literaria de aquellos artistas y arquitectos valencianos del Ochocientos que, para dar a conocer sus ideas, reflexiones o planteamientos en materia artística, se sirvieron del principal medio de difusión de la época, la prensa periódica y diaria.

Dada la carencia de críticos artísticos profesionales en Valencia, esta función fue ejercida ocasionalmente por diversos colaboradores, donde no faltaron escritores, políticos, docentes, investigadores e incluso aficionados y diletantes. No obstante, por su conocimiento directo del proceso creativo y su criterio de autoridad, se habría de destacar el papel desempeñado por determinados artistas y arquitectos. Atendiendo al período que nos ocupa, encontramos los escritos de los pintores José María Bonilla, Miguel Pou, Bernardo Ferrándiz Badenes y José Ramón Garnelo González; del grabador Teodoro Blasco Soler; del fotógrafo Pascual Pérez Rodríguez, y de los arquitectos Antonino Sancho, Joaquín Cabrera, Jorge Gisbert Berenguer y Ramón María Ximénez¹.

1. Los escritos de los artistas y arquitectos valencianos durante las regencias de María Cristina de Borbón y Espartero (1833-1843)

El disfrute de unas mayores libertades desde la regencia de M^a Cristina significará, entre otros muchos aspectos, el tímido inicio de un periodismo de opinión en España,

* La limitación de espacio de las comunicaciones que se establece en las normas del presente congreso nos obliga a acotar nuestro tema a un primer período: la época isabelina, reservando su continuación para futuras publicaciones.

1 Durante el Sexenio y la Restauración encontramos colaborando en la prensa valenciana, entre otros, a los pintores Gonzalo Salvá, José Brel, Nicasio Serret, Ricardo Baroja y Enrique Blay, y a los arquitectos Antonio Martorell, Vicente Alcayne, Luis Ferreres, José Camaña y Joaquín M^a Belda.

que en el campo de la literatura artística posibilitará el desarrollo de la crítica. A partir de entonces, encontraremos las primeras colaboraciones manifiestas en la prensa, donde no faltarán los escritos de los artistas valencianos.

Aunque en ocasiones la prensa valenciana había reproducido de los periódicos de Madrid algún que otro escrito de ciertos artistas, será el arquitecto Antonino Sancho el primer artífice valenciano que aparezca firmando sus artículos. Suyo es, sin duda, un remitido al *Diario Mercantil de Valencia* en el que, después de elogiar el papel de las academias de Bellas Artes y sus ilustres profesores, denunciaba la falta de protección que se estaba dispensando a la de San Carlos de Valencia y cómo el Consistorio tenía la osadía de realizar obras contrarias a *los principios del arte* y sin contar con el beneplácito de aquella². En el periódico de Literatura, Ciencias y Bellas Artes, órgano de la sociedad del mismo nombre, *Liceo Valenciano*, dio a conocer sus modernas reflexiones sobre los cambios que, en el último decenio, se habían experimentado en la ciudad de Valencia en materia urbanística y salubridad. Así, informaba sobre el establecimiento de casas de corrección y piedad; la creación de un museo de pinturas, de un instituto médico y de un liceo; la construcción de casinos, alquerías, paseos, andenes y pretilos en el río, y de un camino desde el puerto a la ciudad. Asimismo, reivindicaba ya el indispensable ensanche de la ciudad, previo levantamiento de un plano detallado en la mayor escala posible que comprendiera sus arrabales y sus avenidas, tomando como ejemplo el de Madrid. Proponía, además, la apertura de nuevas comunicaciones entre los principales barrios; la formación de plazas regulares y espaciosas, y la rectificación del trazado de las calles, planteando el establecimiento en línea recta de varias filas de árboles, como en los *boulevares* de París o las ramblas de Barcelona. Estas calles habrían de ornamentarse con edificios de variadas fachadas, balcones a la italiana y alturas proporcionadas al ancho de las calles³. En el *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País* escribió sobre el singular Monasterio de San Miguel de los Reyes, uno de los pocos edificios de su clase que estaban todavía sin enajenar, haciendo un recorrido sobre su historia y las vicisitudes de su construcción⁴ y, en colaboración con su compañero de profesión Joaquín Cabrera, publicó un informe acerca de los edificios intramuros y extramuros de Valencia procedentes de conventos suprimidos, deduciendo de sus respectivas circunstancias la finalidad a la que podían destinarse⁵. Así, por ejemplo, estimaba que se trasladase la parroquia castrense a la iglesia del Temple; que se ubicara un gran parador o se construyesen casas particulares en San Vicente de la Roqueta, o que un edificio de tanto valor como San Miguel de los Reyes, que ya se había desamortizado, se preservase adquiriendo la función de parroquia de la zona. Más tarde, en 1854, en el diario político *El Justicia*, divulgó a través de una

2 Véase S(ANCHO), A(ntonino): "Reducidas las artes al mayor abatimiento...", *Diario Mercantil de Valencia*, 20 marzo, 1837, págs. 1 y 2.

3 Véase SANCHO, Antonino: "Mejoras de Valencia", *Liceo Valenciano*, 2 junio, 1841, págs. 82-86.

4 Véase A. S.: "El Monasterio de San Miguel de los Reyes", *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*, abril 1840, págs. 79-82.

5 Véase SANCHO, Antonino y CABRERA, Joaquín: "Informe acerca de los edificios procedentes de conventos suprimidos y objetos a que pueden destinarse", *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*, junio 1840, págs. 124-130.



serie de artículos las mejoras urbanas que se habían llevado a cabo en Valencia, en la misma línea de lo escrito en el *Liceo Valenciano*. La recopilación de estos artículos fue publicada conjuntamente en 1855, en la misma imprenta del diario de José Mateu Garín, con el título *Mejoras materiales de Valencia*⁶. En este libro, estructurado en veinte capítulos que corresponden a cada uno de los artículos que aparecieron en *El Justicia*, volvía a manifestarse a favor de la necesidad de un mayor ensanche para Valencia y de un plan general de reformas, además de informar sobre la situación de sus calles, sumideros, empedrados, aceras, fuentes, alumbrados o plazas, y de diversos tipos de edificios (sagrados, públicos, industriales y casas de vecindad).

El arquitecto natural de Alcoy (Alicante), Jorge Gisbert Berenguer, colaboró en el Berenguer *Liceo Valenciano* con un artículo sobre el dibujo⁷. En éste hacía algunas observaciones sobre la composición que acerca de esta disciplina había leído el ingeniero Manuel María Azofra en la sección de ciencias del Liceo, que fue publicada en el órgano de la misma sociedad. Azofra consideraba necesario introducir la enseñanza del dibujo geométrico en los programas académicos, mientras que Gisbert defendía el papel desempeñado hasta entonces por las academias, cuyos estudios, particularmente la enseñanza tradicional del dibujo, consistente en la copia de modelos, había formado perfectamente a los artistas europeos desde su creación.

Interesante es la participación en la crítica artística a través de la prensa de José M^a Bonilla Martínez, uno de sus máximos impulsores en la primera mitad del ochocientos. Más conocido como literato, abogado, magistrado y político, también cultivó como aficionado la pintura y se adentró en el campo de la ilustración. Colaboró activamente en la primera época de *El Cisne. Periódico semanal, no político, de literatura, historia, moral, costumbres, artes, modas y conocimientos útiles*, una de las más destacadas revistas de carácter ameno-literario, de la que también fue su director y que incluyó sus artículos sobre arte.

El 17 de febrero de 1840 se inició la publicación de *El Cisne*, en cuyo propósito figuraba, según expresaba su director, el de informar a sus lectores sobre las riquezas artísticas valencianas y divulgar los nombres de sus autores⁸.

Bonilla se centró, por una parte, en presentar algunas biografías de célebres artistas valencianos o vinculados a Valencia, como las de Vicente Joanes (Juan de Juanes), Vicente López Portaña y Asciclo Antonio Palomino⁹, y, por otra, en divulgar de forma didáctica las obras artísticas que se encontraban o habían estado en las iglesias

6 Véase SANCHÓ, Antonino: *Mejoras materiales de Valencia*. Valencia, 1855.

7 Véase GISBERT, Jorge: "Del dibujo. Observaciones sobre el artículo de D. Manuel María Azofra" inserto en el nº 5 en el mes de Mayo", *Liceo Valenciano*, septiembre, 1842, págs. 403-406.

8 "El objeto que nos proponemos, está bien indicado, y es, que tanto los amantes de las Bellas Artes como los artistas, sepan a no dudar de que autor es cada cuadro, estatua, retablo, y grabado que exista en cada parroquia, u otro punto de esta capital y pueblos inmediatos". (*El Cisne*, 17 febrero, 1840, pág. 1).

9 Véase "Biografía artística de Vicente Joanes", *El Cisne*, 5 marzo, 1840, págs. 28 y 29; BONILLA, J. M.: "Concluye la biografía artística de Vicente Joanes", *El Cisne*, 12 marzo, 1840, págs. 35-37; J. M. B.: "Biografía de D. Vicente López", *El Cisne*, 4 junio, 1840, págs. 2 y 3; "Biografía artística de D. Asciclo Antonio Palomino y Belasco", *ibidem*, 13 agosto, 1840, págs. 84-86, y "Biografía artística de D. Asciclo Antonio Palomino y Belasco. (Conclusión)", *ibid.*, 20 agosto, 1840, págs. 91 y 92.

y monasterios de la ciudad y pueblos limítrofes: San Miguel de los Reyes, Santa Catalina, Basílica de los Desamparados, Colegio de San Pío V, iglesia del Pilar, los Santos Juanes, Santa María de Murviedro, la parroquia de Liria, etc.¹⁰ Para comentar las obras siguió como método general el tratamiento biográfico del artista que las había realizado. También redactó un escrito más crítico, teorizando sobre las Bellas Artes y la necesidad de la formación artística. Con un tratamiento romántico, tal y como era el carácter de la publicación, dramatizaba sobre las nefastas consecuencias de la falta de sensibilidad en el hombre. Sólo con el genio y el talento del artista había mejorado la civilización. De este modo, manifestaba:

*Las artes embellecieron el mundo; templaron la áspera condición del hombre; humanaron sus costumbres, hicieronle amar la sociedad y las leyes; [...] levantaron muros y templos y ciudades; despojaron al hombre de su natural rudeza [...] Las artes y las ciencias subliman el espíritu; engrandecen el mundo, perfeccionan la naturaleza, y trazan el sendero de la virtud, del bien y de la gloria*¹¹.

2. Los escritos de los artistas y arquitectos valencianos durante el reinado de Isabel II (1843-1868)

Con el transcurso del siglo, la participación de los artistas en la prensa se va haciendo cada vez más densa y variada, a la par que crítica. De hecho, no sólo encontramos artículos referidos a la teoría del arte y a las consideradas “artes mayores”, sino también aquéllos que pretenden revalorizar el grabado e incluso “elevar” la fotografía a la categoría artística.

Sobre el grabado encontramos algunos escritos del autorizado artista valenciano Teodoro Blasco Soler, quien colaboró asiduamente en la prensa del momento, sobre todo con sus ilustraciones. En el *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País* de 1846 escribió sobre la prestancia de la técnica del grabado¹². En *El Fénix*, uno de los periódicos literarios ilustrados de mayor calidad en España, que vio la luz en Valencia en 1844, publicó con el título de “Grabadores célebres” la primera parte de un diccionario, con comentarios de obras, sobre los más destacados en la disciplina que había dado la historia del arte, aunque no tuvo continuidad¹³. En esta primera parte, ponía de manifiesto su intencionalidad didáctica:

10 Véase BONILLA, J. M.: “Pintura (...) Artistas y sus obras”, *ibid.*, 23 abril, 1840, págs. 86 y 87; J. M. B.: “Artistas y sus obras, Valencia”, *ibid.*, 14 mayo, 1840, págs. 109 y 110, y “Artistas y sus obras”, *ibid.*, 11 junio 1840, págs. 15 y 16.

11 Véase BONILLA, J. M.: “Bellas Artes”, *El Cisne*, 20 febrero, 1840, págs. 10-12.

12 Véase BLASCO SOLER, T.: “Escelencia del grabado”, *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*, 1846, págs. 168-171.

13 Hemos rastreado todos los números posteriores al del 21 de junio de *El Fénix* y no hemos hallado ningún artículo referente a los grabadores firmado por T. Blasco. De hecho, otro autor no duda en escribir dos años después la



*La Historia de un arte es la de los artistas que la han profesado. Por esto mismo sus obras son las que pueden dar las mejores lecciones; y para el grabado, mas que para las otras artes, deben ser estudiadas, comparadas y servir de norma á los que se dedican á tan difícil carrera*¹⁴.

Miguel Pou, pintor de Historia y profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, publicó en la segunda serie del semanario de literatura *La Esmeralda* dos artículos sobre la necesidad del estudio de la anatomía en las academias de Bellas Artes, así como un comentario sobre la célebre escultura, copia romana de un original helenístico, el *Toro Farnesio*¹⁵. En cuanto a los escritos sobre anatomía, realizados en forma de epístolas dirigidas a un amigo cuya personalidad escondía bajo las siglas D. J. S., reflejaban su experiencia en el estudio del dibujo, que manifestaba querer transmitir con utilidad a los jóvenes dibujantes. Mantenía que era imposible ser un buen dibujante sin conocer las partes que componen y ejecutan el movimiento humano, y al respecto consignaba algunas ideas relativas al sistema de aprendizaje de la anatomía que convendría adoptar en las academias con el objeto de contribuir a la mejora de esta ciencia en las enseñanzas de Bellas Artes. Proponía la elaboración de un tratado claro y práctico, con un método que estuviera en armonía con los principios indispensables de los adelantos de la ciencia y los de los tratados de Anatomía más destacados a lo largo de la historia del arte. De este modo, hacía un recorrido histórico hasta llegar a su época, destacando la contribución en los conocimientos anatómicos de Ghiberti, Donatello, Miguel Ángel, Leonardo de Vinci, Durero o Gaspar Becerra en el caso español, señalando aquellas aportaciones de los antiguos que deberían adoptarse y las que habrían de mejorarse. En la segunda parte de este escrito analizaba la situación de los estudios anatómicos en su época, donde el descubrimiento de la litografía había sido un factor decisivo para *enriquecer é ilustrar las obras de los más famosos anatómicos*, y se ocupaba de los medios para conseguir la perfecta adquisición de esta ciencia entre los artistas¹⁶.

Desde principios de 1854, Valencia contó con la revista *Las Bellas Artes, periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos*, el primero totalmente especializado en temas artísticos. Entre sus redactores figuró el arquitecto Ramón María Ximénez, quien en una serie de tres artículos que se publicaron en la segunda época, entre septiembre y octubre de 1858¹⁷, dio a conocer sus críticos planteamientos sobre la arquitectura religiosa¹⁸. Con un tratamiento historicista, defendía el empleo del

biografía de un grabador en la misma revista (Véase BOIX, V.: "Apuntes biográficos. D. Rafael Esteve", *El Fénix*, 16 julio, 1848, págs. 393 y 394).

14 Véase BLASCO SOLER, T.: "Grabadores célebres", *El Fénix*, 21 junio, 1846, págs. 165 y 166.

15 Véase M. P.: "Bellas artes. Escultura. El toro farnesio", *La Esmeralda*, 8 octubre, 1848, págs. 294 y 295.

16 Véase POU, Miguel: "A mi amigo D. J. S. Sobre la necesidad del estudio de la Anatomía en las enseñanzas de Bellas Artes", *La Esmeralda*, 28 febrero, 1847, págs. 65 y 66, y POU, Miguel: "Concluye la carta a mi amigo D. J. S., sobre la necesidad del estudio de la Anatomía en las enseñanzas de Bellas Artes", *La Esmeralda*, 7 marzo, 1847, págs. 75 y 76.

17 Estos artículos fueron insertados de nuevo en el diario *La Opinión* en octubre de 1864.

gótico para los lugares de culto, por ser el más apropiado, ya que expresaba un profundo sentimiento de religiosidad. Consideraba que desde el siglo XVI había sido despreciado por los arquitectos, quienes *innovaron en mal hora el sistema de edificación religiosa* dirigiendo la vista a la antigüedad y empleando las *reminiscencias de la arquitectura pagana*. También denunciaba la destrucción de las obras góticas o su revestimiento con otros estilos y estimaba necesaria una reforma en las ideas estéticas que recuperara la arquitectura de la Edad Media. Continuaba analizando las singulares características de los edificios góticos, sobre todo de la Catedral, en perfecta sintonía con las ideas cristianas. Éstas los habían constituido en los más imponentes y elegantes de la historia de la arquitectura, con una lectura sumamente fácil del simbolismo de sus formas. Proseguía después su crítica centrándose en los defectos de los edificios religiosos valencianos, tachando, por ejemplo, de *oratorio greco-romano* la basílica de la Virgen de los Desamparados, con *una imitación bastarda de la arquitectura de los césares*. Por otra parte, observaba en las restauraciones de las iglesias de San Martín y de los Santos Juanes una confusa mezcla de formas barrocas y rechazaba la intervención neoclásica en la Seo valenciana, impropia de la arquitectura de este tipo, a la par que ensalzaba la ligereza y belleza de su cimborrio gótico. Dada la carencia de un estilo propio del siglo, en la última parte de esta trilogía, manifestaba la necesidad de establecer unas pautas que determinasen cómo debían ser las construcciones religiosas del siglo XIX, apostando claramente por el abandono del estilo greco-romano y propugnando la inspiración en el bizantino y el gótico, tal y como se estaba haciendo en algunos edificios europeos.

En la misma revista, y con su habitual tono devocional, Ramón María Ximénez publicó un escrito sobre el proyecto de erigir una estatua de la Inmaculada Concepción sobre la torre del Miguelete, como recuerdo imperecedero de la declaración del dogma¹⁹. Evidentemente, esta descabellada idea, que tuvo sus detractores, entraba en contradicción con los planteamientos de recuperar la arquitectura medieval que defendía. Más interesante resulta un artículo sobre el proyecto de erigir una catedral en Madrid, donde volvía a insistir en la necesidad de crear un estilo propio original del siglo XIX, que se podría llevar a cabo en este importante edificio, que entonces pensaba dedicarse a la Inmaculada Concepción²⁰.

También en las *Bellas Artes* figuran los escritos del fotógrafo Pascual Pérez Rodríguez, uno de los pioneros en la introducción de la fotografía en Valencia, que además fue poeta, escritor y periodista, dirigiendo el diario *El Cid* desde 1848 a 1849. A él se deben dos artículos sobre el carácter de la fotografía²¹. En el primero trataba sobre la consideración artística de esta ciencia y de las razones por las que la revista

18 Véase XIMENEZ, Ramón M.: "De la arquitectura religiosa en Valencia. Lo que fue, lo que es, lo que debe ser", *Las Bellas Artes*, 15 septiembre, 1858, págs. 157-159; 1 octubre, 1858, págs. 169-171, y 15 octubre, 1858, págs. 184-186.

19 Véase XIMENEZ, Ramón M.: "Monumento a la Concepción Inmaculada de la Virgen", *Las Bellas Artes*, 15 enero, 1859, págs. 253 y 254.

20 Véase XIMENEZ, Ramón: "La Catedral de Madrid", *Las Bellas Artes*, 15 febrero, 1859, págs. 277 y 278.

21 Véase PÉREZ Y RODRÍGUEZ, Pascual: "Fotografía", *Las Bellas Artes*, 1 mayo, 1858, págs. 4 y 5 y 1 diciembre, 1858, págs. 221 y 222.

le dedicaba una sección. De este modo, pretendía colocarla en su justo lugar, al mismo nivel que la pintura u otras artes, pese a que sospechaba que la mayoría de los lectores acogerían con cierto desdén esta pretensión, acostumbrados como estaban *a no ver en la fotografía mas que un agradable y sorprendente pasatiempo*. Por este motivo, anunciaba que justificaría su importancia, afirmando que todo lo que iba a decir de ella lo confirmaría con ejemplos y hechos. La consideraba uno de los más prodigiosos fenómenos que había producido el siglo XIX, pues en tan sólo veinte años se había desarrollado inmensamente. A este progreso habría contribuido el empuje que le había dado el impresor valenciano Benito Monfort en su periódico la *Lumière* y en su establecimiento del *Cosmos*. Finalizaba su texto señalando que en esta sección que la revista dedicaba a la fotografía se haría un breve recorrido de sus fases históricas; se señalarían *sus numerosas y utilísimas aplicaciones*, y se insertaría algún que otro apunte práctico sobre los últimos procedimientos fotográficos sobre placa metálica, cristal y papel. En el segundo artículo, partiendo de los apuntes que sobre los progresos de la fotografía había publicado la *Revue Photographique*, continuaba defendiendo su faceta artística, aunque de forma menos tajante que en el primero. En este sentido, señalaba los pros y los contras que suscitaba su comparación con la pintura. Respondiendo a los que desdeñaban la capacidad artística de la fotografía, considerándola tan sólo un oficio, argumentaba que bien realizada necesitaba del *sentimiento del arte*. De tal forma, concluía que, aunque secundario, era un arte, despojado si se quería de las facultades creadoras, pero *ampliamente provisto de las reproductivas*.

En el semanario *El Museo Literario*, una de las revistas de mayor empaque en formato e ilustraciones, así como de interesante contenido artístico, encontramos un artículo firmado por el pintor enguerino, discípulo de la Escuela de San Carlos, José Ramón Garnelo González²². En él trataba sobre la situación de la pintura española de su tiempo, tendente a afrancesarse en lugar de afirmar sus señas de identidad. Con tono muy crítico, reprochaba el creciente interés de los artistas de formarse en el extranjero, cuando, sin salir de España, podían encontrar el legado de genios de la talla de Velázquez o Murillo. Esta tendencia era para Garnelo una consecuencia del materialismo dominante, más proclive a halagar la deslumbrante pintura francesa, todo artificio y adorno en su opinión, que a comprender la sublime pintura española. Así, los jóvenes pintores españoles, deseosos de fama, seguían con ceguera a pintores franceses como Meissonier, desviándose del verdadero camino que debían seguir.

