

boletín de arte

nº 28 2007

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga



Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga



boletín de arte

nº 28 2007

DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

SECRETARÍA TÉCNICA

Aurora Arjones Fernández

Belén Calderón Roca

CONSEJO DE REDACCIÓN

Eduardo Asenjo Rubio

Isidoro Coloma Martín

Reyes Escalera Pérez

Francisco Juan García Gómez

M^a Teresa Méndez Baiges

Juan M^a Montijano García

Francisco José Rodríguez Marín

Belén Ruiz Garrido

M^a Teresa Sauret Guerrero

DISEÑO DE EDICIÓN

Sonia Ríos Moyano

MAQUETACIÓN

Belén Calderón Roca

IMPRESIÓN

Imagraf Impresores. Telf.: 952 328597

VIÑETA DE LA PORTADA

Fernando de la Rosa: *El Ángel de la fortuna.*

Esta revista es analizada por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C., y está incluida en las Bases de Datos ISOC del CINDOC, FRANCIS, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUM, UAH, ERCE, ULRICH'S, además de DIALNET y LATINDEX.

Edita: Departamento de Historia del Arte y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (SPICUM), con la colaboración del SPICUM y Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga y Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

Impreso en Andalucía I.S.S.N.: 0211-8483

Déposito Legal: MA-490-1981





Artículos

- 9 Un histórico complejo arquitectónico y paisajístico de características homogéneas: las *Villas Tuscolanas* de la época moderna. *Rodolfo María Strollo*.
- 23 "Monerías" sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos bajomedievales (1150-1518). *Gerardo Boto*.
- 59 Elegía pintada. Los paisajes del Retablo de la Capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga. *Susana Rodríguez de Tembleque*.
- 83 Estudio de los lienzos de la Anunciación de la Sala Capitular de la Catedral de Santiago. *Paula Pita Galán*.
- 105 La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane. *Javier Cuevas del Barrio*.
- 127 La estética del silencio. Iconografía femenina de la época isabelina. *Teresa Sauret Guerrero*.
- 153 La belleza satánica. El diablo melancólico. *Alexis Navas Fernández*.
- 173 Juan Montserrat Vergés. Masonería y arquitectura en Granada, el ejemplo del Buen Suceso. *David Martín López*.
- 191 La Hacienda de Giró. Un patrimonio emblemático malagueño irrecuperable. *Julia de la Torre Fazio*
- 207 Los estudios de posgrado en Humanidades y Turismo. Guía práctica. *Belén Ruiz Garrido*.
- 227 Proyectos para la Plaza de España en Melilla: Comandancia General versus Ayuntamiento. *Rosario Camacho Martínez*.
- 241 El problema de las transformaciones de cines y teatros en España. La metamorfosis de un edificio emblemático de Melilla: de Teatro Kursaal a Cine Nacional. *Antonio Bravo Nieto*.
- 253 La gestión de la Ciudad Histórica en la Roma Fascista I: La introducción sobre *restauro urbano* a través de la obra de Gustavo Giovannoni. *Belén Calderón Roca*.
- 279 La gestión de la Ciudad Histórica en la Roma Fascista 2: Urbanística, *Piani Regolatori* y conservación del Patrimonio a través de la trayectoria de Marcello Piacentini. *Belén Calderón Roca*.
- 307 Picasso y Cubismo en la literatura artística de Carlo Carrá. Las influencias picassianas tras el periodo futurista (1914-1930). *María Jesús Martínez Silvente*.
- 327 La imagen de la Virtud Doméstica en la obra de Van Gogh. *Covadonga López de Prado Mistral*.



Boletín de Arte, nº 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

- 365 Joaquín Peinado. Neocubista y lírico (1924-1930). *Rafael Valentín López Flores*.
- 403 La Cenicienta en las Artes plásticas y en el Cine. *Eva María Ramos Frendo*.
- 425 Iconografía de América en el Cine: A propósito de "El Dorado" (1988) de Carlos Saura. *Angélica García Manso*.
- 451 Un ejemplo de posmodernidad cinematográfica: la estética del Pastiche en "Moulin Rouge" (Baz Luhrmann, 2001). *Tatiana Aragón Paniagua*.
- 479 Aullidos de chatarra. Una aproximación a "Koyaanisqatsi" (1982) a través de la música de Philip Glass y su imbricación ideológica. *José Valentín Serrano García*.
- 507 Naked or Nude? Apuntes sobre publicidad y desnudo en los anuncios de perfumes. *Noelia García Bandera*.
- 523 La transformación de Blancanieves: de la sumisión al poder (Rammstein, "Sonne", 2001). *Carlos Ferrer Barrera*.
- 537 La recreación en 3D como herramienta de difusión del Patrimonio. *Francisca Torres Aguilar y Concepción Rodríguez-Moreno*.
- 555 El patrimonio edificado de los bateyes azucareros de la provincia de Camagüey (Cuba). *Gerson Herrera Pupo*.
- 571 Aproximaciones a una metamorfosis del sujeto estético contemporáneo. *Carlos Miranda Más*.

Varia

- 601 Don Francisco de Luna, un malagueño en el Madrid de Carlos II y su carta de Dote (1961). *José Luis Barrio Moya*.
- 607 La Conferencia de Dalí en el Parque Güell en 1956. *Joan Bassegoda i Nonell*.
- 611 Nuevas noticias sobre el retablo sevillano del Renacimiento. Talla, dorado y pintura de un retablo para el Convento de la Santísima Trinidad de Marbella. *Antonio Joaquín Santos Márquez*.
- 619 Pedro Nieto Montañés y la escultura del protobarroco sevillano. Una nueva aportación a su catálogo de obras. *Sergio Ramírez González*.
- 629 Las esculturas del baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González "el Granadino". *Juan Antonio Patrón Sandoval y Francisco Espinosa de Los Monteros*.



Tesis Doctorales y Memorias de Licenciatura

- 641 Joaquín Peinado: La herencia del cubismo en la renovación plástica española del siglo XX. Catalogación de la obra (1921-1975). *Rafael Valentín López Flores.*
- 645 Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835). *Sergio Ramírez González.*
- 649 Geroges Bataille: el arte como transgresión. *Juan Francisco Rueda Garrote.*
- 653 Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco-español del siglo XVIII. *Antonio Gómez-Guillamón Maraver.*
- 657 La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX. *Matilde Torres López.*
- 659 Sujeto femenino en el arte y la publicidad: análisis iconográfico de la fotografía publicitaria de perfumes 1990-2007. *Noelia García Bandera.*
- 663 *Emblemata Eucharistica.* Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental. *Javier González Torres.*

Crónicas de Congresos, Cursos y Críticas de Exposiciones

- 667 XVI CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura.* Las Palmas de Gran Canaria, 20-24 de noviembre de 2006. *Francisca Torres Aguilar.*
- 671 CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI: IL SACRO BOSCO DI BOMARZO, 13-16 de septiembre de 2007, Palazzo Orsini, Bomarzo (Viterbo), región del Lazio (Italia). *Antonio Santana.*
- 675 ANDALUCÍA BARROCA. CONGRESO INTERNACIONAL. Antequera (Málaga), del 17 al 21 de septiembre de 2007. *María de los Ángeles Pazos Bernal.*
- 685 LAS CIUDADES HISTÓRICAS DEL MEDITERRÁNEO: El sector turístico, la dinamización cultural y las nuevas tecnologías aplicadas al Patrimonio Cultural, Universidad de Málaga (3-7 abril de 2006). *Belén Calderón Roca.*



Boletín de Arte, nº 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

- 689 XVIII SALÓN DE OTOÑO DE PINTORES MALAGUEÑOS. Málaga. Sala de Exposiciones Cajamar. Noviembre-Diciembre 2005. *José Manuel Sanjuán López.*
- 695 FERNANDO DE LA ROSA: Pinturas en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Málaga (22 de diciembre de 2005 a 22 de enero de 2006). *Antonio Martí.*
- 697 ABECEDARIO ESENCIAL. ANNE BERNING. Encyclopaedic Incompleteness. CAC Málaga, del 22 de junio al 19 de agosto de 2007. *Miguel A. Fuentes Torres.*
- 701 GEOGRAFÍAS DEL AGUA. DEL INCONSCIENTE ESTÁTICO A LA MIRADA LÍQUIDA. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Antequera (11 de Octubre-9 de Noviembre de 2007). *Miguel A. Fuentes Torres.*

Comentarios Bibliográficos

- 709 LOSILLA, Carlos: *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico.* Barcelona, Paidós, 2002. *Tatiana Aragón Paniagua.*
- 713 RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.): *Escultecturas Margivagantes.* Ediciones Siruela. Fundación Duques de Soria, Madrid, 2006. *Francisco Sanz Fernández.*
- 715 FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La casa de Jerónimo Pinelo sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes.* Fundación de Aparejadores y Fundación Cruzcampo. Sevilla, 2006. *Eduardo Asenjo Rubio.*
- 717 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: *La clonación arquitectónica.* Madrid, Siruela, 2007. *Javier Ordóñez Vergara.*
- 719 BIEL IBÁÑEZ, María Pilar y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: *La arquitectura neomudéjar en Aragón.* Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses e Institución "Fernando el Católico", 2005. *Javier Ordóñez Vergara.*
- 722 CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga,* Málaga, Arguval, 2006. *María Sánchez Luque.*
- 725 DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo: *La fortificación de un territorio. Arquitectura militar en la raya de Huelva, siglos XVII y XVIII.* Huelva, Diputación de Huelva, 2002; RUIZ OLIVA, José Antonio: *Fortificaciones militares de Ceuta: siglos XVI al XVIII.* Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes- Centro Asociado a la UNED, 2002; GIL



Boletín de Arte, nº 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

- ALBARRACÍN, Antonio: *Documentos sobre la defensa de la costa del Reino de Granada (1497-1857)*. Almería-Barcelona, Griselda Bonet Girabet editora, 2004. **Antonio Bravo Nieto**.
- 730 BRAVO NIETO, Antonio, BELLVER GARRIDO, Juan Antonio y LAOU-KILLI, Montaser: *Arquitectura española en el norte de Marruecos. La cuadrícula de Nador*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, Instituto de Cultura Mediterránea, Melilla, 2006. **Rosario Camacho Martínez**.
- 732 GALLEGO MORELL, Antonio: *Antonio Gallego Burín. (1895-1961)*. (1968). Edición facsímil. Editorial Comares, Granada, 2006. **Rosario Camacho Martínez**.
- 735 GARCÍA GÓMEZ, Francisco, *El nacimiento de la Modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*, Málaga, Universida de Málaga, 2005. **María Teresa Méndez Baiges**.
- 739 BALDONI, Claudio y STROLLO, Rodolfo Maria, *Villini del '900 in Grottaferrata*, Aracne, Roma 2005. **Leonardo Donato**.
- 741 DE ORTUETA HILBERATH, Elena, *Tarragona, el camino hacia la modernidad. Urbanismo y arquitectura*. (Prólogo de Maria del Mar Lozano Bartolozzi). Barcelona, Lunweg Editores, 2006. **María del Carmen Díez González**.
- 744 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo (coord.), *La Fiesta en el Mundo Hispánico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. **Julia de la Torre Fazio**.
- 746 PAVÉS, Gonzalo M.: *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*. Madrid, T & B Editores, 2003. **Francisco García Gómez**.
- 752 CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005. **Natalia Bravo Ruiz**.
- 754 VALDIVIESO, E: *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Fundación instituto de empresa, 2002. **Lorena Solano Quesada**.
- 756 COOK, Nicholas: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza, 2005 (Trad. Luis Gago). **Valentín Serrano García**.
- 760 BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Bolsillo, 2006 (Trad. Francisco Cruces). **Valentín Serrano García**.
- 764 MARCHANT RIVERA, ALICIA (COORD.): *El cementerio inglés de Málaga. Tumbas y epitafios*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga, 2005.



Boletín de Arte, nº 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

- María Jesús Martínez Silvente.*
765 *Guía artística de Málaga y su provincia.* Vol. I CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y COLOMA MARTÍN, Isidoro. Vol. II CAMACHO MARTÍNEZ, R. (Dir.) y Aurora Arjones Fernández, Eduardo Aserjo Rubio, Francisco J. García Gómez, Juan M^a Montijano García, Sergio Ramírez González, Francisco José Rodríguez Marín, Belén Ruiz Garrido, Juan Antonio Sánchez López, María Sánchez Luque. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006. *Nuria Rodríguez Ortega.*
767 RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Maneras y Facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Tesaurus terminológico-conceptual*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo-Colegio Oficial de Peritos e Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga-Universidad, 2005. *Juan Antonio Sánchez López.*
770 REINOSO BELLIDO, Rafael: *Topografías del Paraíso: La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897-1959*, Málaga, Colegio de Arquitectos y Colegio de Aparejadores, 2005. *José María Romero Martínez.*
773 WITKO, Andrzej: *Tajemnica: A new anthology of writings on Diego Velázquez's Las Meninas (Tajemnica «Las Meninas», Antologia tekstów).* *Arthur Badach.*
779 PUBLICACIÓN DIGITAL: Estudio de las obras del Museo del Prado al MD'A. www.museuart.com/pubdigital/fonsprado, Girona, 2005. *María Asunta Roig i Torrentó.*
- 787 Normas de publicación.