Muy interesantes, por la información que aportan sobre las escuelas de pintura extranjeras, son una serie de cartas remitidas desde París al *Diario Mercantil de Valencia* por el afamado pintor Bernardo Ferrándiz Bádenes, donde comentaba los "Salones" de 1863 y 1866²³.

22 GARNELO, José ¿N.?: "La pintura española", *El Museo Literario*, 5 marzo, 1865, págs. 78 y 79.

23 FERRÁNDIZ, Bernardo: "Gacetilla general. Exposición de París", *Diario Mercantil de Valencia*, 27 mayo, 1863, pág. 2, y FERRÁNDIZ, Bernardo: "Variedades. La Exposición de París", *ibid.*, 4 mayo, 1866, págs. 1 y 2.

La exposición de 1863, que se abrió al público el 1 de mayo en el palacio de la Industria de París, fue comentada por Ferrándiz²⁴ en seis remitidos²⁵, donde no hizo una crítica al uso de lo que solía hacerse en tales eventos (defectos de las obras, recomendables rectificaciones...), sino que, como manifestaba en su primer escrito, se centraba en resumir lo más destacable, al mismo tiempo que daba a conocer los nombres de los más distinguidos artistas y sus cualidades más prominentes. En su segunda carta calificaba de excelente la exposición, sobre todo por sus paisajes y pintura de género, y comenzaba con las descripciones, comentarios y autorías de las obras que más habían llamado su atención, en concreto las del salón de Honor, que pertenecían al gobierno de Napoleón III, y las del salón A. Entre las primeras destacaba algunos cuadros de batallas, como la de Magenta, de Ivoo; los retratos del emperador y la emperatriz, de Flandrin y Winterhalter respectivamente, y dos grandes cuadros de Puvis de Chavannes: *El trabajo* y *El reposo*. En el salón A encontraba excelentes obras de países, género y marinas, como *Ruinas del palacio de la reina Joana de Nápoles*, del prusiano Achenvach, uno de los marinistas más distinguidos de la época.

Después de examinar el salón B²⁶, el que consideraba más fecundo en artistas, Ferrándiz continuaba en el cuarto remitido con el C, donde destacaba dos cuadros de género de Cerau: *La firma del contrato* y *El mayorazgo*; dos retratos de dos princesas montenegrinas de Cermak; una pintura de género de Comte sobre la curiosa afición de Luis XI por la caza de ratas, *Recreación de Luis XI*, asunto insignificante que el artista sabía convertir en una epopeya, y dos pinturas de animales de Claude. En la sala D señalaba tres excelentes países de Daubigny y las minuciosas naturalezas muertas de Desgoff.

En la siguiente carta proseguía sus comentarios sobre los salones E, F y G. Del primero sólo destacaba un original paisaje de Eschke, titulado *El antiguo faro de Neurverk a la embocadura del Elba*. A propósito del segundo salón, en el que ya aparecían obras de pintores españoles, señalaba su escasa y modesta participación en general, donde figuraban, además del propio Ferrándiz, Ferrán, Fierros, García, Mirabent, Rico, Ruipérez, Valdivieso y Zamacois. A continuación hacía un alto para hacer algún comentario más crítico sobre esta pobre representación de España:

[...] *sus obras, salvo alguna excepción, son como para salir del paso: en general cuadros que ya estaban hechos de antemano y que por consiguiente no son ni de mucho la última palabra de sus autores, ú obritas trabajadas despues de la esposición de España con unica intencion de poder llamarse*

24 Ferrándiz, que desde 1859 frecuentaba los círculos artísticos parisinos, era un artista ya reputado y desde febrero de 1863 disfrutaba de una pensión en el extranjero concedida por la Diputación Provincial de Valencia.

25 Véase FERRANDIZ, B.: "Eposición", *Diario Mercantil de Valencia*, 10 mayo, 1863, pág. 2; 20 mayo, 1863, pág. 2; 27 mayo, 1863, pág. 2, y 2 junio, 1863, pág. 2.

26 Desgraciadamente, en los fondos valencianos no existe el tercer artículo, donde hace referencia a las obras del salón B.

*espositores, y todo esto por jóvenes que no tienen aun el titulo de primeros espadas*²⁷.

Ferrándiz añadía que esta desfavorable situación podría solucionarse con el esfuerzo de nuestros artistas más reconocidos:

*Si cada cual hiciera un esfuerzo, si nuestros maestros dieran el ejemplo, si entre las obras espuestas pudiéramos hacer admirar los célebres retratos de D. Federico de Madrazo, algunas de las composiciones de D. Carlos de Rivera, de D. Joaquín Espalter y de tantos otros maestros, y á su lado las producciones de los noveles artistas [...], sin duda que España se hallaría representada [...] y comparándose cada cual podría corregirse, y poco á poco salir del limbo donde sin duda espera el arte otro nuevo redentor para ver la luz*²⁸.

Proseguía explicando los motivos de la modestia de las obras españolas:

*Consiste esto sin duda en que como nuestra esposicion tiene lugar algunos meses antes que la de aquí, los artistas no tienen aun nuevas obras para esponer; pero ahora que por decreto del emperador se hará una esposicion anual, no veo la razon que pueda impedir á los artistas españoles, y sobre todo á los que por su posicion parece tenian un deber, para que manden sus obras el año que viene*²⁹.

Seguidamente, escribía unas breves notas sobre lo que merecía comentarse de la pintura española del salón F: un cuadro de pequeñas dimensiones representando dos toreros antes de empezarse la corrida, de Ferrán, y una escena de baile de charros, que ya estuvo en la última Exposición Nacional de Madrid, de Fierros. Evidentemente, Ferrándiz omitía hacer comentarios de sus propias obras, también expuestas en este salón. Además, entre los extranjeros, destacaba la participación de Fromentin, con un asunto representando un campamento árabe. Del salón de la letra G, destacaba a Gerôme y Glaize, que presentaron las obras más notables: *Duelo después del baile* y *Esopo en casa de Xantus*, respectivamente, y mencionaba una sencilla obrita del español García titulada *La toilette*.

En el último escrito sobre esta exposición de Bellas Artes de 1863 comentaba los salones K y M. En el primero figuraba Knaus, uno de los artistas que más habían llamado la atención del público, discípulo de la academia alemana de Dusseldorf y que había recibido en otros certámenes primeras medallas y la cruz de la legión de honor. Tenía expuestos dos cuadritos de género, *El saltimbanqui* y *En marcha para ir*

27 "Exposición de París", *Diario Mercantil de Valencia*, 27 mayo, 1863, pág. 2.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

al baile, que Ferrándiz describía detenidamente y elogiaba con estas palabras: *después de vistos estos cuadros lo que les rodea parece flojo y sin vida*. De la sala M destacaba un cuadro con figuras de tamaño natural de Muller titulado *El juego*; una pintura de historia del peruano Merino, *Cristóbal Colón delante de los doctores en Salamanca*, y tres floreros del pintor catalán Mirabent.

Una valoración mucho más general de la exposición de Bellas Artes de París de 1866, celebrada también en el palacio de la Industria, fue reflejada por Ferrándiz en una carta remitida al *Diario Mercantil de Valencia*³⁰. En ella manifestaba las emociones que experimentaba un artista antes y después de la apertura de una exposición y la necesidad e influencia de los juicios de los amigos, público y jurado. Sobre el conjunto de la exposición anotaba su mayor calidad respecto a otras anteriores, destacando el nivel de los cuadros de historia, lo que le causaba cierta extrañeza porque la mayoría de los *ingenios* se estaban dedicando a practicar la pintura de género. También resaltaba el mérito de la pintura de paisajes, de animales y de naturalezas muertas, *brillantísimamente* representados en el certamen aunque, curiosamente, no hacía ninguna mención sobre el retrato. Según afirmaba, el principal motivo que le había impulsado a escribir era rebatir la opinión, de la que reconocía haber participado, del retraso artístico de España respecto a otros países. Consideraba que España estaba *dignamente* representada en la exposición por media docena de artistas jóvenes, y que, además, podía contar con una treintena que podían participar, destinados a colocarla en primera línea, junto a Francia y Bélgica. Según su opinión, España estaba levantándose del abatimiento en que yacía y el día en que los más reconocidos artistas como Rosales, Fortuny, Vera ó Palmaroli se animaran a exponer, la victoria sería completa. Continuaba citando tan sólo los nombres de todos los participantes españoles, que eran además de él: Benito Mercader, Gisbert, Ruipérez, Zamacois, Herrero, Díaz, Rodríguez, Escosura, Gesar, Laguna y Cortés.

30 Véase FERRÁNDIZ, B.: "Exposición de París", *Diario Mercantil de Valencia*, 4 mayo, 1866, pág. 1. La misma carta también fue remitida al diario de *Las Provincias* (FERRÁNDIZ, B.: "Exposición de Bellas Artes en París",



ETIQUETAS Y ARQUITECTURA EN LOS PALACIOS DE LOS AUSTRIAS. UNA VISIÓN DESDE EL CUARTO DE LA REINA

JORGE SEBASTIÁN LOZANO
Universitat de València

Durante el siglo XV, el ducado de Borgoña, culturalmente exquisito pero políticamente débil, elaboró un ceremonial que, nacido como muestra de su refinamiento cortesano y caballeresco, acabó siendo conocido en la Europa de la Edad Moderna como “la etiqueta española”, y uno de los principales signos identificativos de la monarquía habsbúrgica. En efecto, tras su adopción por Carlos V para la Casa de su hijo Felipe, en 1547, este ceremonial gobernó la vida cotidiana de los monarcas españoles durante dos siglos¹. No se trató de una importación integral del ritual borgoñón. Desde el principio hubo una confluencia con los ceremoniales preexistentes (el castellano, sobre todo, aunque también el aragonés), algunos de cuyos elementos pervivieron en la nueva etiqueta.

De acuerdo con ella, el rey y la reina llevaban vidas separadas, cada uno acompañado de su propia Casa². Las Casas del rey y de la reina se regían por unas

- 1 LISÓNTOLOSANA, Carmelo: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 115; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993, pág. 559. Entiéndase por “Casa” el conjunto de nobles y criados que atendían al servicio de la persona regia. Dicho servicio estaba estructurado y reglamentado a través de diversas “Etiquetas” o documentos que emitía el rey para la ordenación, funciones y precedencias de los integrantes de la Casa Real. Aunque la existencia de dos (o más) “Casas” tenía importantes consecuencias arquitectónicas (como se explica en este estudio), es importante no entender el concepto en el sentido literal de “edificación”. La plasmación arquitectónica de una Casa regia era el conjunto de habitaciones en el que se desarrollaba la vida de la persona real. Este conjunto se denominaba “Cuarto”.
- 2 DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *op. cit.*, 1993, pág. 621. Evidentemente, nada les impedía visitar al cónyuge en cualquier momento que quisieran, pero como norma general habitaban en su propio Cuarto, rodeados de su Casa. Ocasiones de encuentro eran las ocasionales comidas comunes en público, y en general las frecuentes celebraciones (religiosas, cívicas, o lúdicas) que se desarrollaban en Palacio.

etiquetas independientes entre sí, similares en líneas generales, aunque en algunos aspectos claramente distintas. Tanto unas como otras eran emitidas por el rey, siendo Felipe II y Felipe IV los monarcas más inclinados a reglamentar este aspecto de la vida cortesana.

En lo referente a las etiquetas de la casa de la reina, Felipe II se mostró especialmente activo en su formulación. Dio cuatro etiquetas generales o parciales para las Casas de su cuarta esposa y de sus hijas, y una quinta para la boda de la infanta Catalina Micaela. Después de él, tanto Felipe III como Felipe IV dieron etiquetas para la casa de sus respectivas cónyuges, también en coincidencia con sus bodas o poco después³. Entre 1570 y 1621 se emitieron, por tanto, un total de siete etiquetas para la ordenación de la Casa de la Reina, cuyo contenido es prácticamente idéntico. No se conocen otras hasta 1701.

La total separación, dentro de la Corte, de dos Casas definidas fundamentalmente por el género, tuvo importantes consecuencias sobre el espacio arquitectónico de las residencias regias de los Austrias⁴. Tal duplicidad requiere un estudio que junte las diversas fuentes disponibles para reconstruir, en la medida de lo posible, cómo las categorías de género y las necesidades representativas de la monarquía conformaron la arquitectura palaciega. Esto es lo que me propongo ofrecer en las siguientes páginas. El marco cronológico adoptado (1540-1630) responde al principal período de actividad constructiva de los Austrias, no sólo levantando nuevos palacios, sino también reformando constantemente lo ya construido.

La estrecha vinculación entre etiquetas y espacios arquitectónicos ya resultaba evidente en la época. Por ejemplo, en 1632 Felipe IV ordenaba que se entregaran a Juan Gómez de Mora (a la sazón, arquitecto real) las relaciones y papeles que pidiera *para que continúe el libro que ba escribiendo del estilo con que se sirbe la Casa Real y actos que de diferentes jeneros a abido, y las ceremonias y forma en que se han celebrado*⁵. Que el director de las múltiples construcciones regias estuviera a la vez elaborando unas etiquetas es indicativo de la importancia de estos documentos para el estudio de la arquitectura.

Un “Cuarto” real constaba de una sucesión de habitaciones tales como, entre otras, sala, saleta, antecámara, antecamarilla, cámara, aposento, retrete y dormitorio⁶. Acomodar estos espacios en los diferentes palacios que utilizaron los y las Austrias en España supuso un reto para los diversos arquitectos a su servicio. Para complicar aún

3 HOFMANN, Christina: *Das spanische hofzeremoniell von 1500-1700*. Frankfurt, Peter Lang, 1985, pág. 165.

4 El estudio seminal para esta línea de investigación es el de Catherine WILKINSON ZERNER: “Women’s quarters in Spanish royal palaces”, en GUILLAUME, Jean (ed.): *Architecture et vie sociale: l’organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*. París, Picard, 1994, págs. 127-136; complementado años más tarde por Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “El Cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales”, en *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte*. Madrid, Alpuerto, 1997, págs. 203-215. Para la bibliografía sobre etiquetas, véase nota 27.

5 VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1958, pág. 123.

más la situación, el edificio tenía que expresar espacialmente la separación, material y simbólica, entre ambos Cuartos reales, a la vez que era esencial dejar abierta alguna vía de comunicación entre ellos, dado el peculiar grado de necesidad de las obligaciones matrimoniales de los reales cónyuges. Así, sus dormitorios adquirirían un carácter pivotal para la estructura de todo el edificio, siendo el punto de unión de ambos cuartos⁷.

Este paradójico requerimiento de separación pública y comunicación privada fue un factor muy a tener en cuenta en la arquitectura palaciega del XVI y XVII español. Antes de proceder a su estudio, me parece importante hacer dos precisiones: una, sobre la pertinencia de los conceptos “público” y “privado” en este contexto; otra, sobre su alcance real y efectivo. Respecto a la primera, se sigue debatiendo sobre la conveniencia de aplicar este par de conceptos, de origen fundamentalmente burgués, a una sociedad, la de corte, muy anterior y regida por principios ideológicos muy distintos. Así, por ejemplo, se ha señalado que *no se puede hablar de una ‘vida privada’ de los reyes de España [...] También todo lo referido a la vida en familia aparecía bajo una perspectiva pública*⁸. Aun siendo esto cierto, tampoco parece conveniente deshacerse sin más de estos conceptos, pues siguen reteniendo cierta validez para la Edad Moderna, pero no la que nosotros les asignamos en nuestra cultura actual. Por dar sólo un ejemplo evidente, en los documentos de la época se distingue entre comidas “retiradas” o comidas “en público”, siendo las primeras no ocasiones restringidas a la familia real, sino a una sola de sus personas y a sus sirvientes más inmediatos... en número raramente inferior de quince. Es decir, que la distinción entre público y privado es válida, pero debemos aplicarla según se usa en sus propios contextos, y desde luego ser lo bastante cuidadoso para no sobreimponer nuestro contexto, ni nuestros juicios de valor. Privado y público no son categorías absolutas, sino siempre relativas a personas y circunstancias; en vez de extremos fijos y exclusivos, opuestos como el blanco y el negro, son gamas en una escala de grises bastante inestable, según la cual, un sitio o un acto es más privado o más público que otros, a la vez que admite excepciones, desplazamientos y superposiciones. En lo referente al estudio de la arquitectura, esto implica preguntarse no sólo por la distribución espacial, sino por personas, unidades sociales, actividades, por momentos de separación y momentos de comunicación⁹.

En segundo lugar, y respecto al alcance de todas estas distinciones entre espacios o momentos públicos y privados, es necesario recordar que contamos con escasa información detallada sobre los usos concretos y exclusivos de unos pocos espacios de

6 LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *op. cit.*, 1992, pág. 142. Esta enumeración admite múltiples variantes, y de hecho no deja de ser problemática en algún aspecto; véase HOFMANN, Christina: *op. cit.*, 1985, pág. 178 nota 1 ss. Términos como “cámara” y “aposento” se utilizaban de formas muy variables (e incluso incoherentes), lo cual dificulta mucho la interpretación de las fuentes.

“Retrete” era la habitación en que se guardaba la ropa, libros, algunas joyas, y objetos personales en general (DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *op. cit.*, 1993, pág. 229). Las “privadas” o “necesarias” corresponden a los retretes de hoy en día.

7 WILKINSON ZERNER, Catherine: *op. cit.*, 1994, pág. 129.

8 HOFMANN, Christina: *op. cit.*, 1985, pág. 156

9 SCIAMA, Lidia: “The Problem of Privacy in Mediterranean Anthropology”, en ARDENER, Shirley: *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*. Oxford, Berg Publishers, 1993, págs. 93-94.

los palacios reales; para la mayoría de los casos, nadie se molestó en dejar testimonio de esos usos. Esto lleva a pensar que admitían bastante flexibilidad, y que lo más habitual era una cierta indiferenciación entre la mayoría de las habitaciones, con frecuentes cambios de función, y no pocas excepciones a las reglas de uso del espacio¹⁰.

Ilustraré ahora lo dicho con el estudio de los dos casos principales y más documentados: el Real Alcázar de Madrid y el palacio de El Pardo¹¹. Sin ser casos únicos, ejemplifican las dos tipologías palaciegas más habituales de los Austrias españoles, el palacio urbano y el de recreo. Queda para otra ocasión el estudio de El Escorial (excepcional en cuanto que es un palacio dentro de un convento) y de los conventos urbanos femeninos con un cuarto real (Descalzas Reales, la Encarnación)¹².

1. El palacio urbano: el Alcázar de Madrid

Este castillo medieval de los Trastámara sufrió importantes transformaciones durante el reinado de Carlos V, a pesar de que el Emperador no lo habitó más que en muy breves períodos de su reinado. El propio Cuarto del Rey no experimentó grandes cambios, pero el resto del palacio fue transformado de manera decisiva, según diseños de Luis de Vega y Alonso de Covarrubias. Para la ubicación de las dos casas reales, se optó por la solución del doble patio. El patio ya existente se cerró y regularizó, convirtiéndose en Patio del Rey, y se añadió todo un nuevo patio al este, el Patio de la Reina, duplicando así la extensión del edificio. De hecho, todas las obras de este período (1536-1558) se hicieron teniendo en cuenta esta configuración en doble patio, a pesar de que el de la Reina no se empezó a construir hasta 1551. El Cuarto de la Reina presentaba un plano más homogéneo y compensado que el del Rey. Sólo contaba con una estructura previa a mantener, la antigua torre del bastimento. Además, desde su construcción hasta 1609 apenas sufrió cambios. Unas obras realizadas entre 1609 y 1617 no venían motivadas por necesidades funcionales, sino estéticas: se pretendía dotar de simetría a la fachada principal del Alcázar¹³.

10 Así, Fernando MARÍAS ("Arquitectura y vida cotidiana en los palacios nobiliarios españoles del siglo XVI", en GUILLAUME, [Ed.]: *Architecture et vie sociale...*, op. cit., 1994, pág. 172) escribe sobre el palacio de los duques del infantado en Madrid: "Nada podemos saber de su distribución funcional, como parece haber sido norma casi absolutamente generalizada entre nuestros arquitectos del siglo XVI. Quizá, precisamente por la falta de importancia que una distribución detallada tenía para el propio cliente". Sobre violaciones flagrantes de la etiqueta, tenemos algunos relatos de ocasiones diplomáticas en las que todo un séquito diplomático entra hasta la cámara de la reina (*apud* CHECA CREMADES, Fernando (dir.): *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid, Nerea, 1994, págs. 494 y 500), o la reina con sus damas utiliza el dormitorio del rey para ver una embajada (*ibid.*, pág. 503).

11 Asumo a continuación un cierto conocimiento de sus complejas historias constructivas. Dar noticia, siquiera breve, de ellas, alargaría aún más este estudio. Para un análisis detallado, véanse las someras referencias bibliográficas citadas sobre cada uno.

12 Este estudio es extracto de una investigación más amplia sobre la representación femenina en el arte de corte, el objeto de mi tesis doctoral. En ella se podrá encontrar su desarrollo completo.