Boletín de Arte, n° 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Artículos

Un histórico complejo arquitectónico y paisajístico de características homogéneas: las Villas Tuscolanas de la época moderna

Rodolfo Maria Strollo
Università Roma Tre

PALABRAS CLAVE: Arquitectura contemporánea/ Italia

RESUMEN

El Complejo de las Villas Tuscolanas constituye un grupo de edificios monumentales – a menudo inscritos en grandes complejos externos – que pueden ser considerados globalmente como un vasto y articulado fenómeno arquitectónico y paisajístico, cuya particularidad ha suscitado gran interés en muy diversos ambientes y momentos, manifestándose en una determinada – pero no limitada – extensión territorial: la ladera Tuscolana del relieve lacial de los Colli Albani. Se reconocen los siglos XVI y XVII como el período de máximo esplendor, aunque el fenómeno se fija en la época romana, e igualmente contemplan significativas transformaciones en tiempos recientes. Su vasta extensión territorial junto con los aspectos socio-económico-políticos, artístico-figurativos y geográfico-territoriales propios de su historia, muestra cuán amplia y complicada puede ser una lectura global del fenómeno.

ABSTRACT

The group of monumental handiworks – often comprehending some large external fittings – commonly pointed out as the Complex of Ville Tuscolane, may be regarded as a large and articulated architectural and landscape phenomenon which invested several ambits and many ages, inside a well determined area: the slope of the ancient Tusculum on the relief of the Alban Hills (in the Latium Region). The XVI and XVII Centuries are the period of the maximum shine, but the phenomenon itself has its roots in the Roman epoch and it has been passing through many meaningful transformations in the recent past. The considerably large territory with this feature, besides to many socio-economical, political, artistic, geographic and territorial, aspects inherent in its history, may well show how ample and complicated may result an attempt to give an “all-round” reading of the phenomenon itself.

Se define como *Complejo de las Villas Tuscolanas* el conjunto de obras monumentales edificadas durante el Renacimiento, en las inmediaciones de Roma, para ser la residencia temporal de las más importantes familias vinculadas por títulos diferentes a la Corte pontificia. El mayor interés de estas *Villas* está posiblemente en el hecho de que ellas, no tanto constituyen un conjunto de edificios individuales de más o menos alta cualidad arquitectónica, sino un grupo coherente, a pesar de la volun-

* STROLLO, R.: “Un histórico complejo arquitectónico y paisajístico de características homogéneas : las Villas Tuscolanas de las época moderna”, *Boletín de Arte*, nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 9-22. Traductor: Arnulfo Martínez Portales.

tad de rivalizar que, a menudo, caracteriza a sus propietarios. Además de las características tipológicas y morfológicas de cada una de las obras construidas, relacionadas estrechamente a la orografía del lugar¹, el *Complejo*, en efecto, alcanza cualificación debido a la presencia de recorridos arboleados, quintas vegetales, bosques y jardines, organizados de tal modo que se enlazan en un “todo único”.

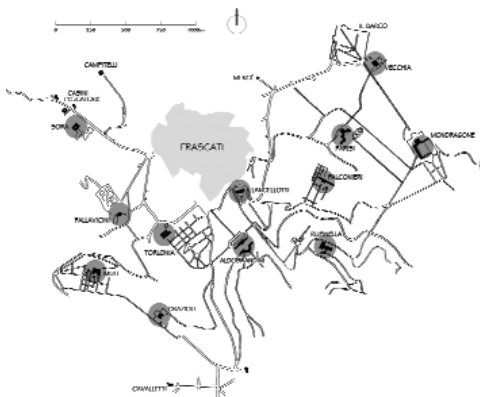
Las construcciones de este *grupo – strictu sensu –* fueron doce²; sin embargo, no deben olvidarse los centros religiosos correlacionados directamente con éstas, y algunas otras podrían también considerarse, pues se encuentran en los alrededores y remarcan en parte las características, pero con un tono menor³; ni se puede soslayar el hecho que, de las construcciones mayores, solamente nueve se mantienen en pie (tres quedaron destruidas durante el último conflicto mundial)⁴ [1]

La historia de las *Villas* – que comprende construcciones principales y accesorias, y, además, disposiciones ambientales y paisajísticas complejas que, por lo

¹ El relieve lacial de los *Colli Albani*, ubicado al sureste de la Capital, es de naturaleza orográfico-geológica volcánica (en efecto, se le denomina también *Volcán Lacial*). Situado en posición estratégica –en medio de entre dos de las principales vías naturales de comunicación de la vertiente tirrénica de la Italia central (el *Valle del río Sacco* y la *Llanura Pontina*), mientras el tercer eje (llamado en la época clásica *vía Latina*) que lo atravesaba justo por el medio – se caracteriza, asimismo, por sus benignas condiciones climáticas y geopedológicas. De ahí que, desde las épocas más remotas, existen, pues, documentos que informan sobre los asentamientos humanos, por lo general, de consideración. La vertiente del *Tuscolano* que se asoma a la *llanura del Tíber*, a la que se impalma con un curso altimétrico no muy escarpado, está orientado hacia el septentrión, lo cual no le impide hallarse óptimamente soliendo y gozar de un clima templado, y, además, por estar a poca distancia de la costa tirrénica. Con la aparición y crecimiento del poder de Roma, empezó, pues, a desarrollarse aquí el fenómeno de las residencias temporales: surgieron múltiples *Tusculani secessus* (ricas moradas de verano de las familias patricias, donde podían gozar, en la quietud agreste y a escasa distancia de la ciudad, aire saludable, clima templado y poco lluvioso, y de los placeres del campo y de sus bienes, también. Lo que deviene durante el Renacimiento representa, por muchos aspectos, la reaparición (a menudo, ideológicamente motivado como tal) del mismo proceso, de la misma “convivencia” entre uso residencial “de reposo” y explotación agrícola de estas tierras (ésta se manifestó, sobre todo, en el cultivo de la vid y del olivo, que por largo tiempo se constituyeron en vocación privilegiada, dentro de dimensiones que, aunque no se debían pasar por alto, resultaban, sin embargo, muy limitadas al comparárselas).

² A. Kircher en su *Latium id est nova et parallela Latii tum veteritum novi descriptio*, Amsterdam 1671 nota «...duodecim villae...» y C.B. Piazza en *La gerarchia Cardinalizia*, Roma 1703, también: «...de entre el resto de villas, doce son las más ilustres y conspicuas que a vista de respetables forasteros son un espectáculo continuo...». He aquí la lista de las *Villas* en la que se indican, además, las principales denominaciones que se les atribuyeron en el pasado en correspondencia con los múltiples pasajes de propiedad: *Aldobrandini* (*Belvedere*), *Falconieri* (*Rufina – Ruffina*), *Grazioli* (*Acquaviva – Bracciano – Carafa – Montalto – Odoscalchi*), *Lancellotti* (*Bonanni – Piccolomini – Visconti*), *Mondragone*, *Muti* (*Arrigoni – Cesaroli – Rocci – Varesi*), *Pallavicini* (*Belpoggio – Ceri – Sciarra*), *Parisi* (*Borghese – Borghesiana – Taverna*), *Ruffinella* (*Deti – Ferreria – Ruffinella – Sacchetti – Tuscolana*), *Sora* (*Boncompagni – Torricella*), *Torlonia* (*Altemps – Conti – Galli – Ludovisi*), *Vecchia* (*Angelina – Tuscolana*).

³ Otras construcciones diferentes y más o menos grandes que destacan podrían incluirse (a pleno título) en el citado grupo gracias a las recargadas semejanzas histórico-artístico-sociales a la ya mencionada docena “clásica”. Nos referimos, por ejemplo, al *Palazzetto Mergé*, a *Villa Cavalletti*, a los *Casini Pescatore* en la zona de Frascati, pero también a la *Villa di Campovecchio*, en territorio de la cercana Grottaferrata. Todos estos casos, muchos textos no lo mencionan, quizás por las dimensiones más sobrias que las de las doce villas, o, por la excesiva lejanía del poblado de Frascati, al que casi siempre estas *Villas* están vinculadas estrechamente; inclusive hasta en el nombre: en efecto, con la denominación *Villas de Frascati* se indicaba las *Villas Tuscolanas* (apelativo que hasta hoy viene usado, sobre todo por estudiosos que no son italianos).



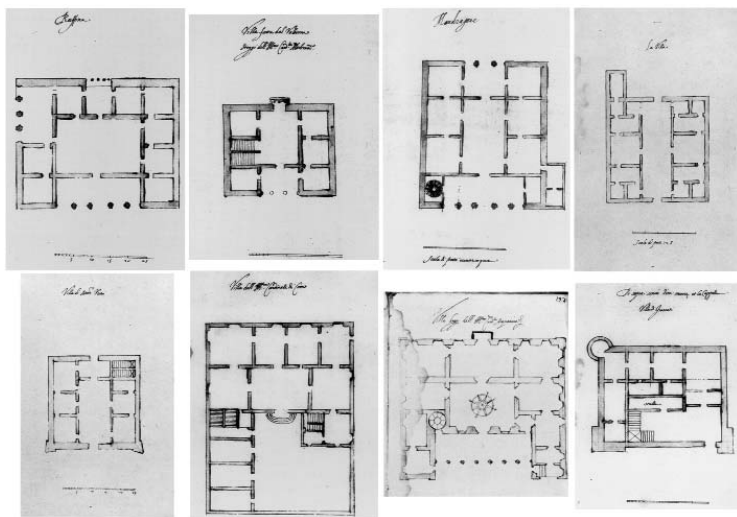
1. Localización de las villas.

general, asumen importancia y valor semejante o hasta superior a las de las construcciones – puede esquematizarse en cuatro fases fundamentales: a las tres primeras hacen referencia la mayor parte de los autores que han tratado el tema; la cuarta la definen hoy los casos más recientes, ocurridos a partir de inicios del siglo pasado⁵.

- Las estructuras originarias de las *Villas Tuscolanas* surgieron, en su mayor parte, sobre los restos de las estructuras de la época romana, en el lapso de tiempo

⁴ Las villas *Pallavicini*, *Torlonia* y *Vecchia* fueron destruidas por los bombardeos de la segunda conflagración mundial.

⁵ La producción historiográfica referida al *Complejo* comprende, además de las numerosas contribuciones relativas a cada una de las *Villas* – un número menor de estudios que han tratado el tema con un alcance mayor, abrazando el articulado fenómeno que el sistema ha definido y estructurado como tal, o, poniendo el acento en su caracterización como *unicum* homogéneo. La obra que destaca en este sentido es, por cierto, la de FRANCK, C.: *Die Barockvillen in Frascati*, München-Berlin, 1956 (después *The Villas of Frascati*, London-New York 1966) aunque no trata sobre la *Villa Sora*. Otros textos han hecho un estudio “general” de las *Villas*, analizando una o más (a veces todas) de manera singular, sin profundizar la temática en sus aspectos “mancomunantes”: entre estos basta citar a BELLI, I.; BRANCHETTI, M.G.: *Ville della Campagna Romana*, Milano 1975, y a COFFIN, D. R.: *The Villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979. Elementos de interés emergen del ensayo de GUERRINI, P.: “La funzione delle ville nello sviluppo del paese”, en TANTILLO, A.: *Villa e Paese-Dimore nobili del Tuscolo e di Marino* (catálogo de la exposición documental), Roma 1980, págs. 39-73) y del de TERRANOVA, A.: *Paesaggio di villa: Trionfo, crisi, attualità dei modelli umanistici di annessione culturale della natura, nelle Ville Tuscolane*, en PARIS, T.: *L’area dei Castelli Romani, Quaderni di documentazione per una storia urbanistica edilizia ed artistica della Regione Lazio*, Roma, 1981, págs. 315-366. Estos trabajos analizan, sin embargo, aspectos específicos de la cuestión y, además, los han integrado – como específicas contribuciones – en publicaciones cuyo interés total es de naturaleza diversa (en el primer caso, tratándose de una exposición organizada por la Superintendencia de Bienes Artísticos e Históricos de Roma la atención se dirigía, de modo especial, a los frescos de las *Villas*; en el segundo, los aspectos paisajísticos e históricos más generales de un área mucho más extensa). Un programa de tutela urbanística que consideraba el entero *Complejo* lo elaboró V. Ghio Calzolari, *Una proposta per le Ville di Frascati*, en BELLI BARSALI, I.: *Per le Ville di Roma e del Lazio*, catá-