13 La fuente de todos estos datos y mejor monografía disponible sobre el Alcázar es BARBEITO, José Manuel: *El Alcázar de Madrid*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992. Otras obras fundamentales son CHECA CREMADES, Fernando (dir.): op. cit., 1994 y TOVAR MARTÍN, Virginia (coord.): *Juan Gómez de Mora 1586-*



El mejor documento para su estudio es el plano de Gómez de Mora de 1626. Según él, el Cuarto de la Reina repetía la secuencia típica de habitaciones: sala, antecámara, cámara, pero con una novedad, la pieza de estrado. Habitaciones más privadas eran el retrete y el dormitorio-alcoba. Las obras de 1609 habían añadido una galería a mediodía, otra al cierzo, un despacho y un oratorio para la reina¹⁴. El plano nos revela otra diferencia respecto al Cuarto del Rey: mientras en éste hay dos camas de parada, de función oficial, en el de la Reina tales lechos están ausentes, y se multiplican los tronos con dosel¹⁵.

De los principios antes citados (separación y contacto entre las Casas), el doble patio servía al menos al primero, permitiendo *una efectiva autonomía entre los dos cuartos*¹⁶. Los pocos espacios comunes, como eran la capilla mayor y la escalera principal, se situaban en la crujía intermedia, dando servicio a ambas Casas. La Sala de Comedias, aun siendo parte del Cuarto del Rey, era, por su propia función, un espacio común, y por tanto estaba adyacente a la crujía central. Por lo que se refiere al contacto entre aposentos, sin embargo, no era una solución muy conveniente. Los dormitorios regios estaban uno junto al otro, pero los separaban los gruesos muros de la torre del bastimento, lo cual obligó a crear unos accesos algo forzados. Además, la única entrada al dormitorio del rey desde su Cuarto era a través del gran Salón de Comedias, cuyo carácter público creció con el tiempo, albergando no sólo representaciones teatrales y bodas de damas de la reina, sino también celebraciones de carácter político-representativo.

El problema de acceso que esto representaba fue claramente percibido por los contemporáneos, y fue un motivo determinante para la construcción del Salón Nuevo (o de los Espejos) en 1618-1622, según atestiguaba Juan Gómez de Mora diez años más tarde:

*resulto en mejor habitacion de Su Magestad, y uso mas a proposito del que tenia por averse hecho en lo alto una gran pieça [el Salón Nuevo] la qual sirve de trasquarto a la casa, y es la trabazon de los quartos de sus Magestades Rey y Reina, y que en días de fiestas era muy desacomodada, y de poca autoridad la vivienda por no tener los Reyes por donde pasar, sino es por la sala grande, y oy pasan por esta pieça*¹⁷.

1648. *Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1986.

14 Éste debió de mostrarse insuficiente, pues en 1629-1635 se construyó otro mayor, a continuación de la galería del cierzo, sobre el pasadizo que llevaba a las Casas de Oficios y del Tesoro.

15 Tal como lo señala ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco: "Casas reales y jardines de Felipe II", *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología*, n° 1, 2ª época. Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, pág. 80.

16 BARBEITO, José Manuel: *op. cit.*, 1992, pág. 20.

17 BARBEITO, José Manuel: *op. cit.*, 1992, pág. 100.

El Salón Nuevo nació, por tanto, como una estancia privada que servía las necesidades de comunicación entre los Cuartos reales. Paradójicamente, pronto (desde finales de los años 30) se convirtió en el espacio más representativo del Alcázar¹⁸, reemplazando al anejo Salón de Comedias para las recepciones reales.

En resumen, el sistema de doble patio en el Alcázar madrileño funcionó sólo parcialmente. Mientras que la separación entre el Cuarto del Rey y el Cuarto de la Reina fue conseguida desde el principio, la conexión entre ambos fue un constante problema. No obstante, esto se debió principalmente a la forzada coexistencia con estructuras anteriores, más que a una imposibilidad inherente del plano¹⁹.

2. El palacio de recreo: El Pardo

Dentro de la muy diversa categoría de casas de campo, palacios de recreo o de caza, El Pardo gozó de una continuada predilección por parte de los Austrias, gracias a su excepcional riqueza cinegética²⁰.

En este caso, la inmediata concepción del palacio como dividido en dos Casas es aún más clara que en el Alcázar de Madrid. En El Pardo, Luis de Vega optó por construir un solo patio, pero separando en diagonal ambos Cuartos. Lo demuestra el hecho de que primero se construyó en su totalidad el de la Reina, y después el del Rey. Ambos eran simétricos entre sí, remarcando la dualidad espacial del conjunto. Apenas terminado el nuevo edificio, Felipe II ordenó realizar algunos cambios. Básicamente, se trataba de crear galerías en los cuatro lados del patio y trasladar las habitaciones a las crujías exteriores de levante y poniente²¹.

Carecemos de información suficiente sobre la articulación entre los dos Cuartos²². El dormitorio del rey podría haberse situado en la torre sureste. El de la reina estaba probablemente en el extremo oeste de la galería de mediodía, y el anejo aposento de la torre suroeste lo ocupaba su camarera mayor, pues la documentación denomina repetidamente a esa torre “de la Camarera”. En el Cuarto de la Reina, es fácil señalar

18 BARBEITO, José Manuel: *op. cit.*, 1992, págs. 136 y 172. Steven ORSO (*Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, University Press, 1985) estudia con todo detalle el largo y cuidadoso proceso de su decoración, así como sus usos de estado.

19 En el plano teórico, WILKINSON ZERNER, Catherine: *op. cit.*, 1994, págs. 128-129 ha recordado dos posibles precedentes del doble patio en los tratadistas. Por un lado, Vitruvio, que organiza su “gran casa” en torno a patios. Por otro, Alberti, que, en la casa del príncipe, separa con claridad los aposentos de los esposos. Sería interesante determinar qué grado de influencia pudieron tener sus tratados en el plan de Vega y Covarrubias.

20 TOVAR MARTÍN, Virginia: “La Casa de Campo cortesana española”, *Reales Sitios*, nº 67, 1981, págs. 37-44, ofrece una panorámica de esta tipología, resaltando su enorme heterogeneidad estilística y funcional. Sobre El Pardo, la misma autora publicó en 1995 una monografía capital (*El Real Sitio de El Pardo*. Madrid, Patrimonio Nacional); véase también MARÍAS, Fernando: “El Palacio Real de El Pardo: de Carlos V a Felipe III”, *Reales Sitios*, 1989, número extraordinario, págs. 137-146.

21 BARBEITO, José Manuel: “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud”, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, Museo del Prado, 1998, págs. 96-97.

22 El memorial de Gómez de Mora es mucho menos detallado que en el caso del Alcázar, y no da una descripción habitación por habitación como en aquél. Los planos conservados en el Archivo General de Palacio, datables antes del incendio de 1604, sí que llevan una numeración de habitaciones, pero la leyenda no se conserva.



una sala grande y otra habitación, sea cámara o antecámara. Aparte de esto, toda el ala norte del palacio nos es desconocida, al menos hasta la década de 1620, con el plano de Gómez de Mora y un inventario de pinturas de 1623²³. Dicha información es posterior a un hecho esencial en la historia del palacio: el incendio de 1604, que lo destruyó en gran parte. Siendo la residencia de placer favorita de los reyes, no tardó en ser reconstruida y redecorada, intentando emular la enorme riqueza artística que cobijaba anteriormente.

Lo más relevante es, al igual que sucedió en el Alcázar, la mejora de la comunicación entre los dormitorios reales. En El Pardo, se fue más lejos, pues se procedió a cambiar de ubicación el dormitorio del rey, llevándolo al lado del de la reina. La prioridad que tal reforma adquiriría a ojos de los contemporáneos queda demostrada por el informe de Francisco de Mora al acabar la reconstrucción:

*Mando luego su Magestad que se viese el orden mejor que podría... para tornarla luego a reedificar como estava y se pusiese luego por obra como... se ha hecho y por verse la ocasion para enmendar la gran falta questa casa tenia... no estar el dormitorio del Rey cerca del de la Reyna [...]*²⁴.

Pocas líneas más adelante insiste: *para dormir el Rey junto al dormitorio de la Reyna*. Tanto en este informe como en el *Memorial* de Gómez de Mora, veinte años más tarde, se insiste en que la nueva casa era mucho más cómoda que la antigua²⁵. Esta insistencia se entiende si se recuerda que, antes del incendio, la vía de comunicación entre los dormitorios regios era un corredor abierto al sur, a menos que se diese un pequeño rodeo por la Galería de Retratos. Un problema tan evidente debió escapársele al autor del plano original, Luis de Vega, y a Carlos V que dio su visto bueno, a mediados del siglo XVI. En aquel momento se primó una disposición clara y simétrica sobre el plano, que más tarde, como vemos, fue abandonada por otra más funcional²⁶.

3. Las etiquetas y el uso del espacio

Una vez estudiadas algunas características formales de estas residencias reales, veamos su uso tal como se recoge en las etiquetas. En ellas se contiene información importante sobre el acceso a las personas reales, y por tanto a los espacios palaciegos.

23 TOVAR, Virginia: *op. cit.*, 1995, págs. 401-405 nota 179.

24 PITA ANDRADE, José Manuel: "Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pág. 267. Los huecos corresponden a los bordes de este manuscrito que, muy en línea con su contenido, están quemados en parte.

25 Acerca de la transformación del corredor de mediodía en galería, Juan de Mora escribe: "y ha quedado esto de tal manera y con tanta belleza que sin comparación parece mejor que no el corredor y es aposento mas bividero para todo tiempo". (PITA ANDRADE, José Manuel: *op. cit.*, 1962, pág. 269). Su sobrino Gómez de Mora lo corrobora, hablando de los aposentos: "aciendo los compartimentos de apposentos en mejor comodidad".

26 BARBEITO, José Manuel: *op. cit.*, 1998, pág. 97.

Publicadas en buena parte las emitidas por los Austrias españoles en el XVI y XVII, aún están a la espera de un estudio que reúna toda la información disponible y ofrezca una imagen de conjunto coherente²⁷.

En lo referente al acceso a la persona regia, el principio rector de las etiquetas es la lejanía de la persona real, tanto varón como mujer²⁸. Rey y reina son inaccesibles, y cualquier acercamiento a sus personas se rige por normas estrictas. En consonancia, las reglas de la “entrada” reglamentaban hasta dónde podía entrar alguien en los aposentos del rey o de la reina en razón de su alcurnia, cargo, dignidad, o, simplemente, del favor real. Así, cada visitante podía llegar hasta *donde le permite su entrada, la pieza donde tiene su entrada*, y esperar allí a que se le hiciese merced de mandarlo llamar.

Para el Cuarto de la Reina no se conoce una diferenciación de entradas tan rígida como para el del Rey, aunque eso tampoco quiere decir que no existiera. No es posible dar una idea clara de sus habitaciones en el siglo XVI, pero partiendo de las etiquetas, Hofmann da esta sucesión: Sala - Saleta - Antecámara - Cámara más afuera - Cámara del Estrado - Cámara más adentro - Cámara - Retrete²⁹.

La sala es el acceso principal, custodiado por la guardia. La antecámara es un espacio intermedio, y el acceso a ella, difícil de precisar más allá de cualquier persona de calidad residente en palacio. Tal como lo dicen las etiquetas de la reina, los Reposteros que guardan la puerta de la antecámara sólo permitían entrar a *personas que están puestas en estilo*³⁰.

En la cámara (*de más afuera*) celebraba sus comidas en público. En tales ocasiones, podían acompañarle miembros de la más alta nobleza, así como los altos palatinos de su Casa y la del rey³¹. En la aneja cámara de estrado recibía las visitas: después de las comidas en público, los acompañantes antes mencionados podían seguir con ella en esta segunda cámara. Si, en cambio, comía retirada, en la cámara de estrado o en cualquier otra habitación interior, sólo la acompañaba (aparte de su Camarera Mayor, Damas y demás servicio femenino, como siempre) su Mayordomo mayor³².

27 Una introducción útil aunque algo incompleta es RODRÍGUEZ VILLA, Antonio: *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid, Imprenta de José Ratés, 1913. Más exhaustivo, pero muy confuso, resulta VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *op. cit.*, 1958. LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *op. cit.*, 1992 aporta una interesante interpretación, desde una perspectiva antropológica. Un listado de los principales manuscritos de etiquetas se puede consultar en VAREY, J. E.: “La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, 1969, págs. 145-168. Una visión de conjunto es HOFMANN, Christina: *op. cit.*, 1985, un buen esfuerzo documental, pero no suficientemente trabado en la contextualización histórica.

28 Hofmann y Lisón interpretan esta lejanía, en términos psicoanalíticos, como “tabú”.

29 HOFMANN, Christina: *op. cit.*, 1985, pág. 179. Como ya he señalado (cfr. notas 6 y 10), los esfuerzos por concretar totalmente la situación de cada habitación se estrellan contra la escasez de documentación. Esta multiplicación de espacios apuntada por Hofmann resultaría posible en el palacio después de las obras de 1609 (por ejemplo, en el plano de Gómez de Mora, que aún así carece de “cámara más adentro”), pero difícilmente cuadra con el estado original del Cuarto de la Reina durante el siglo XVI.

30 VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *ob. cit.*, 1958, pág. 41.

31 En concreto, mayordomos y caballerizos mayores de ambas Casas, y también los gentileshombres de cámara (HOFMANN, Christina: *op. cit.*, 1985, págs. 179-180). El plano de Gómez de Mora corrobora el uso mencionado: en esta cámara “come [la reina] los días de fiesta en público”.

32 VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *op. cit.*, 1958, págs. 105-106.

La cámara de estrado se constituía, además, como el límite entre la zona pública y la privada del Cuarto de la Reina. Más allá estaba vedado el acceso masculino, con poquísimas excepciones: el rey, su mayordomo (que tenía acceso a todo el palacio), el mayordomo y el capellán de la reina. Tal como lo pone Felipe II, *en la Camara de strado de la Reyna podrán entrar a las oras combenientes y estando la Reyna en ella, el Mayordomo Mayor y Cavallerizo mayor y los Mayordomos de la Reyna y mios, y los demás de mi Cámara. Con tanto que los susodichos ninguno no se ponga con Damas, y si continuaren demasiado las entradas mis criados, los moferen* [sic] *el Mayordomo Mayor como le pareciere, pero desta Cámara adentro no a de entrar ninguno sino es él y el Capellán que huviere de dezir la Missa, quando la quisiera oyr en su oratorio*³³.

En lo referente a la actividad de la reina y su Casa, el recogimiento era el otro principio básico que gobernaba la vida de las mujeres reales. Fundamentalmente, la reina jamás estaba sola. La Camarera mayor había de estar a todas horas con ella, incluso dormir en la misma habitación que ella, en ausencia del rey³⁴. Esta misma dama era la máxima responsable de la Casa de la Reina. Encomendaba las llaves a una dueña de retrete de la máxima confianza, la cual se encargaba de cerrar de noche la cámara de la reina, y abrir por la mañana, confiando entonces las llaves al cuerpo de guardia o al repostero de camas. De esta forma, el acceso principal al Cuarto de la Reina quedaba totalmente cerrado de noche, excepto por la parte que comunicaba con las estancias privadas del Rey. El detallismo de las etiquetas en estas cuestiones es muestra de la importancia que se les concedía³⁵.

No se trataba de un mero formalismo simbólico. También había motivos puramente pragmáticos. El acompañamiento constante a la reina en sus desplazamientos por Palacio (y fuera de él) era la mejor forma de asegurarse su fidelidad conyugal. De esta forma, la continua presencia de sus damas de más alto rango servía como coartada ante cualquier futura duda sobre la legitimidad del heredero real³⁶.

Finalmente, el Cuarto de la Reina era el alojamiento y entorno vital de las mujeres al servicio de la reina, tanto las de origen noble (que llevaban consigo a sus propias criadas) como las del pueblo llano. Su número osciló entre las dos y las cuatro centenas. A todas ellas se aplicaba la misma separación por géneros que a las personas reales, o aún más, pues no tenían la posibilidad de moverse libremente por palacio.

33 *Ibid.*, pág. 106. Otro ejemplo: “aunque entrase el Rey en el aposento de la Reina, [sus gentiles hombres de cámara] habían de entrar con él hasta la misma cámara, porque nunca le podían perder de vista, si no era por indicación expresa de S.M., y saliéndose también la camarera mayor y las damas, en cuyo caso hacían la reverencia y se retiraban a la pieza inmediata; pero no mandándolo S.M. se apartaban hacia la pared lo más que podían, sin hablar con las damas”. (RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, Alfonso: *op. cit.*, 1913, pág. 48).

34 VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *ob. cit.*, 1958, pág. 33. El rey estaba sometido a un similar acompañamiento por parte de sus Gentilshombres de Cámara (cfr. nota 33), y el sumiller de corps dormía en la cámara del rey. Con todo, hay diferencias con el caso citado de la camarera mayor de la reina, pues la cámara del rey estaba realmente lejos de cualquier habitación en la que él pudiera dormir realmente, mientras que la camarera debía dormir en la misma habitación que la reina, o en la inmediatamente contigua.

35 *Ibid.*, págs. 33 y 46.

36 HOFMANN, Christina: *op. cit.*, 1985, págs. 184.

Las nobles eran o solteras (jóvenes Damas de la reina que permanecían en Palacio hasta casarse) o viudas (Dueñas de Honor). Con todo, la gran diferencia entre hombres y mujeres al servicio de las Casas reales estribaba en que las mujeres vivían en palacio, mientras que los hombres residían fuera de él³⁷, en las Casas de Oficios anejas, o en sus domicilios particulares. A tal fin, el palacio funcionaba como toda casa particular de la época: el recinto donde se preservaba celosamente el honor de la familia, entendiendo esto en la práctica como la reclusión de las mujeres, muy especialmente de las jóvenes solteras, y su vigilancia constante por parte de Dueñas y Guardadamas³⁸.

Así se entiende el testimonio de François Bertaut, que visitando el Alcázar en 1659, afirma: *Por lo que hace a las mujeres, todavía están más retiradas. No hay un solo hombre casado que se acueste en el Palacio, como no sea el rey*³⁹. Aunque inexacto, su comentario revela a las claras el imaginario de fondo existente sobre el palacio: lugar para un solo hombre, en el que el honor femenino es salvaguardado a toda costa, limitando al máximo cualquier posibilidad de contacto con otros varones.

Por ejemplo, Felipe II estipulaba que, si fuera posible, sólo habría una Portería de Damas (es decir, un único lugar de acceso a sus aposentos), a cargo de la Guarda Mayor de Damas, limitando así al máximo las visitas a éstas, incluso para familiares próximos⁴⁰. Según el plano de Gómez de Mora, portería única la había, pero las diversas escaleras que daban acceso a los pisos superiores debieron suponer otros tantos puntos de entrada a los aposentos de Damas. En todo caso, el acceso debió de ser muy restringido, y el modo de vida, casi un encierro.

Incluso un observador tan poco crítico del sistema de etiquetas como Dalmiro de la Válgoma califica de *obsesiva* (1958, pág. 28) la precaución de Felipe II acerca del recogimiento de las damas durante las comidas públicas de la reina. Lo que en tiempos anteriores pudo haber sido preocupación por la seguridad de la persona regia, en estos momentos no era otra cosa que vigilancia estrecha del cuarto femenino en palacio, tanto por los visitantes como por las habitantes. A esto responden las severas instrucciones a los Porteros de Damas de *que no llegue ni entre por la dicha puerta ningún galán ni otra persona*⁴¹ la permanente clausura bajo llave de los aposentos de las damas, y también aspectos más caballerescos como la escolta de archeros de corps a las damas de la reina en las procesiones por los corredores de palacio.

Sería totalmente erróneo, no obstante, imaginar la vida palaciega como un mar de tranquilidad. Por ejemplo, en 1593, el mismo Felipe II, ya sexagenario, es espectador de una mascarada de carnaval organizada por sus sirvientes flamencos. El escenario es El Pardo, más concretamente el Cuarto de la Reina, ocupado en la

37 Excepción hecha de los más altos palatinos del rey: mayordomo mayor, sumiller de corps...

38 Cosa que no sucedía con los Gentilshombres de Cámara del rey, que, si bien estaban bajo la supervisión oficial del sumiller de corps, gozaban de una autonomía personal mucho mayor que la de las Damas.

39 *Apud* CHECA CREMADES, Fernando (dir.): *op. cit.*, 1994, pág. 501.

40 VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *op. cit.*, 1958, pág. 48.

41 *Ibid.*, pág. 91.



última viudez de Felipe II por su hija Isabel Clara Eugenia, y reúne a todas las damas y gentiles hombres de palacio en una misma sala. Cabe preguntarse de qué manera se guardarían las etiquetas en una fiesta que duró unas cinco horas⁴². El Alcázar de Madrid no era muy diferente, en lo que a celebraciones se refiere. En tiempos de Felipe IV, se representaban comedias dos veces por semana, dando buen uso al Salón así denominado.

Es precisamente con el Rey Galante con quien la vigencia de las etiquetas entró en profunda crisis, reflejando la inestabilidad general de la monarquía y la sociedad. Entre otros muchos ejemplos, en 1650 el rey ha de recordar la posición del Guardadamas en la puerta que da a la sala del estrado. El motivo era el descaro de un galán que, aprovechando su entrada a la antecámara, había estado en la puerta, conversando con su pretendida durante tres cuartos de hora⁴³.

La situación no hizo sino empeorar a la muerte de Felipe IV. Durante la regencia de Mariana de Austria, el atrevimiento de los galanes y la desenvoltura de las damas llegó a extremos nunca vistos, ignorando las reconvenciones del mayordomo de la reina⁴⁴, que concluye extrañado y escandalizado: *Alegan Damas y Caballeros que es estilo el Galanteo*. En tiempos de Felipe II no se había llegado ni de lejos a estas situaciones, pero hay que recordar que, poco antes de sus rígidas normativas sobre la separación de caballeros y damas durante las comidas públicas de la reina, no era raro ver a las damas de Ana de Austria alternar en el servicio de los manjares y la conversación con sus galanes⁴⁵.

Se puede concluir que en la vida femenina de palacio regía una norma general de recogimiento absoluto, a la cual escapaban, como mínimo, las abundantes ocasiones festivas. Se podría hablar, como en la definición de “dama” por Covarrubias⁴⁶, de una retórica contradictoria que requería una apariencia deslumbrante en las ocasiones públicas y un aislamiento claustral en la vida cotidiana. En este contexto, la aplicación efectiva de las etiquetas debe verse más como un formalismo molesto que como una norma tácitamente aceptada. Ahora bien, precisamente por su carácter formal, eran tenidas muy en cuenta a la hora de planificar y ordenar los espacios y flujos interiores en el palacio. Es por ello que su análisis debe figurar en el estudio de la arquitectura palaciega de los Austrias, tal como este ensayo ha querido ejemplificar.

42 LHERMITE, Jehan: *Le Passetemps*. Amberes, 1890 (edición de Charles Ruelens);, vol. I, pág. 224. Probablemente, se trate de la galería de cierzo, que tenía vistas al patio, desde el cual hizo su entrada la comitiva de la mascarada.

43 VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *op. cit.*, 1958, pág. 112.

44 El Duque de Montalto, en efecto, escribía de los galanes: “[...] con maior publicidad y con maiores excessos, que jamás se ha visto, usando de sus entradas los caballeros moços, en la antecámara, solo para galantear, no faltando ninguna ora del día de los Corredores, assi éstos como los que no tienen entrada, ya hablando, ya haciendo señas, escalando las tapias del Parque, rompiendo, otras veces, puertas y bentanas”. (VÁLGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro de la: *op. cit.*, 1958, págs. 114, 110 y ss.)

45 *Ibid.*, pág. 108.

46 En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611): “Dama vale la señora que en las ocasiones de los días de fiesta y saraos, sale en público con mucha gallardía y se dexa ver de todos; y esta mesma, fuera de las tales ocasiones, guarda su encerramiento y retraymiento, que ni vee a nadie ni puede ser vista”.



EN TORNO AL *DISCURSO SOBRE LA RESTAURACIÓN DE LAS BELLAS ARTES DE ESPAÑA* Y LA HUELLA TEÓRICA DE ISIDORO BOSARTE EN EL ARTE CATALÁN

JOAN-RAMÓN TRIADÓ
ROSA MARIA SUBIRANA REBULL
Universitat de Barcelona

*He tratado primero las cosas antiguas, después he apuntado las del estilo que llaman gótico; de él he pasado á describir las del tiempo feliz de la restauración de las bellas artes, ó siglo XVI en adelante, y he concluido con la segunda restauración de las artes entre nosotros, ó fundación y estado de los institutos públicos gratuitos de diseño*¹. Con estas palabras dejó expuesto el propio Isidoro Bosarte, en su *Viage artístico á varios pueblos de España*, su habitual método de trabajo, el espíritu de su ideario y su valoración de las nuevas instituciones de formación artística.

Erudito, literato, versado en lenguas, amante de la arqueología y entendido en arte, Isidoro Bosarte fue un personaje de cierta relevancia en el ilustrado ambiente académico de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX². A pesar de ello, su incidencia ha sido poco estudiada y la mayor parte de sus escasas aportaciones impresas *rarísimamente leídas y difíciles de hallar, apenas parecen otra cosa que meras papeletas en los repertorios bibliográficos especializados*³.

Nacido en Baeza en 1747, como secretario del conde de Aguilar⁴ tuvo ocasión de realizar largas estancias en distintas ciudades europeas hasta que, entre 1784/85, le

1 BOSARTE, I.: *Viage artístico á varios pueblos de España*. Madrid, Imprenta Real, 1804, págs. V-VI.

2 Fue nombrado Secretario de la Real Academia de San Fernando (24-I-1792); Secretario Honorario de Carlos IV (17-II-1793); Académico de número de la de Historia; y miembro honorario de las de Zaragoza y Valladolid; en 1802 fue nombrado por Real Orden para continuar, con nuevos volúmenes, la edición del viaje artístico por las tierras de España que había quedado interrumpido a la muerte de Antonio Ponz. Ante la carencia de un merecido estudio biográfico y analítico-crítico del conjunto de su obra manuscrita e impresa, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Prólogo" a la edición de BOSARTE, I. (1804): *Viage...*, Madrid, Turner, 1978 págs. VII-LXX.

3 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Prólogo"..., *op. cit.*, pág. VII.

4 Vicente Osorio Moscoso, conde de Aguilar, ocupó sucesivamente las embajadas de las cortes de Cerdeña y Viena (1775-1786). Según Pérez Sánchez, fue *consiliario de la Academia de San Fernando desde el 30 de mayo de 1763 hasta su muerte el 1 de abril de 1786* (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Prólogo"..., *op. cit.*, pág. XII, nota 3).

localizamos en Barcelona⁵ ocupado en la redacción de uno de sus textos más citados, *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*, publicado en Madrid en 1786⁶.

De su estancia en la Ciudad Condal queremos destacar el inicio de una cordial relación con el primer director de la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, Pasqual Pere Moles (1741-1797)⁷, a quien le unía el hecho de compartir unos mismos objetivos: la depuración del gusto artístico frente a los formulismos barrocos que mantenían los círculos gremiales; y la consecuente preocupación por las cuestiones pedagógicas. En este sentido, cabe recordar la intervención de Moles en la redacción de los reglamentos de la mencionada escuela barcelonesa, y muy concretamente la declaración de principios que figura en el encabezamiento de su primer artículo: *Como el fin que se ha propuesto la R^l Junta Particular de Comercio, y Consulado, de el Principado de Cataluña en la Erección de la Escuela gratuita de diseño en la ciudad de Barcelona, sea el dar buenos conocimientos sobre Manufacturas, y Artefactos â toda clase de Gentes, el formar por medio de los principios del Dibujo perfectos Pintores, Escultores, Arquitectos. Gravadores, &0, comunicar las luces precisas para criar, y promover el buen gusto en las Artes y Oficios, haciendo que se apliquen, y se aclaren las Ideas, se acostumbren a preferir las formas sencillas, y naturales â las extravagantes, y compuestas*⁸. En cuanto a su común interés por el tema pedagógico, sirva de ejemplo el *Estudio de orejas* que grabaron a la par, según consta en una inscripción manuscrita de la época en el cuarto inferior izquierdo de una estampa conservada en la Biblioteca Nacional: *Grabada al aguafuerte por Don Isidoro Bosarte, acabada al buril por Don Pedro Pascual Moles. Barcelona 1785*⁹. Dicha estampación reproduce parte de un estudio de orejas que, destinado a unas inéditas *Tabulae* para principiantes, grabó

5 Pérez Sánchez fija su presencia en Viena entre 1775 y 1786 (*ibidem*). Nosotros le situamos en Barcelona entre 1784/85 basándonos en varias argumentaciones. En primer lugar, debe tenerse en cuenta el período de investigación y elaboración de su *Disertación sobre los monumentos antiguos...* [Véase nota 6], publicada en Madrid en 1786; Antonio Ponz, en el prólogo del tomo dedicado a Cataluña de su *Viage*, menciona las distintas aportaciones recibidas y también algunas apuntaciones pertenecientes â las Artes que le franqueó el Señor Don Isidoro Bosarte, y las había hecho hallándose en Barcelona con el Exmo. Sr. Conde de Aguilar, âcia el año de 1785 (PONZ, A.: *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciadas, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid. Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía MDCCLXXXVIII [1788], T. XIV, pág. XV); asimismo, nos lo ratifica la realización conjunta, este mismo año en Barcelona, de una calcografía que comentaremos más adelante, *Estudio de orejas*.

6 *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*. Hecha por D. Isidoro Bosarte. Dirigida a la Sociedad Patriótica de la Ciudad de Baeza y Reyno de Jaén. Con licencia en Madrid: por don Antonio Sancha. Año de MDCLXXXVI [1786].

7 Referente a la relación Bosarte-Moles, véase SUBIRANA REBULL, R. M.: *La calcografía catalana del segle XVIII. Dels argents als acadèmics*. n.º 2.999. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, págs. 37-42; y, también, SUBIRANA REBULL, R. M.: "El gravat i les arts del llibre", en *Les arts del llibre. Manuscrits, gravats i cartells*. Vol. 10, Barcelona, Llsard, 2000, págs. 185-188.

8 Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Archivo de la Junta de Comercio, caja 143, CVIII, 2, 183. Véase transcripción completa en SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles i Corones. València 1741 - Barcelona 1797*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990, págs. 359-365.

9 Madrid. Biblioteca Nacional, registro núm. 13.325. Véase núm. 85 del catálogo en SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, op. cit., págs. 200-201.

José de Ribera en 1622 junto a otros dos estudios de ojos y de nariz y boca¹⁰. Quien sabe si Moles y Bosarte tuvieron, también, la idea de realizar un libro de modelos, basándose en la tradición renacentista de facilitar cartillas de dibujo a los jóvenes que iniciaban su andadura en la producción artística. Como se verá más adelante, Bosarte era un gran defensor de la técnica de grabado como vehículo divulgador de imágenes y, por su parte, Moles uno de los mejores calcógrafos del país. Lo cierto es que, si hubo un proyecto, no tuvo futuro.

Por otra parte, apreciamos de Bosarte una favorable valoración de la producción calcográfica de Pasqual Pere Moles, como lo atestigua una halagadora cita de la estampación del *Mosaico de la antigua iglesia de San Miguel Arcángel de Barcelona*¹¹ que ilustró la edición de una *Disertación*¹² del sacerdote Francisco Martí de Prat (1765) y, más adelante, la *Historia Sagrada* del padre Enrique Flórez¹³ (1775). Precisamente este mosaico es una de las obras por las que se interesó Isidoro Bosarte en Barcelona, y así lo refleja ampliamente, en su ya citada *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*¹⁴, donde hace expresa referencia a la reproducción gráfica del precitado mosaico. Al analizar el texto de Martí de Prat, expone Bosarte: *Para esta Disertación hizo sacar un dibujo exáctísimo del Mosaico, y se lo dió a grabar a Don Pedro Moles, y se imprimió en la Disertación. Esto pasaba desde el año 62. en que estuvo aquí el Padre Flórez hasta que disponía la edición del tomo 29. de la España Sagrada, para la qual se valió de la stampa de la Disertación del Doctor Prat y, más adelante, vuelve a insistir en la gloria de haber hecho sacar un buen dibujo, haberlo numerado, y explicado, y buscado un buen grabador para la Estampa, que no es poco hacer*¹⁵.

10 Un dibujo preparatorio de Ribera se conserva en el Metropolitan Museum de New York y en el British Museum de Londres una prueba de estado antes de cortar el cobre (en la mitad derecha figuran cuatro orejas más). Véase BROWN, J.: *Jusepe de Ribera, Grabador*. Madrid, Calcografía Nacional-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, págs. 68-69, n° 7.

11 *Fran.us Cases del. t C P.P. Mòles Sculp.*. Véase n° 50 del catálogo en SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, op. cit., págs. 138-139.

12 *Disertación sobre la antigua obra mosaica que se admira en el suelo de la iglesia parroquial del arcángel San Miguel, sita dentro la ciudad de Barcelona; con una estampa que no solo se publica el como actualmente se conserva; si que se infiere en gran parte, y se evidencia el como estava antes. Escrita por Don Francisco Martí de Prat Sacerdote, y Doctor en Sagrada Theologia y dedicada al Excelentissimo Señor D. Jaime Miguel de Guzmán, &c. Marques de la Mina, y Capitán General de Cataluña, &c. &c.* En Barcelona, por Francisco Generas, Impresor en la Bajada de la Cárcel [1765 o post., según licencias].

13 *España Sagrada. Tomo XXIX. Contiene el estado antiguo de la Santa Iglesia de Barcelona, con un catalogo muy exacto de sus primeros Gobernadores, y Condes propietarios y una coleccion de escritos de los Padres Barcinonenses. Su autor Fr. Henrique Flórez, catedrático de la Universidad de Alcalá, y Ex-Asistente General de las Provincias de España, Orden del gran P. S. Agustín. Obra Posthuma, que publica el P. Fr. Manuel Risco, del mismo orden, Regente de Sagrada Teologia.* En Madrid: En la Imprenta de D. Antonio de Sancha. Año de MDCC.LXXV [1775], entre las págs. 12-13.

14 *Disertación sobre los monumentos antiguos...*, págs. 77-109. Antonio Ponz recoge las contrastadas argumentaciones de Bosarte con relación a la autoría y datación del mosaico (PONZ, A.: *Viage...*, op. cit., pág. 76).

15 *Disertación sobre los monumentos antiguos...*, op. cit., págs. 85 y 86, respectivamente. Pensamos que esta alusión a un buen grabador denota la buena predisposición de Bosarte con respecto a Moles, quien había grabado el citado *Mosaico* antes de iniciar su definitiva etapa de formación en París (1766-1774). Véase SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, op. cit., págs. 30-39.

Es evidente que durante su estancia en la Ciudad Condal Bosarte debió disfrutar de diversos contactos con la élite cultural del momento, y es muy probable que fuera introducido en estos círculos por el ya citado director de la Escuela Gratuita de Dibujo. El propio Bosarte, en su *Disertación*, nos da noticia de su relación con Joan Pau Canals Martí, barón de la Valloja (1730-1786) personaje vinculado al círculo de la Junta de Comercio y, también, a la Real Academia de San Fernando¹⁶, con quien tuvo la ocasión de visitar los restos que Canals atribuía a un antiguo anfiteatro romano, ubicado entre la barcelonesa calle de la Boqueria y la plaza de la Trinidad *El Señor Don Juan Pablo Canals Baron de la Valroja* [sic, por Valloja], *cuyos escritos importantes á la utilidad de la Nación son notorios, y á cuya casa debe por la mayor parte su felicidad actual la Ciudad de Barcelona, éste Caballero, digo, es de opinion que Barcelona tuvo en lo antiguo su Anfiteatro. Para hacerme cargo de los fundamentos de su congetura me ha llevado á los mismos sitios, y me ha hecho observar los vestigios que le han hecho hacer ésta opinion*¹⁷. Ponz recoge este contacto en su *Viage*¹⁸ y comenta otra visita, también conducida por el barón de la Valloja, en esta ocasión relacionada con la ubicación de unos baños públicos romanos¹⁹.

Otro barcelonés relacionado con Bosarte queda, también, reflejado en su *Disertación*; se trata de Joan Soler i Faneca (1731-1794)²⁰, arquitecto y responsable de la remodelación del edificio de la Lonja, sede de la Junta de Comercio Ben aquellos años aún en plena etapa constructiva y de los espacios dedicados a las aulas de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona. Con relación a la localización arqueológica de los acueductos romanos, dice textualmente: *acudí a don Juan Soler, Arquitecto del primer crédito en éste Principado de Cataluña, y Dueño del mismo Aqueducto por haber comprado la Fuente de Tarongers, ó de los Naranjos, y el sitio por donde desde aquella fuente hacían baxar el agua los romanos*²¹.

El interés de Isidoro Bosarte por el legado artístico barcelonés no terminó con su reiteradamente citada *Disertación*, y así lo confirma él mismo en la presentación del texto *En otra Disertación tomaré principios en las Obras de los Godos, y de ellos á la Época feliz del Renacimiento de las Bellas Artes en España, continuándole por los artistas más distinguidos en Barcelona del siglo pasado y presente hasta la apertura de*

16 Académico de Mérito de San Fernando des del año 1760. Sobre la activa participación de Joan Pau Canals en el proyecto de fundación de una Academia de las Tres Nobles Artes en Barcelona, véase TRIADÓ, J. R.: "Las relaciones Madrid-Cataluña desde el Barroco a la Ilustración", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Vol. II, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia (U.C.M.), 1994, págs. 1147-1154.

17 *Disertación sobre los monumentos antiguos...*, op. cit., págs. 73-74.

18 **El Barón de la Valroja* [sic, por Valloja] D. Pablo [sic, por Juan Pablo] Canals me habló sobre los residuos de arcos, bóvedas, y paredones que por allí se encuentran, en los mismos términos que á Bosart [sic, por Bosarte], y me llevó también a verlos, persuadiendo a todos que aquellas eran las ruinas del Anfiteatro Romano que hubo en Barcelona. PONZ, A.: *Viage...*, op. cit., págs. 77-78.

19 *Ibid.*, págs. 78-79.

20 Para Joan Soler Faneca, véase ARRANZ, M.: *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona al segle XVIII* (1979). Barcelona, Colegio d' Aparelladors i Arquitectes Tècnics, 1991, págs. 447-454.

21 *Disertación sobre los monumentos antiguos...*, op. cit., pág. 34.

la *Escuela Gratuita de Diseño*²². Es obvio que no logró cumplir con su objetivo, pero sus reflexiones sobre la *Época feliz del Renacimiento de las Bellas Artes en España* pensamos que pueden encontrarse, en cierta manera, reflejadas en el *Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España*, núcleo de nuestra comunicación, del cual nos ocuparemos más adelante.

La enseñanza artística y su valoración es una constante en Bosarte, tanto en sus escritos impresos, como en los manuscritos; en su gestión en la Real Academia de San Fernando y su participación en la reforma de los planes de estudios²³ y, sobre todo, en su actitud de potenciar y divulgar la labor de las Escuelas de Dibujo *las academias y escuelas de artes no crían ingenios, que estos solo Dios los cría; pero los descubren, y los dirigen por el estudio fundamental del antiguo*²⁴, colaborando en la medida de lo posible en sus propuestas pedagógicas. Este es el caso de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, que tuvo ocasión de conocer y valorar durante su permanencia en Barcelona. Testimonios de la obra impresa de Bosarte nos constan en la biblioteca privada de su director, Pasqual Pere Moles, *Dos tomos en octau usats de la Obra intitulada Observaciones sobre las bellas Artes*²⁵, *feta per Dⁿ Isidoro Bosarte, y contenen dits dos tomos la primera, segona, tercera y quarta part de dita obra*²⁶, así como en los fondos bibliográficos de la Escuela Bosarte. *Observa.s sobre bellas artes. Un tomo en idem [en pasta]*²⁷. Es muy probable que entre las *apuntaciones*

22 *Disertación sobre los monumentos antiguos...*, op. cit., págs. 3-4.

23 *Algunos puntos tocantes a la Academia que se hacen presentes al Sor Viceprotector*, 19 de junio de 1792 (Madrid. Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1, 18-12); *Acuerdo de la Junta particular del 1^o de julio de 1792* (Madrid. Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1, 18-17); *Acta de la Junta extraordinaria para el arreglo de los estudios de la academia celebrada en 28 de octubre de 1792* (Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1, 18-14). Asimismo, es significativo sobre este tema el informe remitido por Isidoro Bosarte con fecha 20 de agosto de 1796, en el que desarrolla un crítico análisis (Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1-16/22). Véase transcripción parcial en algunos documentos, en RUIZ ORTEGA, M.: *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, págs. 408-409; 409-410; 420-423 y 431-433, respectivamente.

24 BOSARTE, I.: *Viage...*, op. cit., pág. 346.

25 BOSARTE, I.: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos. Parte Primera. Contiene las Observaciones sobre la escultura entre los griegos*. Leída por don Isidoro Bosarte en el día 29 de mayo de 1790. Madrid, en la oficina de don Benito Cano; *Observaciones... Parte Segunda. Contiene las Observaciones sobre la pintura entre los griegos*. Leída por don Isidoro Bosarte en el día 15 de junio de 1790. Madrid, en la oficina de don Benito Cano; *Observaciones... Parte Tercera. Contiene las Observaciones sobre la arquitectura entre los griegos*. Leída por don Isidoro Bosarte en el día 28 de junio de 1790. Madrid, en la oficina de don Benito Cano; *Observaciones... Parte Cuarta. Contiene las Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos egipcios*. Leída por don Isidoro Bosarte en el día 28 de junio de 1790. Madrid, en la oficina de don Benito Cano.

26 *Inventario Post-mortem de los bienes de Pasqual Pere Moles* (Barcelona. Archivo Histórico de Protocolos, Francisco Portill, quart. Protoc. Testament. 1796.1797, Inventario, fols. 430v.-454v.; Barcelona, 10/13-XI-1797); transcrito en SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, op. cit., pág. 316.

27 *Inventario de los Libros que se hallaban en la Biblioteca de la Real Casa Lonja y de sesenta y seis volúmenes recogidos de la Librería del difunto P. M. Izquierdo, en virtud de Decreto del Ex.mo S.or Comandante de esta Provincia* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Archivo de la Junta de Comercio, caja 17, XII, 45, 4-9). También en *Expediente de la Biblioteca de la Real Casa Lonja. 1810* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Archivo de la Junta de Comercio, legajo XII, 45, 5).

*pertenecientes á las Artes*²⁸ citadas por Antonio Ponz, y remitidas por Bosarte desde Barcelona en 1785, figurara la información que sobre la Escuela de Lonja éste incluye en su *Viage y ya hay una escuela de Dibuxo, de la qual es Director D. Pasqual Pere Moles, individuo de la Real Academia de S. Fernando &c. Con el primario objeto de extender el buen gusto en la juventud, para que se logren buenas, y elegantes formas, según esta se vaya aplicando á las manufacturas de todas especies, que aquí se trabajan*²⁹.

Retornando a la relación Bosarte-Moles, no dudamos considerar que debió continuar en el tiempo. Carecemos de noticias epistolares privadas que así lo confirmen, pero disponemos de la correspondencia oficial, en la que se daba cuenta a la Junta de Comercio de todo lo relacionado con la Escuela Gratuita de Dibujo. Así, al margen de las fluidas comunicaciones con la Real Academia de San Fernando, cabe destacar la confianza depositada en Bosarte para el empleo de *hasta Cien doblones en la adquisición de las obras que más convengan, y que a prevención le indique Moles*³⁰ de la almoneda del taller de Francisco Bayeu, a fin de obtener modelos útiles a la enseñanza.