2. Villas Tuscolanas.

que coincide, aproximadamente, con la segunda mitad del siglo XVI (1548-1607). El primer impulso de esta fase de desarrollo se identifica con la ejecución – por voluntad del Papa Paulo III (Alejandro Farnese, 1534-1549) – de la *Ruffina* (hoy *Falconieri*), al sur de la ciudad, cuesta arriba respecto a ella, en una cima del *relieve tuscolano*⁶ [2].

En 1537, Frascati (perteneciente a los Colonna y a los della Rovere en el cuarto de siglo anterior) había sido, efectivamente, “reconquistada” por la Rev.

logo de la exposición organizada por las sección romana de *Italia Nostra*, Roma, 1978, págs. 140-163. Tratados referidos a aspectos mancomunantes y de definición histórica del fenómeno se encuentran en STROLLO, R. M.: *Il Complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive*, en *Id., Architettura e ambiente: casi di studio*, Roma 2004, págs. 195-228, y en *Id. Per lo studio di un fenomeno architettonico e paesistico storico circoscritto: le Ville Tuscolane*, en las *Actas del Congreso Internacional "Residenze, Ville e Parchi storici: strategie per la conoscenza e il riuso sostenibile"* (2004), Florencia 2006, págs. 67-69.

⁶ Cfr. ZIDEK, F.: *Villa Falconieri*, en “I. Jahresbericht des Gymnasium der Gesellschaft Jesu in Kalksburg”, Wien 1907; PORTOGHESI, P. “L’opera del Borromini nel palazzo della Villa Falconieri”, en *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, núm. 14, Roma 1956, págs. 7-20; DEVOTI, L.: *Campagna Romana viva Le Ville Tuscolane. Villa Ruffina Falconieri*, Frascati 1986; STROLLO, R. M.: “Villa Ruffina Falconieri, la villa

Cámara Apostólica⁷. Paulo III, siguiendo los pasos del “Papa humanista” Pío II (Enea Silvio Piccolomini, 1458-1464) a quien se debe la inicial denominación urbana de Frascati⁸, la modernizó – conmemorándola como *Tuscolo* restituida⁹ – dando impulso, así, al fenómeno de las *Villas*, y orientando el desarrollo de la ciudad hacia los puntos de conexión con los diferentes lugares en los que ello tomaba cuerpo.

El patriciado romano del Renacimiento – representado por la más alta Jerarquía eclesiástica y por las familias que fundaban su poder en las finanzas – va “acuartelándose” en los *Colli Tuscolani*, con la firme voluntad de transcurrir su existencia según el criterio del *otium* romano – reconsiderado inclusive en clave de meditación espiritual, o, sencillamente, por el solo gusto de hacer competir la posesión de la estructura destinada a tales usos¹⁰.

Gracias a un extendido clima, socialmente más sereno y económicamente más florido; asimismo, al florecimiento cultural y al renovado interés por los clásicos

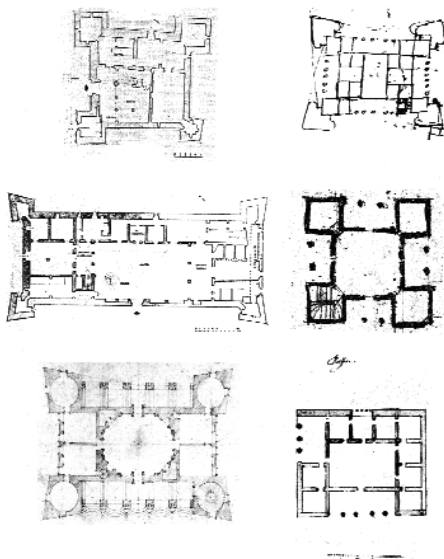
Tuscolana “del Borromini”, en *Id., Contributi sul Barocco Romano: rilievi, studi e documenti*, Roma, 2001, págs. 133-173.

⁷ El 21 de agosto de 1511, el Papa Julio II (Giuliano della Rovere, 1503-1513) donó “*in perpetuum*” el *Castello de Frascati* a los cónyuges Marcantonio Colonna y Lucrezia Franciotti della Rovere (además de acreedor, valiente capitán de las milicias pontificias, el primero; y, sobrina del Pontífice por parte de madre – Luchina della Rovere – la segunda). Lucrezia quedó viuda en 1522, y quince años más tarde cedió la propiedad a Pier Luigi Farnese, hijo de Paulo III, quien el 11 de abril de 1537 la canjeó por el *Ducado de Castro* de la Rev. Cámara Apostólica; cfr. A. Ilari, *Documenti peer la storia di Frascati – III – i d’Estouteville ed i Colonna-della Rovere (1478-1537)*, en “Archivi”, a. XXIII, fasc.2-3, 1956; *Id., Frascati fra Medio Evo e Rinascimento con gli statuti esemplati nel 1515 e altri documenti*, pág. 110, Roma 1965; G. y F. Tomassetti, *La Campagna Romana antica, medievale e moderna*, vol. IV, *Via Latina*, Roma 1926, reimpresso Sala Bolognese 1976, luego reeditado – con el nombre solo de Giuseppe – en una n. ed. agg. dirigida por L. Chiumenti, F. Bilancia, Città di Castello 1976 (Florenzia 1979 ed. cons.), págs. 401-403.

⁸ Para conocer la historia urbanística de Frascati véase, además de A. Ilari, *Frascati... Op. Cit.*; LANCIANI, R.: “La riedificazione di Frascati per opera di Paolo III”, en el *Archivio della Regia società romana di Storia patria*, a. XVI, págs. 517-522, Roma 1983; ZOCCA, M.: “Sistemazioni urbanistiche del Rinascimento nel Lazio”, en *Palladio*, a. VII, nº. 1, 1943, págs. 40-50; CASTAGNOLI, F.; CECHELLI, G.; GIOVANNONI, G. *et al.*, *Topografia e urbanistica di Roma*, Bologna, 1958. GIOVANNONI, G.: *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 1959.