Respecto a la incidencia del pensamiento artístico de Bosarte en el ámbito cultural barcelonés, valga como testimonio la reedición en 1794 de su *Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España* en el *Diario de Barcelona*, gracias a la gestión de un ciudadano anónimo que se dirigió al director de la publicación en los siguientes términos:

Señor Editor

Muy Señor mío: Habiendo observado, lo que ha de logro la dicha de residir en esta gran Ciudad, no solo la infatigable aplicación de todos sus Moradores, y conocidos adelantamientos en la parte industrial y ecorómica, sino también que sus ingenios son capaces para emprenderlo todo; y que por la misma

28 PONZ, A.: *Viage...*, op. cit., pág. XV. Pérez Sánchez considera la posibilidad de que estas *apuntaciones no fueran sino el manuscrito o borradores de la Disertación impresa* (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Prólogo" ..., pág. L). Observando la peculiar manera de ser de Bosarte, dudamos que se prestara a ceder unos manuscritos antes de su impresión y, por otro lado, el mismo Ponz (*Viage...*, op. cit., págs. 61, 62-75, 78-79, 80-81 y 82-83) cita en diversas ocasiones la obra impresa de Bosarte, e incluso en nota a pie de página indica que había sido publicada el año pasado de 1786 en Madrid (PONZ, A.: *Viage...*, op. cit., pág. 61, nota 2). Es de suponer, pues, que dichas *apuntaciones* debían referirse a otro tipo de noticias más acordes con la que acabamos de transcribir.

29 PONZ, A.: *Viage...*, op. cit., pág. 36. No es tema que deba ocuparnos esta comunicación, pero si consideramos interesante dejar apuntado que, mientras Bosarte insiste en marcar como objetivo de las Academias la formación de sujetos dedicados a las tres Nobles Artes, y que las Escuelas de Dibujo, deben ocuparse de la depuración de las formas de los productos artesanales, como puede apreciarse en la presente cita; Moles, por su parte, trabajará, a lo largo de toda su trayectoria como director de la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, con la idea de equiparar su funcionamiento y finalidad al de las Academias de Bellas Artes (SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, op. cit.)

30 Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Libro de Acuerdos núm. 13 (1792-1796), 5 de octubre de 1795, pág. 461. Parece ser que la gestión no llegó a concretarse, dado que meses después Moles propone invertir este dinero en la adquisición de otras piezas artísticas (Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Libro de Acuerdos n.º. 13 (1792-1796), 9 de junio de 1796, pág. 525). Véase transcripción documental en SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, op. cit., págs. 433-434 y 436, respectivamente.



razón se va abriendo ya el gusto de los Profesores de las tres Nobles Artes, por el zeloso esmero, y continuas expensas del noble Consulado de esta Ciudad; me ha parecido muy propio de la ocupación y progresos de los referidos Profesores, presentarles la lectura de este Discurso, que acompaña; cuyo objeto es la noticia de la restauración de las Bellas Artes de nuestra Nación. No pongo este Tratado en manos de Vd. en calidad de original, porque en realidad no lo es; pero aunque de su contenido ya se instruyeron años pasados los Amantes del buen gusto, se ha hecho tan raro este Papel, que se puede dudar que entonces se extendiese su noticia en este Pueblo.

Por esta causa es muy justo se publique en él por medio del Diario y si á Vd. Pareciese conveniente, le podrá publicar con alternación; esto es, presentando algún trozo de él en aquel día, en que la materia literaria de otros asuntos no sea tan urgente.

Perdone Vd. Esta molestia, que espero mirará como afecto de la pasión que profeso á todo este respetable Público, y verdadero zelo con que deseo su mayor lustre; ofreciéndome á su disposición para quanto quiera mandarme³¹.

El Discurso que nos ofrece nuestro anónimo comunicante cuyo objeto es la noticia de la restauración de las Bellas Artes de nuestra Nación fue efectivamente publicado de manera íntegra a través de sucesivas ediciones del *Diario de Barcelona*³², sin que en ningún momento se desvelara la autoría del texto, y con una única referencia a su datación en la carta antes transcrita *de su contenido ya se instruyeron años pasados los Amantes del buen gusto*.

Más adelante, en uno de los habituales artículos firmados por Juan de Casasola como portavoz de una tertulia organizada al entorno de los temas de mayor interés publicados en el citado periódico, encontramos el siguiente comentario: *Es muy curioso, y digno de leerse el Discurso, que sobre la restauración de las bellas Artes en España se pone en los números 171 y siguientes; y aunque en la substancia más bien pertenezca a la literatura amena, que a la útil, los sabios Profesores de todo sacan provecho, y conocen el mérito de estos tratados*³³. Y aún volverá a ocuparse de él en el *Juicio Crítico* del mes siguiente, aportando un interesante dato: *El discurso, que sobre la Restauración de las Bellas Artes se continúa en los números 182 y siguientes, se publicó en Madrid por los años de 88, en una Obrita Periódica, intitulada: Gabinete de Lectura Española*³⁴.

31 *Diario de Barcelona*, n.º. 171 (viernes 20 de junio de 1794), págs. 698-699. Esta carta fue transcrita por Joan-Ramón Triadó como ejemplo del *ambient favorable a l' estudi de les Belles Arts* que caracterizaba la Barcelona de fines del siglo XVIII (TRIADÓ, J. R.: "L'època del Barroc. S. XVI-XVIII" "Història de l' Art Català, vol. V. Barcelona, Edicions 62, 1984, págs. 216-217.

32 *Diario de Barcelona*, n.º. 171 y ss. Véase su transcripción en *Anexo documental*.

33 CASASOLA, J. De: "Juicio Crítico. Sobre la literatura del Diario de Barcelona, perteneciente al mes de junio de este presente año". *Diario de Barcelona*, núm. 199 (viernes 18 de julio de 1794), pág. 805.

34 CASASOLA, J. De: "Juicio Crítico. De la literatura del Diario de Barcelona, perteneciente al mes de Julio de este presente año", *Diario de Barcelona*, n.º 228 (sábado 16 de agosto de 1794), págs. 921-922.

Esta última información facilitó el proceso de su identificación. Según Marcelino Menéndez Pelayo, *En un periódico que Bosarte publicaba con el título de Gabinete de Lectura Española (Madrid, viuda de Ibarra, hacia 1798: seis cuadernos en 81), se encuentran dos disertaciones suyas, una Sobre la restauración de las Bellas Artes en España, y otra Sobre el estilo que llaman gótico entre las obras de arquitectura*³⁵.

Dicho *Gabinete de Lectura Española*, según Aguilar³⁶, es una obra periódica de Isidoro Bosarte, que publica seis números entre 1787 y 1793³⁷. Está claro que su tiraje debió ser limitado y su divulgación escasa, dado que se conservan muy pocos ejemplares³⁸ y difícilmente, como dice Palau, se pueden hallar estos seis cuadernos reunidos³⁹. Se imprimieron en Madrid sin fechar, en casa de la Vda. Ibarra, Hijos y C^o, y, excepto las novelas de Cervantes, tampoco especifican ninguna identificación con el autor de los distintos textos.

Así pues, con relación al *Discurso* que nos ocupa, nos enfrentamos a dos dilemas: su situación cronológica y la identificación de su autor⁴⁰. Vamos, primero, a intentar precisar su datación. Teniendo en cuenta la reimpresión del texto en el *Diario de Barcelona*, es razonable emplazar la primera edición en una fecha anterior a 1794. En este sentido, cabe recordar la misiva anteriormente transcrita del anónimo comunicante que lo ofrece al director del periódico, donde nos avisa que no cede este tratado *en calidad de original, porque en realidad no lo es; pero aunque de su contenido ya se instruyeron años pasados los Amantes del buen gusto, se ha hecho tan raro este Papel, que se puede dudar que entonces se extendiese su noticia en este Pueblo*. Asimismo, ya hemos visto que Aguilar sitúa estas publicaciones entre 1787 y 1797 y que Casasola nos informa de la edición del *Discurso en Madrid, por los años de 88*. Mientras, Palau registra de forma un tanto confusa, por un lado, dos ediciones madrileñas Bde las que no hemos podido constatar ningún ejemplar, una de la *Imp. Viuda de Ibarra, Hijos y C^o (hacia 1793)*⁴¹, y otra de la *Imp. de Ant. Fernández, 1793*⁴² B y, por otro lado, ficha en bloque los seis cuadernos del *Gabinete de Lectura Española* en 1798⁴³.

35 MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883-1891). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pág. 565, nota 2.

36 AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Vol III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, n° 4956.

37 Los tres primeros cuadernos contienen I. *Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos*; II. *Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes en España*; III. *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*. Los siguientes son obras de Cervantes; IV. *Rinconete y Cortadillo* y V. *El celoso extremeño*, según un manuscrito coetáneo del autor. El último, VI. *Discurso sobre la multitud de libros que se publican cada día*.

38 Del *Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes en España*, sólo tenemos noticia de los tres ejemplares reseñados por Aguilar, dos en Madrid -Biblioteca Nacional y Academia de Historia- y uno en Santander -Menéndez Pelayo- (AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía...*, n° 4956). Nosotros hemos consultado el de la Biblioteca Nacional de Madrid (3-52490).

39 PALAU DULCET, A.: *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos, con el valor comercial de los impresos descritos*. Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau 1948.1977, n° 96061-96062.

40 Para una primera aproximación, véase nota 7.

41 PALAU DULCET, A.: *Manual del librero...*, op. cit., n° 74343.

42 *Ibid.*, núm. 96063.

43 *Ibid.*, núm. 96061.

A modo de conclusión, de todo este entramado de fechas consideramos que, al margen de una posible segunda edición en 1793, la que debió instruir *años pasados los Amantes del buen gusto* debió imprimirse hacia 1788, siendo así lógico el comentario que consideraba *tan raro este Papel*. Todo ello nos lleva a afirmar que la fecha de 1798, dada por válida de forma generalizada desde que así lo estipuló Menéndez Pelayo⁴⁴, no corresponde a la realidad.

Por lo que respecta a la identificación del autor del *Discurso*, únicamente Xavier de Salas⁴⁵ ha cuestionado, con argumentaciones poco consistentes, la atribución a Isidoro Bosarte, por lo que nos reafirmamos en su autoría en base a alguno de los aspectos que pensamos son coincidentes con otros textos de Bosarte.

En primer lugar, la coincidencia en las citas al erudito y bibliógrafo español Nicolás Antonio (1617-1684) en su prólogo al *Viage*⁴⁶, así como en la recurrencia de su interés por las Escuelas Gratuitas de Dibujo y por la utilización del grabado como divulgación de imágenes⁴⁷. Así mismo, en la lectura de su *Discurso* se hace evidente, como veremos más adelante, su dependencia de la obra teórica de Antonio Palomino (1655-1726), de cuya segunda edición se hizo responsable.⁴⁸ El proyecto de Bosarte para dicha edición, tal como queda reflejado en la *Advertencia*⁴⁹ de su presentación, consistía en poner al día y corregir los errores del texto de Palomino, tarea que no pudo llevar a cabo al entrar en competencia con Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) quien por aquellos años ultimaba su conocido *Diccionario*⁵⁰.

44 Véase nota 35.

45 SALAS, X. de: "Sobre la segunda edición del libro de Palomino", *Archivo Español de Arte* (Madrid, 1965), n.º 149, págs. 329-330.

46 Confróntese BOSARTE, I., *Viage...*, op. cit., pág. VI y *Discurso...* (Anexo documental, *Diario de Barcelona*, págs. 741-742).

47 Véase en *Anexo documental...*, págs. 757-759. Bosarte hace una excelente descripción de las técnicas y funciones del grabado ilustrado; incide en su correcta aplicación según los temas a reproducir; y lanza una novedosa propuesta de divulgación gráfica de las invenciones de nuestros Artistas, que encaja perfectamente con los objetivos académicos de hacer ver al mundo las preciosidades de las Bellas Artes que la Nación posee.

48 PALOMINO, A.: *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724. Texto que figura en la portada de la segunda edición: *El Museo pictórico, y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos. Por Don Antonio Palomino de Castro y Velasco. Tomo primero. En Madrid. En la imprenta de Sancha. Año de MDCCXCV [1795]. Se hallará en su Librería en la Aduana vieja*. Glosada por Xavier de Salas, es una edición poco conocida, y raras veces citada, (SALAS, X. De: "Sobre la segunda edición...", art. cit., págs. 329-330).

49 Es casi una súplica la que leemos en dicha advertencia: *me ha parecido que la ocasión de reimprimir a Palomino sería la más oportuna para suplicar a los literatos aficionados a las Bellas Artes, y a los que las profesan se sirviesen comunicar las noticias que tuviesen de vidas, y obras de eminentes profesores españoles de nuestro siglo, como asimismo de las equivocaciones, inadvertencias o errores que hubiesen notado en la teoría o en la práctica o en las vidas que escribió el autor, para hacer después que esté concluida la impresión, con continuación de vidas y elogios de profesores, y algunos apéndices con adiciones y correcciones a la teórica, o a la práctica, o a las noticias de las vidas, encargando la coordinación y disposición de estas noticias a persona situada al centro de las artes para que el público las reciba con naturalidad y toda la buena fe posible*. Si bien sólo nos consta el nombre del impresor y editor Sancha, el autor del texto puede identificarse claramente con Bosarte.

50 *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Real Academia de S. Fernando*. Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, año de 1800.

1. Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España⁵¹

No es nuestro propósito elaborar aquí una edición crítica del texto de Isidoro Bosarte, ya que por su extensión excedería los límites de esta comunicación. No obstante, consideramos oportuno presentar brevemente una serie de anotaciones que centren y relacionen la ideología artística de su autor con las fuentes de la Historia del Arte y con sus preferencias estético- artísticas.

Como bien señala Pérez Sánchez en el prólogo de la edición facsímil de su *Viage sorprende también no hallar el nombre de Vasari, pero se debe sin duda a que no se le ha ofrecido ocasión oportuna a sacarlo a colación, ya que todo su pensamiento respecto a Ala restauración o renacimiento de las artes, en Vasari tienen su origen, y es obligado pensar que lo conociese*⁵². Este obligado pensar se corrobora casi al inicio de su *Discurso*, cuando Bosarte atribuye a Andrés Cionis Orgaña [sic, por Andrea di Cione, conocido como Andrea Orcagna] *unas Arcadas de mucho coste [la Loggia de Lanzi] cerca del Palacio en la Plaza de Florencia, y allí puso los arcos en semicírculo, como los de los antiguos Griegos y Romanos, y no apuntados o puntiagudos, como hacían los que le precedieron*⁵³.

Aunque a un nivel más secundario, respecto a las conexiones con anteriores fuentes teóricas, cabe comentar la expresión utilizada por Bosarte al referirse a Francesco Primaticcio como *Abate Primaticcio*⁵⁴, ya que se corresponde con título de la biografía de este artista en las *Vite* vasarianas: *Descrizione delle opere de Francesco Primaticcio Bolognese Abate di S. Martino, pittore et architetto*⁵⁵.

La ya comentada dependencia al texto de Palomino se evidencia en diversas ocasiones, de las que sólo citaremos algunas. Así, al hablar del *San Cristóbal* de Mateo Pérez de Alesio, de la catedral sevillana, cita explícitamente a D. Antonio Palomino⁵⁶, a quién también hace suyo al nombrar como Maese al pintor Pedro de Campaña⁵⁷; al mencionar la dependencia de Velázquez con relación a Tristán⁵⁸; o al resumir la descripción de la trayectoria de Lucas Jordán, según el erudito cordobés⁵⁹.

51 Véase su transcripción íntegra en *Anexo documental*.

52 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Prólogo"..., pág. XLVIII

53 (*Anexo documental*..., pág. 693-695. Giorgio Vasari (*Le Vite dei Piu Eccellenti Pittori, Scultori e architetti*... Florencia, Giunti, 1568), al hacer la biografía de Andrea Orcagna, escribe refiriéndose a esta obra: *E quello che tu cosa nuova in que=tempi, furono gli archi delle volte fatti non più in quanto a cuto, com si era fino a quell' ora costumato; ma, con nuovo e lodato modo, givati, in mezz tondi, con molte grazia e bellezza di tanta fabrica, che fu in poco tempo, per ordine di Andrea [Orgagna] condotta al suo fine*+. Sobre este tema, confróntese la edición *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* (I. Firenze, 1906, T. I, págs. 602-603) donde, a pie de página, se hace constar que Ghiberti Bcercano –cercano en el tiempo a la mencionada *logia*-, en su tratado no cita a Orcagna como autor de dicha obra y sitúa la fecha de su muerte en 1368, ocho años antes de iniciarse la construcción de la citada *Loggia*, la cual atribuye a a Benci di Cione (+1388) y Simone di Francesco Talenti (activo en 1376).

54 *Anexo documental*..., págs. 701-703.

55 VASARI, G.: *Le Vite*..., op. cit., (ed. 1906), t. VII, pág.405.

56 Confróntese *Anexo documental*..., págs. 721-722 y PALOMINO, A.: *El museo pictórico... op. cit.*, t. III, nº. 32.

57 Confróntese *Anexo documental*..., págs. 721-722 y PALOMINO, A.: *El museo pictórico... op. cit.*, t. III, nº. 14.

58 Confróntese *Anexo documental*..., págs. 737-738 y PALOMINO, A.: *El museo pictórico... op. cit.*, t. III, nº. 106: con respecto a Velázquez, escribe Palomino: *Las que causaban a su vista mayor armonía, eran las de Luis Tristán*

Donde la relación textual se hace más evidente y la dependencia más clara, fruto de un cierto desconocimiento de los pintores citados, es al hablar de los discípulos de Pedro de las Cuevas. En la relación incluye a los desconocidos -no citados por Ceán en su *Diccionario*- Juan de Ricalde y D. Simón de Leal, junto a los nombrados por Palomino, sólo cambiando el orden y obviando a Eugenio de las Cuevas⁶⁰. Este constante reflejo del texto de Palomino traiciona el de Bosarte, al citar a Luis Tristán como discípulo de Juan de Chirinos -tal como escribe el cordobés-, hecho que corrige Ceán⁶¹. Es tal el grado de dependencia que discrepancias como la referida a Antonio del Rincón que *murió en el año 1500, á los 50 de su edad*, frente a la afirmación de Palomino a *los 54 de su edad*, resultan sorprendentes⁶².

Otras fuentes citadas en el texto son las obras de Francisco Pacheco (1564-1644), Vicente Carducho (1576-1638), Juan de Arfe Villafañe (1535-1603). Con relación a Pacheco, al hablar de Gaspar Becerra prefiere utilizar su afirmación de que son *sus figuras más enteras, y de mayor grandeza* que las de Palomino *figuras más carnosas, y de más galantes contornos*⁶³. Carducho es citado con relación a Sánchez Cotán⁶⁴, mientras Arfe lo es en la loa a Gaspar Becerra⁶⁵. Es curiosa la referencia al tratado de Fra Juan Ricci (1600-1681) del que dice *que no sabemos si se habrá publicado*, pero que sin duda conoce⁶⁶.

Otro aspecto a destacar del *Discurso* es la defensa del criterio del historiador del arte en clasificar a los artistas en buenos y mediocres, sin caer en la mera compilación de autores y obras. Con relación a ello, en el prólogo de la edición del *Discurso* en el citado *Gabinete de Lectura Española*, afirma que *Ni el vulgo; ni los literatos que*

(discípulo de Domenico Greco) pintor de Toledo, por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar y viveza de los conceptos.

- 59 (Jordán) copiando muchos originales de los primeros hombres, con tan extremada atención, y diligencia, que haciéndose dueño de la manera de cada uno, llegó a imitar la suerte de todos, que cada día nos engañan su pintura: imitando a Rafael, ya a Tiziano, a Tintoretto, a Correggio, y a cualquier otro de los más eminentes; de suerte, que es menester gran perspicacia para distinguirlos (PALOMINO, A.: *El museo pictórico...*, op. cit., t. III, nº 212), las resume así Bosarte: *Jordán era tan Erudito en todas las Escuelas, que sabía de memoria las máximas de cada una, y pintaba como quería, contrahaciendo todos los estilos* (Anexo documental..., págs. 741-742).
- 60 Frente a la relación de Palomino y así fueron sus discípulos Joseph Leonardo, Juan de Ricalde, Antonio de Pereda, Antonio Arias, Don Juan Carreño, Juan Montero de Rojas, Don Simon Leal, Francisco de Burgos, Francisco Camilo, y don Eugenio de las Cuevas (PALOMINO, A.: *El museo pictórico...*, op. cit., t. III, nº 63), Bosarte escribe salieron de su casa aprovechados Joseph Leonardo, Juan de Ricalde, Antonio Pereda, D. Juan Carreño, Juan Montero de Roxas, D. Simón de Leal, D. Francisco de Burgos, Francisco Camilo y Antonio Arias, Anexo documental..., págs. 749-751).
- 61 *Diccionario...*, op. cit., t. V, pág. 82: *Nació en Madrid el año de 1564, por lo que no pudo haber sido discípulo de Luis Tristán (como dice Palomino), quando este nació treinta y un años después.*
- 62 Anexo documental..., págs. 697-699 y PALOMINO, A.: *El museo pictórico...*, op. cit., t. III, nº 1, respectivamente.
- 63 Véase PACHECO, F.: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, Simón Faxardo, 1649, lib. 2, cap. 5, fol. 242; PALOMINO, A.: *El museo pictórico...*, op. cit., t. III, nº 13.
- 64 Anexo documental..., págs. 705-706.
- 65 Anexo documental..., págs. 705-706.
- 66 Se trata del *Tratado de la Pintura Sabia*. Fue publicado por primera vez y dado a conocer en TORMO, E.; LAFUENTE FERRARI, E.: *Vida y Obra de Fray Juan Ricci*. Madrid, 1930.

no hayan tomado idea particular de las Artes comprehenden las razones de estas. Lo bueno gusta, pero no saben por que reglas aquella obra ha salido buena y no mala; ni entre dos obras de las artes pueden decidir la mejor, sino por apelación al propio dictamen, ó gusto de cada uno, que no es regla ni fundamento para nada⁶⁷ y no se explica que Palomino esté notado de propensión à la nimia alabanza... [y] ...se admirase de ver un cuadro de Pareja o un país de Collantes deduciendo que El (que) escribió como Bibliotecario, hizo este servicio penoso y prolixo⁶⁸.

Al margen de los tratadistas españoles ya reseñados y del conocimiento de la obra de Giorgio Vasari (1511-1574), las dependencias de Bosarte son cronológicamente próximas -Anton Raffael Mengs (1728-1779)- y alejadas en el tiempo, que no en la ideología artística, en referencia a Giovan Pietro Bellori (-1615-1696). Del primero hace suyas la valoración de Corregio⁶⁹ y del segundo la alta estima de Annibale Carracci⁷⁰.

Llama la atención la muy positiva crítica de Alonso Cano. Su opinión ha sido silenciada en las recientes aportaciones dedicadas al maestro con motivo de la celebración de su cuarto centenario⁷¹, lo que abunda en el ya comentado olvido de la teoría artística de Bosarte. Este, digámoslo, aprecio por Cano se aúna en lo que, para Bosarte, es la *summa* pictórica del arte español *Velázquez el estilo; en Ribalta el diseño; en Ribera la fuerza; en Murillo el colorido; en Cano la gracia; en Herrera la libertad*⁷². Este arte español que Bosarte pretende enaltecer, esta Arestauración de las artes que, como bien define Ignacio Henares Cuellar, en ningún momento es una idea negadora, derrotista, estricta; antes por lo contrario está dominada por la creencia de una concepción progresiva de la cultura, generosa y atenta a lo que hay de bueno en casa⁷³. Es, en definitiva, esta valoración de lo hispano lo que lleva a Bosarte a la propuesta de lo que hoy clasificaríamos como una historia gráfica del

67 *Gabinete de Lectura Española o colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación. Contiene noticias para ayudar á formar el juicio sobre las obras de las Artes, las costumbres de diferentes pueblos y edades, sobre muchos puntos de la Historia Nacional, y otros de varia erudición por medio de la simple lectura*, n.º II. Madrid, por la viuda de Ibarra, hijos y compañía, "Prólogo", págs. I-IV.

68 *Anexo documental...*, págs. 753-755.

69 MENGES, A. R.: *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta. M.DCCC. LXXX [1880].

70 BELLORI, G. P.: *Vite de' Pittori, Sculttori e Architetti moderni* (Roma, 1672). Ed. Torino, 1976, págs. 31 y ss.

71 En el catálogo de la exposición *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística* (Granada, Hospital Real, 2001-2002), al analizar los dos cuadros citados por Bosarte -*Cristo de la clemencia* (pág. 235) y *Cristo crucificado* (pág. 238)- (Confróntese *Anexo documental...*, págs. 717-718 y 753-755, respectivamente), Ángel Rodríguez Rebollo no recoge la opinión de Bosarte sobre el *Cristo de la clemencia* de la iglesia de San Ginés de Madrid. José Álvarez Lopera si lo hace del *Cristo crucificado* del Claustro de San Martín (hoy en la Real Academia de San Fernando) y, en la ficha técnica y en el artículo "Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas" (págs. 171, nota 47), lo refiere *Bosarte 1793* (págs. 31-39). Esta referencia no queda recogida en la bibliografía general compilada por José Manuel Rodríguez Domingo, por lo que no podemos saber a que texto se refiere.

72 *Anexo documental...*, págs. 749-751.

73 HENARES CUELLAR, I.: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, 1987, pág. 121.



arte español, separando la plástica de la arquitectura; un complemento al tratado de Palomino, con la intención de dar noticia de nuestra producción artística *para que los Extranjeros tomen la idea de la restauración y deducción del gusto de las Artes entre nosotros*⁷⁴.

* * *

Anexo documental

DISCURSO

*Sobre la Restauración de las Bellas Artes de España*⁷⁵

I

Desde la decadencia del buen gusto en las Provincias del Imperio Romano hasta el renacimiento de las Artes, se ve como una noche larga de tinieblas. A cada paso se podía errar. No había máximas seguras y ciertas, que produxesen en la elegancia, el buen sentido, y la perfección de las obras. Unos miserables Griegos, errantes por las Costas del Mediterráneo, se aplicaban á trabajar donde les llamaban, llevando las cenizas, y no la luz de aquellos antiguos Compatriotas suyos, que habían dado las leyes de las Artes al Mundo.

Juan de Cimabué, Florentino, que nació en 1240, y murió en 1300, aprendió á pintar de estos Maestros Griegos, y los excedió. A Cimabué siguieron algunos con los mismos deseos que él, sin hallar todavía el Arte, hasta que en el siglo XV, el año de 1402, nació el Masacio, que se aplicó á la Pintura, con mas talento que quantos le habían precedido, y él fue el verdadero Restaurador, pues halló los escorzos, y buenas proporciones, que suponen una ciencia, ó principios seguros del Arte.

La Arquitectura era más difícil de restaurar, por quanto no tiene modelo expreso en la Naturaleza. La empresa de restablecer la Arquitectura era también mas arriesgada, por no ser ésta un Arte de puro deleyte. Quien sea el Restaurador de la Arquitectura Greco Romana en aquel tiempo que duraba la manera gótica de edificar, es punto que no hemos visto bien definido en los libros de las Artes, que hasta ahora hemos podido leer. Por esta razón propondré aquí mi opinión particular; y sirva de estímulo á otros, que con mas aparato puedan, ó confirmarla, ó corregirla, según la hallasen.

Andrés Cionis Orgaña [*sic*, por Andrea Orcagna], Florentino, el mejor Escultor y Arquitecto de su tiempo, hombre de dulce trato y conversación, Erudito y Poeta, creo que es el que merece la corona de laurel. Su muerte se pone al año de 1389. Su muerte se pone al año de 1389, y se dice haber vivido sesenta años. El fundamento de nuestro voto es: Que Orgaña hizo unas Arcadas de mucho coste cerca del Palacio en la Plaza de Florencia, y allí puso los Arcos en semicírculo, como los de los antiguos Griegos

⁷⁴ Anexo documental..., págs. 753-755.

⁷⁵ Al no tratarse de una edición crítica, sólo hemos acotado aquello que para un lector especializado en arte es poco común. También hemos corregido nombres incompletos o errores, obviando los fácilmente identificables.

y Romanos, y no apuntados ó puntiagudos, como hacían los que le precedieron. A algunos parecerá esto poca cosa. Pero tomarán la idea del valor y grandeza de este ensayo, si consideran que semejante novedad en una obra tan pública, tan costosa, tan usual, introducida por un hombre muy instruido, de humor pacífico, para la qual no pudieron sugerirle exemplaridad alguna los famosos Pisas, de quienes Orgaña había aprendido en su juventud, no pudo nacer sino de una íntima persuasión, en que estaba el Artista, de deber seguirse los vestigios de las ruinas de los antiguos, y abandonarse la costumbre general de su tiempo. Como la execucion de este pensamiento en aquel Pórtico de Florencia apareció, digámoslo así, la Aurora que anunciaba la luz de el día. A este respecto el mérito de Cimabué que precedió a Orgaña, viene á ser como un tenue crepúsculo de toda la luz, que después habían de gozar las Artes.

[*Diario de Barcelona*, nº 171, viernes 20 de junio de 1794, págs. 693-695]

II

Después de Orgaña algunos hombres de talento empezaron á mezclar el gusto verdadero de la Arquitectura antigua con el de la Gótica, que era la corriente desde el tiempo de Cárlo Magno. En el mismo siglo XV puede ya nuestra España ostentar Artistas, que se distinguieron por su adhension [*sic*] al nuevo partido. Antonio del Rincón, pintor, murió en el año 1500, á los 50 de su edad; y en sus Pinturas no hay ya barbarie. La Francia empieza su serie de Pintores después que nosotros, como se ve en la data de aquella Pintura, que hay colocada en el Gabinete de Estampas debaxo de la Biblioteca Real de París.

De los Edificios que yo he visto hasta el día de hoy en España, en que se observa el tránsito de la manera gótica á la greco-romana restaurada, me parece que el más costoso, y que puede servir de monumento ilustre para esta época, que es la que más interesa la curiosidad, es el Monasterio de S. Gerónimo de Granada, donde yace Gonzalo Fernández de Córdoba, llamado entre los Exércitos el Gran Capitán. Este Héroe de los Andaluces hizo aquel Edificio para sepulcro Suyo, acomodando la magnificencia sepulcral de los Antiguos á la piedad christiana, con hacer que á la vista de su Urna se diese un culto perpetuo á nuestro Señor. Este exemplo excitó acaso al emperador Carlos V á pensar en Sepulcro Real, en qué cantasen las Alabanzas al Señor los Monges del Orden de San Gerónimo, que es una Orden Española, que se gobierna con menos gerarquía que otras, y emplea debidamente la Música en el servicio de la Religión.

También se ve de los Señores Reyes Católicos el Hospital de la Plaza del Triunfo en Granada; y en Alcalá de Henares edificó una ilustre Obra el Cardenal Ximénez de Cisneros, que entre otras cosas fue Autor de la Milicia reglada en Europa. Pero la abolición total del gótico de las artes no se logró hasta el siglo XVI, como inmediatamente diremos. Basta notar ahora, que el Real Monasterio del Escorial en España fue para nuestras Artes lo que la iglesia de San Pedro en Roma para las de Italia.



III

En el siglo XVI pareció ya la crítica con todos sus atavíos y galas, á cuyo aspecto se volvieron como lo de adentro afuera todos los conocimientos humanos. La crítica de los Antiguos se versaba especialmente en las correcciones de los Manuscritos, y en legitimar aquellos Códices, que por defecto de la multiplicación uniforme de la prensa admitían errores de mano, y otros muchos vicios de intrusión. Pero habiéndola aplicado los Modernos á todas las cosas de la antigüedad, adquirió esta arte bienhechora mayor extensión objetiva, y todos los que razonaban por buen camino, reduciendo los hechos á sus orígenes y causas, aclarando el significado de las voces y frases de las lenguas nobles, ó interpretando las cifras de la antigüedad, de llamaban críticos, y debían así llamarse, para distinguirse del vulgo literato de resto. Renacer las Letras, y renacer las Artes, todo era efecto de unos mismos principios. Ni hay que admirar en que una y otra restauración, la de las Letras, y la de las Artes, sucediese a un tiempo y no en siglos diferentes, ó muy distantes.

Vuelvo a decir que todo el goticismo artista (séame lícito usar esta voz) era un estado tenebroso. Con el ejemplo de una parte ilustre de la Literatura restaurada por los mismos principios que se restauraron las Bellas Artes, me explicaré. La Jurisprudencia entre las manos de los Romanos se hizo un Arte delicadísimo. Declinando ya á su decrepitez, se le hicieron como unas exéquias solemnes en la Compilación que trabajaron los Jurisconsultos de la Corte de Justiniano. Espesándose las tinieblas, fueron luego saliendo Glosadores de grandes tomos, que en medio de sus glosas, repeticiones, consejos y tratados, no se detenían en decir, por exemplo, que la ley Hortensia se diría así por algún Rey antiguo, que se llamaba el Rey Hortensio⁷⁶. Así, otros disparates ridículos, que los modernos han ido observando, y que quando se escribieron, no había quien contradixese, por la ignorancia de la antigüedad. Se iban de este modo pasando siglos, hasta que Andrés Alciato⁷⁷, D. Antonio Agustín⁷⁸, Guillermo Budeo [*sic*, por Guillaume Bude]⁷⁹, Jacobo Cujacio [*sic*, por Cujas o Cujacius]⁸⁰, y todos los demás grandes hombres que constan de la Historia de la Restauración del Derecho, por medio de un Estudio pertinaz de la antigüedad, de los Idiomas, y de la Historia, instigados vivamente de la critica, iban, como á golpe de eslabón contra el pedernal, sacando la luz, con que se fueron conduciendo poco á poco en el caos y obscuridad en que la Jurisprudencia se hallaba.

[*Diario de Barcelona*, nº 172, sábado 21 de junio de 1794, págs. 697-699]

El Petrarca, crítico de la mayor sagacidad, y con la opinión suficiente para ser escuchado con atención, volvió la cara hacia los Literatos de las Naciones; y con un

76 Quintus Hortensius, dictador en 286-287. Dio su nombre a la *Lex Hortensia*.

77 (Alzate, 1492 - Pavía, 1550). Autor del *Emblematum Libellus* (Augsburg, Steyner, 1531).

78 (Zaragoza, 1517 - Tarragona, 1587). Jurista, humanista y eclesiástico.

79 (París, 1467-1540). Filósofo y humanista francés.

80 (Toulouse, 1528- Bourges, 1590). El más grande jurisconsulto del siglo XVI, antes de *Observationes et emendationes*.

montón de medallas y de letreros delante de sí, les dixo, que tenían echada la venda sobre los ojos. Allí empezó á fermentar la crítica, que luego se vio en la Literatura, y en otras Artes; pues se nota que fueron renaciendo éstas entre las manos del Bramante, de León Bautista [Alberti], del Donatelo, de Miguel Ángel Buonarroti, de Fr. Bartholomé de San Marcos [Fra Bartolomeo], de Leonardo de Vinci, del [Baccio] Bandineli, de Baltasar Perucio, de Andrés Manteña, de Rafael de Urbino, &c.

En aquella época tan gloriosa lograron las obras de la antigüedad recobrar un precio de que habían sido despojadas por los Bárbaros que invadieron el Imperio Romano, y de que habían desentendido los Artistas de la edad media. Esta estimación la reivindicó la Antigüedad por vivas instancias de la crítica, y ejercicio de la razón, y no por algún ímpetu fervoroso de moda, ó frivolidad de cosa nueva por nueva; pues este no era negocio de modas, sino de un trabajo muy intenso, seguido, metódico, difícil, y que debía ocupar, como en realidad ocupó, toda la vida de aquellos hombres de tanta capacidad y meditación.

IV

Dexando por ahora los pasos por donde se encaminaron los Españoles del siglo XV, que empezaron la restauración de las Artes de España (que éste deberá investigarse con diligencia) pongamos la mira en los que florecieron en el tiempo del mayor auge de ellas en Florencia y Roma. De Francia y de España iban sin duda los mejores mozos á estudiar á Italia. Los Franceses lograron también que los enseñasen dentro de casa Leonardo de Vinci, el [Giovanni Battista] Roso [Fiorentino], el Abate Primaticio, Nicolo Abati, y Andrés del Sarto. No se descuidaron los Españoles, y fue tanto lo que en aquella época se aventajaron, y tantas las obras que nos dejaron en España, además de las que hicieron en Italia, que puede comparecer nuestra Nación delante de qualquiera otra, sea la que fuese, con mucho honor.

En los Alemanes observamos algún atraso en medio de su pasión á los viages, y la aptitud natural de aquella Nación para los Estudios. De esta desgracia yo no sabría dar por ahora otra razón, sino el estorvo que les hacia Alberto Durero, hombre laborioso, y de grande ingenio. Despreciaba Durero la antigüedad, y nunca dibujó según el buen gusto de los antiguos. A tal grado llegaba su preocupación, que en las Estampas que compuso y grabó de los pasos de la Vida de nuestro Redentor, ponía la Arquitectura gótica de Alemania, siendo así que Herodes, por adulación á los Romanos, fue uno de los mayores Protectores de la Arquitectura, y edificó muchísimo con increíble magnificencia. Pero á la verdad no tuvo Alberto toda la culpa en impedir la entrada de la luz de la Antigüedad en Noremberge. Su muger era muy avara, y se servia del marido como de un instrumento de su codicia. Ella no le dexaba respirar; y Alberto, hombre dócil, como suelen ser los grandes Ingenios, vino á ser un esclavo del trabajo, en que nadie le superaba, y con el qual la muger llegó á ganar una buena porción de oro. Por razones tan débiles, suelen los hombres de mucho talento perder el lleno de la gloria á que debían aspirar. Pero los Alemanes han conocido después aquella mala guía; han entablado el estudio de la Antigüedad; forman galerías de buenas pinturas;



envían por los modelos de sus iglesias á Roma; tienen Academias; dibujan los yesos del antiguo. Lo mismo procuran otras Naciones estudiosas, que no hacen papel en las Artes en la época de su restauración; y estiman con mucho ardor la Antigüedad.

Los españoles se movieron en el tiempo rigurosos de la restauración con mucha viveza. No sabemos aun todos los que por entonces sobresalieron. Este punto se puede continuar con diligencia sobre los pasos que se han dado ya en este tiempo. Por la lectura de las fundaciones de las Obras de Arquitectura, por inscripciones de los sepulcros, por firmas, por pleytos de Obras, por partidas de enterramiento, por testamentos, por elogios de Poetas, por las historias particulares de los Pueblos, y por tradiciones, se puede completar, ó á lo menos poner en buen estado, el conocimiento de nuestros Restauradores de las Artes. Para historiar la Arquitectura de la edad media, convendría dar un repaso á nuestra Diplomática, puesto que algunos Arquitectos lograron el honor de confirmar los Privilegios Reales. De un Privilegio, cuya era no tengo ahora presente, me acuerdo que dice una firma: Téoda, Arquitecto de la Catedral, confirma.

Las tres Bellas Artes no se pudieron restaurar con toda proporción. Las mejores pinturas de los antiguos perecieron. Mucho pereció también de la buena Escultura; pero se ha hallado, y se conserva bastante para hacer juicio de lo que ellos fueron, y de lo que profundizaron, no sólo en las proporciones y medidas del cuerpo humano, según la diferencia de sexo y edades; sino en otras delicadezas del Arte, que suponen conocimiento nada vulgar de muchas cosas. La Arquitectura ha sido más afortunada; pues no solo se puede rastrear por las ruinas la mayor parte de su ciencia, sino que se ha conservado Vitrubio, Escritor excelente, cuya obra se puede considerar como una Biblioteca de otros muchos Escritos que perecieron. En los órdenes de la Arquitectura nada variaron los Restauradores. Ellos conocieron que los antiguos habían apurado este Arte. Toda novedad ha sido peligro á después. Los que han querido variar las proporciones de los antiguos, se han perdido, haciéndose ridículos. En seguir á los antiguos fielmente, no hay plagio ninguno; y en esto están así convenidas las Naciones. Posible seria, de toda posibilidad, inventar una Arquitectura distinta de la de los Griegos y Romanos. El campo está abierto, es verdad; pero á los que han tenido semejante ambición ha sucedido lo que á Ycaro quando se le derritieron las alas de cera, y cayó en el mar.

[*Diario de Barcelona*, nº 173, domingo 22 de junio de 1794, págs. 701-703]

V

Conforme se distinguían los Profesores de las Artes Pintura y Escultura, y se adquirían el aplauso y parcialidad de las gentes de gusto, así se iban formando Escuelas, ó partidos, á que se aplicaban los que querían aprender. La patria ó territorio donde florecían los Profesores, ha dado nombre á estas Escuelas, como Florentina, Romana, Veneciana, Lombarda, &c.

Veamos cómo se propagaron en España las luces de las Escuelas más famosas.

Escuela Florentina

Alonso Berruguete, Natural de Paredes de Nava, se hizo en esta Escuela Pintor, Escultor y Arquitecto. La fecundidad de su ingenio, y la celeridad en el trabajo, le dieron un producto igual en aplauso, y en utilidad. Sus obras en Valladolid, Toledo, la Mejorada, y otras partes, se sabe donde se conservan; y los curiosos las habrán ya leído en el Viage de España del Sr. D. Antonio Ponz; De Berruguete aprendió la Escuela Juan Bautista Monegro, que se hizo admirar en las Estatuas colosales del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial; y la pintura Blas de Prado. En la Escuela de Prado se formó Fr. Juan [Sánchez] Cotán, Monge de la Cartuja de Granada, donde se ven muchas obras de su mano. Aunque las Escuelas suelen muy prontamente degenerar, aquí debemos celebrar un cierto aumento y perfección de doctrina; pues Blas de Prado mejoró lo que había aprendido de Berruguete; y Fr. Juan Cotán llegó á pintar de modo, que sus obras enamoraron á Vicente Carduchi, Pintor Florentino, muy estimado, que estaba al servicio del Señor Felipe IV. Este Artista Extrangero, y Escritor en Castellano de un buen Libro sobre la Pintura, partió de Madrid á Granada, solamente por conocer á Fr. Juan Cotán; acaecimiento que hizo cambiarse el caso de aquel Español, que fue á Roma, solamente por ver á Tito Livio.

Volvamos á la edad del tronco por otro lado. Viendo las obras que hacia en España Alonso Berruguete, un joven llamado Gaspar Becerra, parte á Italia, y se va hacia donde la Fama resonaba el nombre de Miguel Ángel Buonarroti; cuya reputación, mal hallada entre los modernos, andaba como inquieta buscando lugar donde sentarse al lado de los antiguos Griegos. Penetró Becerra, y se impuso como Berruguete en todo lo que es dogmático y positivo en las Bellas Artes, medidas, anatomía, diseño, método, costumbre, erudición &c.; pero con el favor de su mucho juicio alcanzó el buen gusto, parte muy difícil, y á la qual no había podido llegar en el mismo grado Berruguete. Vuelve Becerra á España Pintor, Escultor y Arquitecto. Sus obras agradaron tanto, que se hizo el Maestro común de los Españoles. Todavía quedan algunas de su mano en Madrid y Astorga. Juan de Arfe Villafañe dexó escritas estas palabras en el lib. II de la Commensuración. A Berruguete sucedió Gaspar Becerra, natural de Baeza en la Andalucía; y traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre los mas Artífices, que es las figuras compuestas de mas carne que las de Berruguete. Y después estos dos singulares hombres desterraron la barbaridad que en España había, dando luz á otras habilidades, que después sucedieron, y suceden. Francisco Pacheco en el Arte de la Pintura, lib. II, cap, 5 dice: Gaspar Becerra quitó á Berruguete gran parte de la gloria que se había adquirido... por ser sus figuras mas enteras, y de mayor grandeza; y así imitaron á Becerra, y siguieron su camino los mejores Escultores y Pintores de España.