Esta locución – bajo la forma de *TUSCOLO REST* – aparece en la medalla cuya creación pertenece a Gian Federico Bonzagna (conocido también como Federico da Parma o Federico Parmese) que, con motivo de la edificación de la primera villa (la *Rufina*) y de la contemporánea reorganización de la ciudad, el Papa ordenó ex profesamente su elaboración. La medalla se conserva (junto a tres ejemplares similares) en las *Civiche Raccolte Numismatiche* de Milán, en bronce dorado, de diámetro 36 mm; el *Bollettino di Numismatica del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali* la describe (Monografía 4.II.1, a. 1988 – Catálogo de las Medallas – II. Siglo XVI, a. V, págs. 117-118, fol. 981-984). Una reproducción de ella aparece en F. Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum Quae A Tempore Mertini v Usque ad Annum MDCXCIX Vel Autoritate Publica Vel Privato Genio In Lucem Prodiere*, Roma, 1699, tabla xxvii.

¹⁰ En cuanto al comportamiento competitivo que se gestó en las poderosas familias, hasta el punto de provocar fenómenos de ostentación, basta recordar la nota polémica que sostuvo otro célebre “veraneante” (el Cardenal Cesare Baronio, 1538-1607) que culminó con la posición, en el frontal de su modesto “buen retiro” tuscolano, del lema *MORITURUS SATIS* (de gran significación para quien debe morir). Además, se puede captar otra manifestación de verdaderos lemas de *invidia* – que ni el Papado se salvaba – en las palabras del diarista vaticano, que Grossi Gondi lo señala, a propósito de la impetuosa ira que envuelve a Paulo V (Camillo Borghese, 1605-1621), apenas dióse cuenta de la poca disponibilidad de agua en “su” *Mondragone* con respecto a la que gozaba en la *Villa Belvedere* «...sospechoso por haber visto aumentar el del



3. Casini.

cos¹¹, se consiguió el redescubrimiento de estos lugares, y el empuje a la edificación se debió, una vez más, a las condiciones favorables del clima, seco y ventilado en verano (y más bien templado en invierno), a la fertilidad del terreno y a una relativa disponibilidad de recursos hídricos que, además de favorecer los cultivos productivos y la plantación de alamedas ornamentales, permitió poco después embellecer los parques con fastuosos *juegos de agua*.

A tales dotes naturales, añádanse la espléndida vista de Roma y de la *Campagna Romana*, y el fácil hallazgo (en la misma zona) de materiales de construc-

Aldobrandino, ha tratado de coger a ese arquitecto para hacerlo colgar, pero no lo ha logrado...» *cfr.* Grossi Gondi, *Le Ville Tuscolane nell'epoca classica e dopo il Rinascimento. La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone*, Roma 1901, pág. 90, nº. 2. Aunque sin llegar a tremenda ferocidad, encontramos anotaciones de verídicos actos de vandalismo en perjuicio de la propiedad adyacente, como el que encargó el marqués Paolo Storza, propietario de la *Villa Rufina* a finales siglo XVI: «...ha mandado a S. Torquato Conti de Valmontone con muchos hombres para que arruinen todas las fuentes y conductos de la propiedad de ese Cardenal [Ferreri, propietario de la *Rufina*], quien enterado de ello ha mostrado gran resentimiento ante S. Sta...»; *Cfr.* COFFIN, D.R.: *The Villa in...*, *Op. Cit.*, pág. 52, nº 130.

¹¹ El caso del célebre humanista y literato Annibal Caro es, en este sentido emblemático, pues compró una propiedad en Frascati que la eligió como lugar de espera, entre 1563 y 1566, año de su muerte, de la traducción al italiano de la *Eneida* de Virgilio.

ción de apreciables calidades: la *Pietra Sperone del Tuscolo*, el *Peperino*, el *Basalto* y la *Pozzolana*, y, además, de madera (a vasta disposición gracias a las extensas áreas boscosas que los circundaban)¹².

A diferencia de otras realidades análogas (por ejemplo, las *Villas Venetas*) en las unidades del *Complejo Tuscolano* no se contempló de forma sistemática ni mucho menos en tono representativo, el componente “agrícola-productivo” de los estratos del terreno. Lo demuestran – además de las actitudes “culturales” de los propietarios – el tipo de cultivos prevalentes (poco laboriosos, como el del olivo, por ejemplo), la ausencia de edificaciones de servicio (almacenes, graneros, depósitos, etc.), y otras características más, propias de un *grupo* unido y “arrocado” en las boscosas laderas del *Colle del Tuscolo*, carente por ello de tales extensos terrenos que podían justificar estructuras de doble funcionalidad.

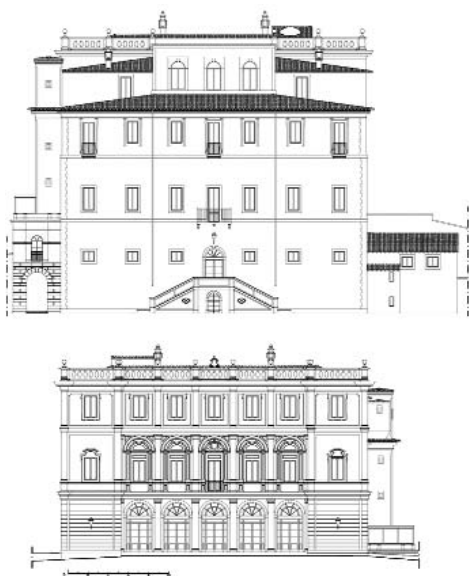
La base planimétrica de estos primeros núcleos, llamados *Casini* (casas de campo que, por sus dimensiones, no eran nada modestas) se conecta a la tradición toscana de la *villa-castillo*, en la que por entre las torres angulares que una vez más traen la memoria medieval de la construcción fortificada, se insertan las espaciosas galerías que los tratadistas del Renacimiento, a menudo, describen, icone de la nueva aspiración humanista al goce del paisaje y de la naturaleza. Semejantes signos precursores pueden atribuirse, también, a la actividad in situ de un círculo de artistas toscanos de confianza de los Farnese¹³[3].