[*Diario de Barcelona*, nº 174, lunes 23 de junio de 1794, págs. 705-706]

De Becerra aprendió la Pintura Miguel Barroso, sin igualar la firmeza del dibujo de su Maestro. Pero los dos hermanos Perolas [Juan y Francisco], de Almagro, que estudiaron las tres Artes en Italia, se perfeccionaron luego con Becerra, y con él [Giovanni Battista Castelli] Bergamasco; y de estos hermanos Perolas son todas

aquellas pinturas al fresco del Palacio del Viso en la Mancha, que ahora poseen los Excelentísimos Señores Marqueses de Santa Cruz.

Theodosio Mingot, Catalán, fue discípulo de Miguel Ángel Becerras [*sic*, por Gaspar Becerra]; lo llamó para que le ayudase en las obras de Pintura; que entonces se hacían de orden del Emperador Carlos V en los Palacios del Pardo; y de Madrid. Allí pintaron varios Artistas de mucha habilidad Españoles y Extranjeros. De los Españoles se nombran además de Becerra y Mingot, Juan de Soto, que pintó el Tocador de la Reyna, Luis de Carbajal, Gerónimo de Mora, Pedro de Guzmán el coxo, Bartholomé Gonzalez y Francisco López. Todas aquellas pinturas perecieron. Pero los dibuxos de Theodosio Mingot puede ser que se conserven todavía en parte; pues muchos de ellos los poseía D. Antonio Palomino, que dice origen á la posion de las Artes en una Familia que ha continuado profesándolas; y en las Familias de los Artistas suelen conservarse estos diseños de buena mano.

La misma Escuela Florentina se continuaba en España por dos Extranjeros insignes, que esparcían esta luz por la Provincias, mientras otros eran llamados por la Corte. Estos dos Sugetos eran Torrigiano de Torrigiani, el que se embrolló con Miguel Ángel, y escapó de Florencia; y el otro Juan junio ó Juni, que acaso será de la Familia de los doctos Junios. Del Torrigiani es aquella bellísima Estatua de la Caridad⁸¹, sentada y agrupada con muchos niños, que hay dentro de la Catedral de Granada, tan admirada de Alonso Cano, que según allí cuentan, siempre que salía del Coro, se detenía un rato á contemplarla, esto es, á estudiarla. Y éste es el mayor elogio que se puede hacer de aquella obra de Escultura. De Juni hay muchísimas obras en Valladolid, y otros Pueblos de Castilla la Vieja.

Eugenio Caxés nos continuaba la misma Escuela; y éste además de haber pintado muchísimo, tuvo muchos Discípulos, entre los quales se cuentan Antonio Lanchares, Luis Fernández⁸², de quien se duda si fue Maestro de Pacheco, Pedro Valpuesta y Diego Polo, que sobresalió en los Retratos.

[*Diario de Barcelona*, nº 177, jueves 26 de junio de 1794, págs. 717-718]

Los Cárduchis de Florencia vinieron al servicio de España. Vicente, que como he dicho arriba, escribió en nuestra lengua ya connaturalizado en España, pintó mucho; y de su mano hay obras en Madrid y otras partes. Entre sus Discípulos se cuentan por Españoles Feliz Castelo, Pedro de Obregón, y Bartholomé Román, que fue Maestro de D. Juan Carreño.

En Sevilla hacía el San Christobal de la Catedral Matheo Pérez Alesio, Romano, educado en Florencia. Esta pintura colosal, de 30 pies de alto, hecha con las mejores proporciones, y tan bien pintada, que no se conocen en ella las tareas, debía hacer desaparecer en qualquier parte la mezquindad del goticismo. Cada pantorrilla de esta

81 De Diego de Pesquera (activo en Granada, desde 1563, y Sevilla, entre 1571-1580).

82 Confusión con Luis Fernández (+ 1654). En realidad, se refiere al pintor activo en 1580 en Sevilla, maestro de Herrera, Pacheco y Agustín del Castillo.

figura es de una vara de ancho, como anotó D. Antonio Palomino, y se concluyó en 1584. El Canónigo Pacheco, que hizo la Inscripción latina á la Giralda, hizo también un bello Epígrama á esta Imagen de San Christobal. Pero era menester otro Epígrama al lado de éste, cuyo sentido fuese: A que aquella pintura obscureció todas las que habían hecho los Godos del mismo asunto; que ella abrió el camino á la grandiosidad del Arte en aquel País; y por conclusión, que tanto excede la Catedral de Sevilla á otras Catedrales de Andalucía en magnificencia, quanto excede aquella Imagen de San Christobal á la de otras Iglesias de la Provincia en belleza.

El Autor de esta insigne obra de San Christobal se volvió á Italia; pero en aquella ciudad Luis de Vargas, que en su juventud se aplicó á la manera de pintar de Perin del Vago; luego volvió otra vez á Italia, y estuvo mucho tiempo. Por no constarnos particularmente la inclinación que prevaleció en él, lo ponemos por ahora en esta Escuela, mientras no tengamos especies en contrario. De [Luis de] Vargas aprendieron [Juan Bautista] Vázquez y Juan del Castillo. También se reduce á su Escuela el P. [Francisco] Galeas Cartujo. De Castillo aprendieron Alonso Cano, D. Bartholomé Murillo, y Pedro de Moya; pero estos se formaron luego estilos propios, y pertenecen á otro lugar.

Esta breve delineación de los medios por donde se propagó la Escuela de Florencia en España, baste por ahora, por no alargarnos demasiado en esta idea, que propiamente no es historia.

Escuela Romana

Fernando Yáñez, Juan de Juárez, y N. [*sic*, por Pedro] Machuca fueron Discípulos de Rafael. De Yáñez puede ser que se conserven todavía las pinturas en Almedina. Juárez sobresalió en la expresión y hermosura de las cabezas, aunque en lo demás fue algo seco. De este Pintor se conservan muchísimas obras, tanto en público como en algunas casas particulares. Su obra de primor, ó principal, es aquella Imagen de N. Sra. de la Concepción que hay en la Iglesia de la Casa Profesa, que tenían los Jesuitas en Valencia; cuya cabeza es enteramente Divina, aunque lo demás no corresponde. De Machuca debía haber pinturas en Granada; pues las obras suyas combinadas luego con las de Pedro de Moya, que fue Discípulo de Vandik, produxéron el carácter propio de la Escuela Granadina. Pero Machuca se señaló en la Arquitectura; y de él es aquella obra no concluida, que de orden de Carlos V se hacia en la Alambra de Granada. También la Fuente del Pilar de Toro se dice ser de su invención, bien que éste es un abrevadero.

El Divino Morales pertenece á la Escuela Romana, por haber aprendido del Maese Pedro de Campaña, que fue Discípulo de Rafael Morales⁸³; fue también algo seco, como lo era Campaña. De este ramo no nos consta todavía que saliese, sino Juan Labrador, que se señaló en flores, ú otras menudencias, Zurbarán pertenecía aquí; pero pasó luego á la Escuela del Canónigo Pablo de las Roelas.

En Carlos Marati se acababa la Escuela Romana; y en sus máximas aprendió el Canónigo Victoria, que también fue Escritor; pero con otro progreso que [Vicente]

83 Probable error de edición, ha de leerse "[...] fue discípulo de Rafael; Morales fue también[...]"



Victoria, y otro gusto bien diferente, el malogrado D. Sebastián Muñoz; y de este se ven obras en Madrid, y en el Convento de nuestra Señora de Atocha.

[*Diario de Barcelona*, nº 178, viernes 27 de junio de 1794, págs. 721-722]

Escuela Veneciana

Juan Fernández Navarrete el mudo, cuyas obras se ven en la Iglesia de San Lorenzo el Real, el Doctor Pablo de las Roelas, y Domingo Teotocópoli, llamado el Greco, connaturalizado en España, fueron discípulos del Ticiano, Chistobal Zariñena también es de la Escuela Veneciana.

De Roelas aprendieron Francisco Varela, Francisco [López] Caro, que se aplicó á los retratos, y Francisco Zurbarán, de cuya mano hay muchas obras. También se atribuye á Roelas Don Juan [de] Valdés [Leal]. De Zurbarán aprendieron Sarabia, y Bobadilla.

Del Greco, antes que se corrompiese con extravagancias, aprendió Luis Tristán, y el P. Maíno, que fue el Maestro de dibuxo de Felipe IV. De este P. Maíno aprendió un Monge Benedictino, llamado Fra. Juan Rici, Autor de un Tratado de Pintura, que no sabemos si se habrá publicado.

De Luis Tristán fue discípulo Juan de Chirinos⁸⁴; pero lo que hace más ilustre el nombre de Tristán, es la inclinación que tuvo á su modo de pintar Don Diego Velázquez de Silva, que después se formó estilo propio, como diremos adelante.

Del Basan, que era de la Escuela Veneciana, fue discípulo Pedro Orrente, natural de Murcia, y pintó muchísimo. El Conde Duque de Olivares hizo recoger muchas de sus pinturas, para adornar el Palacio Real del Retiro de Madrid. De Orrente fueron discípulos Christobal Salmerón, Pablo Pontons, y Esteban Marc, de quien aprendieron Miguel Marc, y Luis de Sotomayor.

El principal influxo de la Escuela Veneciana en España está en las obras de Ticiano mismo en los Palacios Reales de S.M., que no sé si alguna otra Galería de Europa pueda mostrarlas tantas y tan buenas de aquel valiente Artista. Los Españoles, á quienes les ha parecido bien seguir la Escuela Veneciana, digámoslo así, en la fuente, y sin tener que salir fuera, aquí lo han hallado, como Diego Polo, que imitaba á Ticianos, sin contar por ahora los modernos.

Escuela Lombarda.

El mejor pintor de esta Escuela fue Antonio Alegri, llamado comúnmente Corregio, ó como decimos, el Corezo, que así se ha procurado substituir el sonido de la g italiana, cuando precede á las vocales e ó i, por no haberlo en Castellano. Este es el Quinto Curcio de los Pintores; y por la parte del estilo lo celebraron los Carracis, de Bolonia, que fueron los que dieron á conocer y estimar las obras de este Artista como merecían. En estos tiempos el Caballero Mengs, muy apasionado al Corezo, á quien ha procurado imitar en el estilo, juntándolo con las máximas de la Escuela Romana, ha escrito una buena vida de este Ingenio, y á el remitimos á los Lectores.

84 CEÁN (*Diccionario...*, op. cit., t. I, pág. 328) lo desmiente al fechar su nacimiento en 1564.

No se pueden mirar las obras de Corregio en Parma, sin sentir una saciedad conforme á los deseos de nuestra naturaleza, y un embeleso extraordinario de nuestra imaginación quando es juiciosa. Ni hay que admirarse de que haya habido pocos Corezos, siendo el estilo y la gracia nativa las partes mas difíciles de conseguir, como se notó en el Parmesanino, y otros de aquella Escuela.

Un Español de mucho talento, nacido igualmente para las letras que para las artes, se aplicó al estilo del Corezo en Italia, juntándole también el diseño de la Escuela Romana. Este era el Doctor Pablo de Céspedes, Poeta, Filósofo, Erudito en Lenguas, Pintor, Escultor, Arquitecto. A él se debe la introducción del buen colorido en Andalucía, y un Poema didascálico sobre la Pintura, que hace cabeza entre los Escritos de las artes de nuestra lengua. Sus obras han sido muy celebradas de todos en Córdoba su patria; y de él aprendieron Antonio Mohedano, Juan de Pañalosa [*sic*, por Peñalosa], Antonio Contreras, y Juan Luis Zambrano, que fue el mas sobresaliente de todos sus discípulos. De este Zambrano se citan obras con figuras mayores que el natural, y se veneran quadros con martirios, en que se ve la corrección y el gusto.

[*Diario de Barcelona*, nº 182, martes 1 de julio de 1794, págs. 737-738]

A la escuela Lombarda puede atribuirse Francisco Ribalta, el mejor Dibuxante de los Valencianos; pues muchos creen que estudió en Bolonia. Los Ribaltas son dos; pero el mas señalado es Francisco, del qual hay muchas obras y dibuxos, que hemos visto de su mano. De Ribalta fueron discípulos [Jerónimo] Jacinto Espinosa, [Gregorio] Bausá el Mallorquin, y Mateo Guilarte, que acaso estudió solamente sus obras. Pero el discípulo de mayor capacidad que tuvo, fue Joseph Rivera, que después pasó á Italia; y estudiando por todas partes, tuvo la desgracia de aplicarse á Caravagio, que hacia una revolución peligrosa en la Pintura. Caravagio fue el primero que puso la luz alta para estudiar el natural, máxima que después fue seguida generalmente. Este fue el origen de las sombras fuertes, que llegan á tocar en el negro. Rivera realmente fue Pintor de mas gusto que Caravagio; hizo también una Cartilla de Principios, que se grabó en Francia, y corre por los Estudios de los Pintores con algún aplauso.

De Rivera fue discípulo Lucas Jordán, oriundo de Baeza, donde todavía tiene parientes. Pero habiendo Jordán nacido en Nápoles, quedaría enteramente extranjero para nosotros, sino hubiera venido á España á hacer en poco tiempo tantas cosas como se ven suyas. Jordán era tan Erudito en todas las Escuelas, que sabia de memoria las máximas de cada una, y pintaba como quería, contrahaciendo todos los estilos. Y como el propio suyo era tan fácil, tan insinuante, y tan claro, halló aquí, como en Italia, y en todas partes, muchos aficionados. Uno de ellos fue D. Antonio Palomino Velasco, hombre Erudito, Pintor, Geómetra, y Bibliotecario de nuestras Artes; pues éste hizo el mismo servicio á la República Artista, que el que hizo Don Nicolás Antonio á la Literatura⁸⁵.

[*Diario de Barcelona*, nº 183, miércoles 2 de julio de 1794, págs. 741-742]

85 (Sevilla, 1617 - Madrid, 1684). Erudito y bibliógrafo español, autor de la *Bibliotheca hispana*, en dos partes (1672-1696).



Escuela Flamenca.

Aunque algunos Flamencos habían pintado en España en los primeros Reynados de la Casa de Austria; pero el gusto particular de aquella Escuela recibió su lustre y grandeza entre las manos de Pedro Pablo Rubens, y Antonio Vandyk, que hallaron en España, como en otras partes, muchos que se dieron á imitarlos. Era Rubens de ingenio prodigioso, gran memoria, mucha erudición, y una fecundidad increíble. Pocas colecciones de pinturas habrá, en que no haya algo de Rubens. Basta citar, tres por todas, que con la Galería del Palacio de Luxèmbourg en París, pintada toda de mano de Rubens; aquella Historia de Decio en tantos quadros de la Galería del Príncipe de Lictenstein; y aquel Salón lleno todo de obras suyas en la Galería Imperial de Viena. Pero Rubens atento á la invención, y al colorido, no corregía los contornos por las reglas ciertas de los antiguos; sus fisonomías son desagradables; su expresión muchas veces es vulgar; y caía en el amaneramiento en fuerza de la celeridad de trabajo. Si este Ingenio se hubiera sujetado, nadie hubiera hecho más que él. De Rubens aprendió D. Juan Niño de Guevara.

Vandyk fue más correcto, y tan buen colorista como Rubens. Pedro de Moya introduxo en Granada la manera que allí llamaban avandicadas y entre los Valencianos era adicto á la Escuela Flamenca Gerónimo [Jacinto] Espinosa.

Vanderhamen era Español, y seguía á los Flamencos. De éste aprendió Felipe Gil, que fue muy buen pintor, tomando después otro estilo.

Escuela Alemana

No hallamos otro que se señalase en el estilo de Alberto Durero en España, sino uno, que fue Fernando Gallegos; y si acaso hubo algunos otros, no se ha hecho de ellos particular mención.

Escuela Eléctica, y estilos propios nacionales

Ya diximos arriba, que el estilo no se hereda fácilmente. Los Artistas de ingenio lo suelen variar durante el curso de su vida, como también los Escritores. El estilo es aquella serie ó proceso seguido de figuras de expresión ó significación, con que se presentan las ideas. Conforme sean las figuras, así será el estilo. En la Arquitectura se explica esto con facilidad. Si hacemos cotejo de la Arquitectura gótica con la greco romana, hallamos que la gótica en su estilo prefería las figuras angulares; y que la greco romana insistía en las redondas y quadradas; pues como quiera que las figuras redonda y quadrada son más elegantes que las demás, resulta, como por rigurosa demostración, que el estilo greco romano es más elegante que el gótico. A los Escritores se encarga cierta rotundidad en las cláusulas. Pero de esto acaso trataremos con separación en adelante..

El colorido también se varía. Vemos que los Artistas en un tiempo han usado un colorido, y en otro tiempo lo han mudado, y usado otro. La belleza ideal, de que ahora se habla mucho, quiere decir la belleza específica, y no individual, ó la belleza que debe haber en los cuerpos, según sus espacios, y no la que se halle en qualquiera

Individuo; pues como los Individuos por mil géneros de causas pueden admitir vicio contra las formas, digámoslo así, originales, ó de los moldes de la Naturaleza, el buen Artista, quando no haga retrato, que entonces no puede pasar de la mera verdad individual, debe buscar la belleza específica, de que debería gozar cada Individuo. La invención de la belleza específica, que llaman ideal, se hace por modo de colección, ó compilación, juntando las partes que en varios Individuos se han salvado de la desgracia del error. Por este camino la hallaron los Griegos; y por él se debe continuar. En la delineación de los brutos es mas fácil hallar la belleza específica, que en la de la especie humana; pues los brutos bastardean menos sus especies por causa de padecer menos enfermedades que nosotros, criarse mas pronto, variar menos los alimentos, no hacer esfuerzos de trabajo, y otras. Países enteros es menester andar, para hallar en la especie humana todo el sistema perfecto de organización visible ó aparente. Ningún modelo de quantos hemos visto hasta el día desnudarse, para servir de texto de estudio á los Dibuxantes en muchas partes fuera de España, es perfecto.

[*Diario de Barcelona*, nº 184, jueves 3 de julio de 1794, págs. 745-747]

La Antigüedad no podía en todo lo que se ha descubierto de ella proveer á las necesidades de las Artes de la Pintura y Escultura.)De qué serviría la Antigüedad para la pintura de un país, de un retrato, de unas flores, de una costumbre moderna de ropas, de unas nuevas armas, de unas nuevas máquinas ó instrumentos; y lo que es mas, de unas virtudes heroicas baxo los caracteres de la humildad, de la resignación, de las aflicciones? Estas causas, y alguna otra, enfriaron en los Artistas el ardor de hacer cada cosa por los vestigios de los Antiguos, á que se aplicaron tanto los de la primera restauración de la Pintura.

La naturaleza es el Oráculo, y su mejor Sacerdote es la Antigüedad; pero la Antigüedad no sufraga a todo. La elección de la bella Naturaleza no se puede obtener siempre que se quiere. Los dueños instan por sus obras; los yesos del antiguo no han podido ser tan comunes en los Estudios de los Artistas de las Provincias. Estas, y algunas otras causas accidentales, han producido en España, como en otras Naciones, el descuido del estudio griego, que se nota en el siglo pasado, y que ahora se procura instaurar. Este estudio de la antigüedad se había enfriado tanto en Italia, que cuando Anibal Carracci hizo su grande obra de la Galería Farnese, logró que lo aclamasen por segundo Restaurador de la Pintura decadente en Italia. La Francia se enfrió también del todo; ni hay Nación alguna que sepamos haber conservado en el siglo pasado el aticismo que llevaban en sus obras los zelosos del siglo de la restauración.

También es menester observar, que Rafael no siempre escogía bien en el estudio del antiguo. Otros ha habido mas antiquarios que él. La prenda de Rafael era la mente filosófica; y de aquí le venia la oportunidad de la expresión. Además de esto, fue un gran diseñador. El Ticiano no consultaba la Antigüedad, sino la Naturaleza; y así fue mas Pintor que Dibuxante. Del Corregio se duda si vio la Antigüedad; pero es preciso inferir, que la vio, y estudió, atendida la grandiosidad de sus obras. Su estilo se lo debió a si mismo, esto es, á su imaginación, que era enteramente poética.



Esto mismo, hablando con la proporción debida, y fuera de exageraciones, que puedan ofender la rectitud del juicio, hallamos en nuestros Artistas Españoles del siglo pasado. En unos prevalecía la inclinación á la Naturaleza contra el rigor del arte; en otros la predilección por tales ó tales Autores; en otros una elección vaga de lo mejor que veían por unas partes y por otras; en otros un estilo propio, que ellos se formaron, y que debe ser agradable.

Entre los Españoles, cuyas obras hemos podido ver hasta el día de hoy, de los que florecieron á la segunda edad de la Pintura, nos parece que merecen el primer lugar D. Diego Velázquez de Silva, Francisco Ribalta, D. Joseph Rivera, D. Bartholomé Murillo, el Prebendado Don Alonso Cano, y Don Francisco Herrera el viejo. Y lo que en estos hombres ilustres nos parece sobresalir respectivamente es: en Velazquez el estilo; en Ribalta el diseño; en Rivera la fuerza; en Murillo el colorido; en Cano la gracia; y en Herrera la libertad.

Pedro de las Cuebas supo poco; pero era un buen Ciudadano; y los padres de familias le entregaban sus hijos. Es de creer que este hombre modesto consentiría una moderada libertad á sus discípulos para que fuesen escogiendo lo mejor de lo que podían adquirir, ó proponerse en el estudio; pues vemos que salieron de su casa aprovechados Joseph Leonardo, Juan de Ricalde, Antonio Pereda, D. Juan Carreño, Juan Montero de Roxas, D. Simón de Leal, D. Francisco de Burgos, Francisco Camilo, y Antonio Arias, el mayor ingenio de su tiempo, y digno de mejor enseñanza.

De esta Escuela, que me parece eléctica, los mas señalados fueron Antonio Arias, Antonio Pereda y D. Juan Carreño.

De los escultores, cuyas obras hemos visto, dexando aparte los que también profesaron otra facultad, los mejores desde el Reynado de Felipe II hasta la muerte de Carlos II, nos parecen ser Gregorio Hernandez, D. Pedro de Mena, los Roldanes, padre e hija, y D. Joseph de Mora.

Si alguno desea saber de quién aprendieron otros Artistas, que se estiman de aquella misma época que corre hasta que trabajaron los Franceses en tiempo del Señor Felipe V, diremos brevemente aquí lo que resulta de nuestros Escritores, por si el Lector quiere ahorrarse la fatiga de hallarlo en otra parte.

Matheo Zerezo fue discípulo de D. Juan Carreño; D. Joseph Antolínez, y D. Claudio Coello, de D. Francisco Rici; D. Francisco de Herrera el joven fue discípulo de su padre; y luego pasó á Italia. D. Nicolás de Vallacis [*sic*, por Villacis], de D. Diego Velázquez de Silva. De los quatro Escultores que nombramos arriba, dos fueron discípulos del célebre Alonso Cano, que son Mena y Mora.

[*Diario de Barcelona*, núm. 185, viernes 4 de julio de 1794, págs. 749-751]

Al considerar lo que han hecho nuestros Españoles, es preciso reconocer en ellos un grandísimo talento. Aquellos seis que he nombrado arriba, serán eternamente celebrados. ¿Quién no se admirará al ver la gracia de Alonso Cano? ¿Ni qué gracia hay superior á la suya, ni dónde la aprendió este hombre? En su estudio parece que



campeaban estampas de romances de ciegos; ni de él ha quedado herencia de yesos, ni de estudio alguno costoso. La gracia lo buscaba á él á viva fuerza, más bien que buscarla él a ella. Así vemos que en aquel quadro suyo, que representa al Señor sentado, atadas las manos, esperando el suplicio de la Cruz, mientras un Verdugo abre los agujeros con la barrena; asunto, cuya composición debe infundir terror en la mente de un Artista, y en que el mismo Cano buscó la severidad que correspondía en la cabeza del Señor, la gracia pura, cándida, genuina predominó toda la obra. El quadro está en la Iglesia de San Ginés de Madrid, en una Capilla, sobre la Bóveda subterránea, donde se hacen ejercicios espirituales. La misma gracia se ve en el Crucifijo que hay en una escalera del Claustro de San Martín, hecho al parecer con el mismo fin con que hizo el suyo D. Diego Velázquez, que se halla en la Sacristía de San Plácido, dando la Idea de una Magestad Divina, de un horror sagrado, y de una gran ciencia en la degradación del color. La igual gracia se ve en el Crucifijo grande de escultura, que de su mano se venera en la Iglesia de Monserrate, en una Capilla á mano derecha. Y en fin, todo lo que hizo Cano, lleva el mismo sello de la gracia, como se puede observar en sus obras mayores, que hay en la Ciudad de Granada.

Del estilo de D. Diego Velázquez se puede decir que posee los atributos de la elegancia, la rapidez, la oportunidad, la propiedad, la precisión, la energía ó claridad, la fuerza, la dulzura, la facilidad, el entusiasmo, y el dominio de la materia.

Por el colorido de Murillo habla el corazón, quando la lengua no quiera moverse. El colorido es el anzuelo del gusto; y este colorido nos seduce, nos lleva, y nos arrastra donde él quiere.

En Ribalta es preciso respetar mucha profundidad en el diseño; y en Herrera una hermosura verdaderamente masculina, y una franqueza, en cuya presencia no se atrevería á comparecer, ni aun de paso, la impostura, ó la afectación. Por Rivera dexamos que hablen los Extrangeros, entre quienes floreció, y lo estiman como merece.

Hecha ya la delineación en los términos que nos ha parecido mas á propósito, para que los Extrangeros tomen la idea de la restauración y deducción del gusto de las Artes entre nosotros, pasaremos á proponer nuestros deseos de persuadir la excelencia de nuestros Artistas. El panegírico es un idioma, que no siempre conviene. El mismo Palomino está notado de propensión á la nimia alabanza; bien que este accidente no debe pararle perjuicio; pues no hemos de pensar que un hombre docto, y buen Artista, como él era, se admirase de ver un quadro de Pareja, ó un país de Collantes, ú otras cosas de otros, que á lo mas merecen una segunda clase. El escribió como Bibliotecario, hizo este servicio penoso y prolixo, cuya utilidad todos reconocen, y trató las Artes y Artistas con amor, y con todo el decoro posible, como que escribía de su profesión; cuyo honor redundaría en el de su persona.

Nuestros deseos serian que se divulgasen las invenciones de nuestros Artistas por el medio que hay mas propio, y que juntamente puede ser lucrativo, y no meramente dispendioso. Este medio nos lo proporciona el Arte del Grabado; cuyos efectos son como los de la Imprenta en la multiplicación de ejemplares. El Grabado es una rama de la Escultura, que ha nacido después que la Arquitectura, Pintura y Escultura. La



joven que sirva á las ancianas. Por las estampas conviene dar a conocer la invención de nuestros Pintores, Escultores y Arquitectos. La invención es lo que propiamente puede divulgarse; y ésta es la parte mas difícil, y á la que nos atendremos como bastante para calificar el ingenio, la escuela, y el fundamento de cada uno.

No es esta empresa tan difícil, como puede acaso parecer á primera vista. El asunto es de mas proligidad y pasos, que de verdadera dificultad. Y aun quando fuera alguna cosa difícil, que no lo es, las dificultades no deben aterrarnos, y mas teniendo tan buena causa como tenemos.

[*Diario de Barcelona*, nº. 186, sábado 5 de julio de 1794, págs. 753-755]

Del grabado hay dos especies principales: la del agua fuerte, que es la mas expedita y pronta, y la del buril ó grabado dulce, que es la mas lenta, y aspira á los honores de pintura monocromista, esto es, de un color. Las otras especies de grabado se han deribado de éstas. Pues, o bien que se varíe el modo corriente y natural de trabajar de la aguja; ó que se ingieran colores al estampar; ó que se corte la superficie del color con los dientes del hierro hasta tener bien fino el grano, raspando luego con otro hierro lo que convenga para indicar los claros, y su degradación, que es lo que llaman de humo, ó manera negra; ó finalmente, que se usen otros métodos para representar la propiedad del diseño de lápiz, ó de los de aguadas, siempre es preciso reconocer aquellas dos primeras invenciones como raíces causas de todas las demás.

El Grabado del agua fuerte á trazo de aguja, que es el que han estimado siempre los Pintores, y del que se han valido ellos mismos quando han querido publicar sus invenciones en estampas, es el que haría más al caso, atendida la multitud de cosas que hay que grabar. Bien que á querer dar idea de algún retrato, convendría el buril; pues para los retratos el buril es mas oportuno que el agua fuerte. Para grabar los dibujos de aguadas, convendría también variar el método natural de la aguja, y usar alguno de los métodos modernos, que explican la aguada.

La estimación de una estampa de agua fuerte, se valúa por el grado de habilidad y posesión de dibujo, en que se halla el que la ha grabado. Esto lo conocen los Artistas, y los hábiles aficionados, de una mirada solamente. Como este método es tan arriesgado y veloz, suelen no aventurarlo los Grabadores; y lo que hacen, es, atarle una mano, o echarle grillos a los pies, para que no trabaje con tanto ímpetu. Quiero decir: que los Grabadores suelen hacer el primer aspecto de una lámina al agua fuerte; y luego la concluyen á buril, por razón de mayor suavidad y pulidez. En esta reacción ó repaso al buril, corrigen los excesos que ha cometido el aguja, ó el agua, y las faltas ú omisiones en que han incurrido. Grabadores á puro buril hay pocos. En París hay tres ó quatro solamente. Todos los demás, cuyas obras nos deleytan, graban al agua fuerte, y luego concluyen con un poco de buril.

En quatro quadernos de papel grande se podía dar una idea suficiente de la Galería Española, ó invenciones originales de los Españoles, en quatrocientas estampas, empezando por la Escuela Florentina y Romana, según las hemos propuesto arriba. Esta es obra de elección. No todo debe grabarse, ni los quadros ó esculturas solamente,

sino también los dibuxos originales. Y estos son los que mas bien deciden el talento del Artista; pues por estos se toma la idea justa del grado en que cada Inventor se halla.

En las Artes no hay antipatías nacionales: lo bueno se estima en todas partes. Aquí no es menester mas idioma que las obras mismas. Las Artes convencen por los ojos al entendimiento; y todos los ojos de los Extranjeros ven los mismos pensamientos que ven los nacionales en las obras. ¿Quién no se sentiría estimulado á desear una Galería Española de estampas de nuestras invenciones, si se hallase en un caso en el que se halló el que escribe esto? Uno de los más hábiles Diseñadores extrangeros me preguntó un día, en buena conversación, á la frente de ochenta discípulos, á quienes él enseña á dibuxar por orden de su Soberano, separadamente de la Academia: ¿si en España había ya alguna noticia de las Bellas Artes?

El Museo Arquitectónico Español, ó idea de las invenciones de edificios de nuestros Españoles, desde la restauración de las Artes, convendría fuese obra separada, y á buril, á no querer grabarlos a una sola dirección de líneas, que nunca es tan limpia como el buril en la representación de los cuerpos duros, como son los de Arquitectura, por causa de las líneas rectas.

Después sería buena formar otro quaderno de las invenciones de los Artistas Españoles, que hicieron las Juntas preparatorias de la Real Academia de San Fernando, y á continuación de los que han ido floreciendo desde su apertura.

Como las vidas de los Pintores y Escultores Españoles y Extranjeros, que escribió D. Antonio Palomino, se han hecho raras, añadiremos aquí un Catálogo de los Españoles solamente con la nota de los años en que fallecieron, para que tengan á mano esta noticia los que carezcan de las obras de Palomino.

[*Diario de Barcelona*, nº 187, domingo 6 de julio de 1794, págs. 757-759].

ÍNDICE

PRÓLOGO DE LA PRESIDENTE DEL CONGRESO	7
SECCIÓN 2ª	
LA UNIÓN DE LAS ARTES Y SUS INTERRELACIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO (SIGLOS XIX Y XX)	11
INTRODUCCIÓN. Francisco García Gómez, Mª Teresa Méndez Baiges y Belén Ruiz Garrido	13
PONENCIA	
<i>Figuras de la mezcla en las artes. Simón Marchán Fiz</i>	19
COMUNICACIONES	
<i>La crisis del sujeto en el mundo contemporáneo y su plasmación estética. Tania Alba Ríos</i>	37
<i>Buñuel-Dalí: la poesía en el cine o el cine "instrumento de poesía". Salvador Alcántara Peláez.....</i>	47
<i>Fabio de Sactis: el misterio del mueble. Silvia Alzueta García</i>	61
<i>El pensador de Rodin: paráfrasis artísticas y revisiones mediáticas. Moisés Bazán de Huerta.....</i>	73
<i>El ciberarte y la integración de las artes. Mª Luisa Bellido Gant.....</i>	89
<i>El jardín moderno y la escultura contemporánea. Los jardines de Sa Torre Cega en Mallorca. Mª Magdalena Brotons Capó y Julia Román Quetgles.....</i>	97
<i>Disueño, o cuando el arte y el diseño jugaron a ser la misma cosa (un episodio significativo en la historia del diseño industrial en España). María José Bueno Fidel..</i>	109
<i>Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Mª Pilar Cabañas Moreno.....</i>	121
<i>Occidente en Oriente: el Palacio de Dolmabahçe en Estambul y la arquitectura euro-peísta del Tanzimat. Mercedes Cózar Gallego</i>	131
<i>Ut Pictura Poesis. La unión de las artes en la obra de Santiago Rusiñol. Cristina de la Cuesta Marina</i>	143
<i>La mirada falangista en tres episodios. Julián Díaz Sánchez.....</i>	155
<i>Artes plásticas, filosofía y literatura crítica: de la abstracción existencialista a la locura. Mª Begoña Fernández Cabaleiro</i>	165
<i>La difuminación de los límites. Mestizaje y desintegración en las últimas tendencias del arte. Olaia Fontal Merillas</i>	179
<i>La pintura mural en la época de las vanguardias. Formas de relación entre la pintura y la arquitectura. Joaquín Gallego Martín</i>	189
<i>Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco. Germán Gan Quesada ..</i>	199

<i>Dos ejemplos de integración de las artes: los poblados de colonización de San Isidro de Albaterra y el Realengo.</i> Irene García Antón	213
<i>El bordado pictórico en el arte contemporáneo.</i> Concepción García Colorado.....	227
<i>Charles Clifford fotógrafo de arte.</i> M ^a de los Santos García Felguera.....	233
<i>Del cielo romántico al infierno surrealista: cine y pintura en Más allá de los sueños (What Dreams May Come), de Vicent Ward.</i> Francisco García Gómez	247
<i>Paralajes de lo pintoresco.</i> Chema González Martínez	265
<i>El concepto de juego y su relación con el arte.</i> Eva Gregori Giralt.....	275
<i>El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina.</i> Rodrigo Gutiérrez Viñuales.....	283
<i>La interrelación en el humorismo gráfico: López Sancho, una actitud ante la vida y el humor.</i> M ^a Luisa Hernández Ríos	293
<i>Salvar al Minotauro. Un estudio iconológico de la portadora de luz en la obra de Picasso.</i> Jorge Latorre Izquierdo.....	303
<i>Historia del arte y diseño gráfico.</i> Amparo León Cascón.....	317
<i>“Emancipadas e intelectuales”: el nacimiento de la mujer moderna en la pintura y la ilustración gráfica española de fin de siglo (1890-1914).</i> María López Fernández .	325
<i>El silencio en la mirada.</i> Mario López Martínez	345
<i>Las ciudades invisibles del surrealismo.</i> José Manuel Llamas Mantecón	355
<i>La propuesta realista del “Nuevo Cine Español” de los años sesenta.</i> José Carlos Martín García	363
<i>La crítica bajo sospecha. La recepción de las manifestaciones futuristas en París: el caso de Guillaume Apollinaire (1911-1913).</i> M ^a Jesús Martínez Silvente	373
<i>La obra del escultor valenciano Carmelo Vicent Suría (1890-1957).</i> José Luis Melendreras Gimeno.....	389
<i>Arte y Praxis vital: los cubistas camuflados.</i> M ^a Teresa Méndez Baiges.....	397
<i>Fauces de vanguardia: la eclosión del arquetipo vampírico en la gran pantalla.</i> Antonio Olveira Nieto.....	413
<i>La pintura decorativa en los interiores de la arquitectura ecléctica. Consideraciones sobre algunos ejemplos bilbaínos realizados en torno a 1900.</i> Maite Paliza Monduate ...	423
<i>Citas arquitectónicas en las eculturas del Parque Juan Carlos I (Madrid, 1992).</i> Carmen Pena López	439
<i>El pensamiento de Ignasi de Solà-Morales i Rubio; su contribución desde la perspectiva de la unión de las artes.</i> Víctor Pérez Escolano.....	453
<i>Los modernos conceptos escenográficos y la renovación de los espacios escénicos en la Europa de las vanguardias. Una aproximación.</i> José Luis Plaza Chillón.....	463
<i>El cine como arte: una revisión de la teoría arnheimiana.</i> Pedro Poyato Sánchez	479
<i>El celo de Antoni Solà en los asuntos de la academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor catalán.</i> Anna Riera i Mora.....	489
<i>La imagen de marca en las colecciones editoriales.</i> Sonia Ríos Moyano	501
<i>Una “nueva Cleopatra”. Interrelaciones iconográficas en las imágenes femeninas de seducción del “fin de siglo”.</i> Belén Ruiz Garrido	521
<i>Los exvotos de Bolaños de Calatrava. Nuevos lenguajes artísticos para un mismo significado.</i> Elena Sainz Magaña	545
<i>Modelos para una arquitectura anfibia: el diseño de los faros del Plan General de Alumbardo Marítimo de 1847.</i> Jesús Ángel Sánchez García.....	555
<i>Paul Klee y el taller de tejeduría de las Bauhaus.</i> Mercedes Valdivieso Rodrigo.....	569

SECCIÓN 3ª

LA LITERATURA ARTÍSTICA EN LA METODOLOGÍA HISTÓRICO-ARTÍSTICA. REFLEXIONES SOBRE EL RELATO HISTORIOGRÁFICO.....

581

INTRODUCCIÓN. Juan María Montijano García y Nuria Rodríguez Ortega.....

583

PONENCIA

La literatura artística en la metodología histórico-artística. Reflexiones sobre el relato historiográfico. Ignacio Henares Cuellar

589

COMUNICACIONES

Comprobación de la validez y conexiones de algunas fórmulas de creación arquitectónica a través de los diferentes estilos. Mª Isabel Astizarain Achabal

597

Ideas de imágenes de la literatura artística italiana en Navarra en la Edad Moderna. José Javier Azanza López

607

Algunas teorías relacionadas con la necesidad de edificios correctos. Juana María Balsalobre García.....

619

Humanisme et architecture: Philibert de L'Orme (1514-1570), théoricien et critique de l'architecture et de la fonction d'architecte. Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle ..

631

La "llamada" del Estado a las Artes y la Música. El franquismo: una particular forma de colaboración entre las artes. Mª Isabel Cabrera García y Gemma Pérez Zaldondo

639

Cuento popular e iconografía femenina. Metodología para un análisis. Elisa Isabel Chaves Guerrero

655

La fortuna crítica de los artistas y las obras barrocas durante la Ilustración y el siglo XIX. Isabel Cofiño Fernández.....

661

Un libro que hizo "ver la aquitectura con otros ojos". El Viage de España (1772-1749) de Antonio Ponz. Daniel Crespo Delgado

669

Dos ejemplos en Asturias de literatos reconvertidos en artistas de vanguardia. Antonio Alonso de la Torre García

681

Hacia la formación de un arte nacional judío: definición y tratamiento temático. M. Ángel Espinosa Villegas.....

693

Del sistema de las artes a la "obra de arte total" en el Romanticismo: reflexiones a partir de Schleiermacher. Francisco J. Falero Folgoso.....

707

Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña (1950-1965). El crítico se autodefine: fin y características de su tarea. Mª Begoña Fernández Cabaleiro

717

Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Leopoldo Fernández Gasalla.....

731

Correspondencia entre antiguos y modernos en la literatura artística española. David García López

745

Los espacios de la memoria. Un sistema de composición de imágenes en época moderna. Consuelo Gómez López

751

Los extremos se tocan (notas para una reflexión música-pintura en la estética de Th. W. Adorno). Nuria González González

769

Las artes decorativas en la literatura artística de los siglos XVII y XVIII: hacia una nueva valoración de las artes decorativas en España. Fernando González Moreno

779

<i>Entre el posromanticismo y la vanguardia. Propuestas teóricas y estéticas en el fin de siglo: una lectura de la Historia del Arte de D. Francisco de P. Valladar.</i> Juan Manuel Martín Robles.....	789
<i>Panorama historiográfico de la crítica de arte.</i> Àngel Monlleo i Galcerà	795
<i>Francisco de Toledo y las artes.</i> Macarena Moralejo Ortega.....	809
<i>Fuentes literarias para el estudio de la arquitectura del templo cristiano en el siglo XVIII.</i> <i>El caso de Murcia.</i> Dora Nicolás Gómez.....	817
<i>Escritos de arquitectura de arquitectos vascos. El libro La arquitectura moderna en Bilbao (1924).</i> Maite Paliza Monduate	831
<i>Correspondencia, teorías, sentimiento y pasiones. El arte y su mundo como “desencadenante” en la literatura española actual. Reflexiones acerca de dos novelas: La Tempestad y La Novia de Matisse.</i> Manuel L. Peregrina Palomares y Juan Manuel Martín Robles.....	847
<i>Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII.</i> <i>Aurora Pérez Santamaría</i>	853
<i>“Crònica de tres”: crítica de arte y nuevos comportamientos artísticos en Mallorca, 1972-1977.</i> Jaume Reus	869
<i>Arquitectura, paisaje y sentimiento de la naturaleza: viajeros en la Alpujarra (1830-1953).</i> <i>Justo Romero Torres</i>	883
<i>Las ilustraciones de la Divina Comedia en el Quattrocento y en el Romanticismo. Dante, Botticelli y Doré y la correspondencia entre las poéticas en dos momentos de tensión de lo clásico.</i> Antonio Sánchez Soler.....	887
<i>La literatura artística y los artistas valencianos del siglo XIX: sus aportaciones a través de la prensa durante la época Isabelina.</i> Luisa Sempere Vilaplana y Vicente Roig Condomina	897
<i>Etiquetas y arquitectura en los palacios de los Austrias. Una visión desde el Cuarto de la Reina.</i> Jorge Sebastián Lozano	907
<i>En torno al Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán.</i> Joan-Ramón Triadó y Rosa María Subirana Rebull.....	919