Si todos los esquemas planimétricos se referían a un amplio espacio central en torno al cual se distribuían las habitaciones más pequeñas y los ambientes porticados, en los alzados las obras se caracterizaron por un contrapunto de vistas panorámicas que entraba en juego en dos direcciones opuestas: el monte (al sur), en el que se divisaba el boscoso relieve del *Tuscolo*; el valle (al norte), permitía divisar la ciudad de Roma, cuyo lecho se extendía desde el monte *Soratte* hasta el mar *Tirreno*.

Las diferencias entre las unidades que constituyeron el *Complejo* debieronse a sutilezas en la solución de las aberturas (las exigencias de orientación las determinaron) y a las características de los lugares utilizados que, en el breve periodo de

¹² Cfr. BALDONI, C.; STROLLO, R. M.: “*I materiali delle Ville Tuscolane*”, en *Castelli Romani*, a. XL (VIII n. s.), nº. 2, mar. – apr. 2000, págs. 53-63.

¹³ Además de Antonio da Sangallo il Giovane, Bartolomeo Baronino es otro técnico indicado como operador en aquel periodo en Frascati (Cfr. LANCIANI, R.: *La riedificazione ...*, *Op. Cit. e Idem.*, *Wanderings in the Roman Campagna*, London 1908, *ed it.* a cura di COLOGNOLA, M.: *Passeggiate nella Campagna Romana*, Roma, 1980, a pág. 267); otros estudios proponen también al ferrarés Jacopo Melegghino entre los técnicos artífices del reajuste urbano de la ciudad; Cfr. PIPITA, G.: *La ricostruzione di Frascati*, en “*Castelli Romani*”, A. xxxvii (v n. s.), nº. 6, nov. – dic. 1997, págs. 172-173.

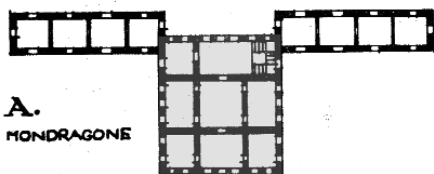


4. Dos ejemplos de fachada.

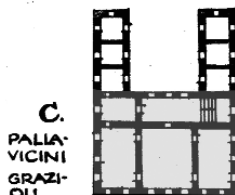
cincuenta años, todos fueron ocupados (desde luego, donde eran potencialmente idóneos) [4].

- A causa también de la saturación de las posibles áreas donde podíase edificar *ex novo*, la segunda fase – que corresponde aproximadamente a la primera mitad del siglo XVII – vio una serie de pasajes de propiedad con el incremento, notorio mayormente, de casi todas las estructuras originarias del *Complejo*. A las *Casini* se añadieron nuevas alas, según lógicas que correspondían, en su mayor parte, a composiciones simétricas de los volúmenes, requiriendo de su inmediato entorno una disposición igualmente diligente y “digna” de aquellas construcciones, y determinando la edificación de estructuras de carácter arquitectónico-paisajístico de considerable y firme impacto [5].

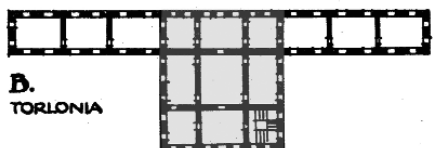
Es, pues, durante esta fase que la arquitectura de las *Villas* va definiéndose – en sus aspectos sustanciales – en la forma que, por lo general, se ha mantenido hasta hoy, y también a través de la codificación de algunos temas comunes. De este modo, las fachadas que se orientaban hacia el valle quedaron comprometidas por la disposición – un tanto austera – de las aperturas, mientras amplios porticados y galerías se hallaban situados a fin de articular los frontispicios hacia la altura del *Tuscolo*



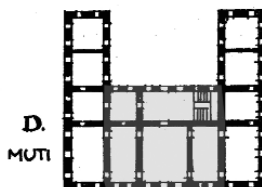
A.
MONDRAGONE



C.
PALLA-
VICINI
GRAZI-
OLI



B.
TORLONIA

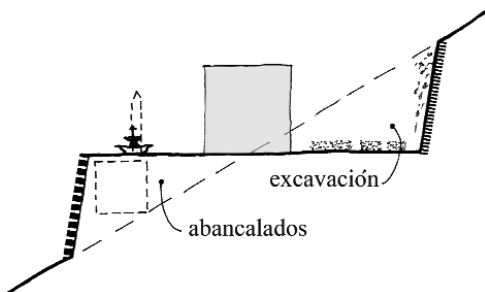


D.
MUTI

5. Villas: Mondragone, Torlonia, Pallavicini, Grazioli y Muti.

haciéndolos, así, más espaciosos y luminosos. Otras características que se reiteran y tipifican a la casi totalidad de las Villas, y que están en conexión absoluta con las condiciones orográficas locales, se refieren a las soluciones adoptadas para garantizar una verdadera osmosis de las obras con la peculiaridad de las superficies a disposición, situadas, prevalentemente, a media costa.

El problema técnico era resuelto, a menudo, a través de una alegre conjugación de aspectos arquitectónicos, naturales, paisajísticos, escenográficos, estructurales y funcionales. Donde no era posible disponer de un suficiente espacio llano al objeto de levantar las estructuras (adecuado, sobre todo, como divisoria), se proyectó a la creación de murallones de contención que sirvieron también como límites de definición hacia el monte y hacia el valle, de mesetas más o menos amplias. Concretamente, los primeros (al sur) estaban predispuestos para desempeñar funciones de contención del terreno natural, y en varios casos declinados como *exposiciones de agua* más o menos abundantes y fastuosas los segundos, (al norte), estaban predispuestos para sostener los terraplenes artificiales de las terrazas de



6. Contención del terreno.

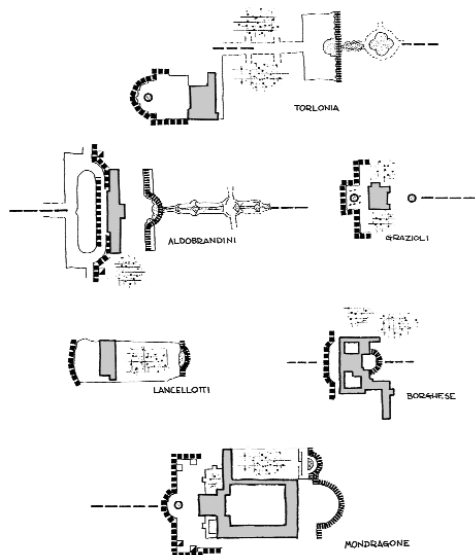
expansión (elaboradas fuentes, por lo general, las ornamentaban), participando ambos en la definición de verdaderos podios artificiales de trazado de estribo (en algunos casos incorporaban ambientes de servicio) de los cuales descollaban las majestuosas residencias [6].

Esta doble intervención la encontramos – con ligeras variaciones – en las villas *Aldobrandini*, *Mondragone*, *Torlonia* y *Lancellotti* (en ésta última, en versión reducida en cuanto se refiere a la terraza del valle). Hallamos uno solo de los dos elementos en la *Villa Parisi*: un pequeño ninfeo a modo de cierre de la corte, en las villas *Grazioli* y *Pallavicini*, majestuosas terrazas panorámicas; y en las villas *Rufinella* y *Falconieri*, terrazas de menor resalto [7].

En este contexto de ampliación (aún más que antes) se comprometió al Gotha de los proyectistas que operaban en el área romana¹⁴, a veces ocupados en el desempeño del rol exclusivo de “arquitecto-fontanero”, prepósito a la concepción y ejecución cuidadosa – en algunos casos asociados a expertos “fontaneros” – de complicadas, escenográficas y enrevesadas estructuras hidráulicas¹⁵. Fue entonces que se llegó a la plena definición del ecuar tejido conectivo entre las *Villas*: el terri-

¹⁴ Para recordar a algunos, podemos citar a Giacomo della Porta, Giovanni Fontana, Giovanni Vasanzio, Carlo Maderno, Flaminio Ponzio y Francesco Borromini.

¹⁵ El agua, no tan abundante en Frascati, lo era sí en otras zonas no muy distantes: por eso, el agua de los acueductos prestó apoyo a la construcción de las *Villas*, pero costaba casi siempre tanto como costaban las construcciones a las que suministraban (con secuelas positivas para la ciudadanía y para el desarrollo agrícola de la zona). Las monumentales y complejas *exposiciones de agua* se enriquecían a menudo de los ingeniosos juegos y “bromas” para los visitantes, constituyéndose en los siglos siguientes en la delicia de los viajeros, como resulta en algunos grabados y en las descripciones que hace F. Deseine, *Rome Moderne, premiere ville de l’Europe, avec toutes ses magnificences et ses delices*, iv, Leide 1713, y C. de Brosset, *Lettres familières sur l’Italie / Lettres familières écrites d’Italie en 1739-1740*, Paris, 1799.



7. Villas: Aldobrandini, Mondragone, Torlonia, Lancellotti, Grazioli y Borghese.

torio no directamente ocupado por los edificios principales y sus anexos fue diseñándose a través de una copiosa trama de pasajes arbolados, ubicados no sólo de manera que pudieran estar conectadas las diversas moradas (entre sí, con los polos religiosos y con la ciudad), constituyendo un sistema puramente funcional a las interrelaciones sociales típicas de la “vida en la villa”, sino también acentuando los ejes compositivos de las monumentales obras – llegando a valencias escenográficas de orden paisajístico – y definiendo el amplio contexto ambiental como *unicum* por su características homogéneas admirablemente captado y representado en la estampa de Matteo Greuter de 1620¹⁶[8].

• La tercera fase – aunque no haya incidido de modo determinante en la arquitectura de las obras – ha afectado, de cualquier modo, a éstas con transformaciones más tenuous, referidas, principalmente, al arreglo externo de jardines y parques, según las cambiantes condiciones del gusto que indujeron las propiedades a modificar las ya seculares estructuras en verde mientras la exigencia de renova-

¹⁶ La célebre estampa en tres cuadros *È fatta celebre la città di Frascati dalla vaghezza delle sue ville suburbane* (Kircher en 1671, y Mortier en 1724 la retoman después, sólo por citar las más importantes).



8. Matteo Greuze, 1620.

ción de los ambientes se manifestó en las limitadas ampliaciones de los edificios (el más ingente tuvo que ver con la *Rufinella*) o con intervenciones mucho más “epidérmicas” como, por ejemplo, la aparición de nuevos ciclos pictóricos.

Sin embargo, desde este periodo se puede notar un gradual declive del interés y del fasto que habían caracterizado las fases anteriores, debido en gran parte al traslado de la residencia veraniega pontificia a Castel Gandolfo, ocurrido en 1626 por decisión de Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini, 1623-1624), cuya motivación la encontramos en la indisponibilidad, en Frascati, de un lugar apropiado para la edificación de una estructura “digna” del linaje del nuevo Pontífice. Así, pues, el interés del entourage papal por el *Área Tuscolana* empezó a mermar, y en muchas majestuosas residencias diose inicio al lento proceso de transformación funcional, el cual se contó entre las primeras causas de la alteración de las estructuras originarias y, contemporáneamente, del territorio que las enlazaba¹⁷.

- A excepción de las villas *Aldobrandini* y *Lancellotti* – aún pertenecientes a las respectivas familias – las demás residencias nobiliarias pasaron de una mano a otra generalmente en torno al año 1900, y después, por largo tiempo, resultaron siendo de propiedad de los mismos compradores.

Los intensos bombardeos de los Aliados que a partir de septiembre de 1943¹⁸ recayeron sobre Frascati, resultaron fatales para las villas *Pallavicini*, *Torlonia* y *Vecchia* pues terminaron, prácticamente, por el ras del suelo; después de removidos los escombros se hicieron construcciones modernas (en el caso de las dos últimas

¹⁷ La relevante intervención transformadora de Vanvitelli (por encargo de los Jesuitas que la habían comprado en 1740) pone a la entidad edil “fuera del cánone” con respecto a las demás, convirtiéndola en una estructura de tipo *casa-convento* acorde con las exigencias de la Orden.

villas, alardeando una presunta fidelidad a las formas de las antiguas construcciones). La suerte de las demás estructuras, si no se decidió por daños directos como sucedió con las tres ya citadas (la villa *Aldobrandini* también quedó dañada seriamente, y aún más la *Villa Falconieri* pues perdió el ala derecha), se decidió por otros trágicos acontecimientos ligados a los eventos bélicos, como por ejemplo: la ocupación de las tropas y, sobre todo, a los evacuados que, en vasto número se refugiaron allí.

Algunas *Villas*, no obstante, habían sido ya objeto (o de cualquier modo lo fueron tras el conflicto bélico) de relevantes transformaciones a fin de adecuarlas a las nuevas funciones, por cierto, desiguales a las originarias. específicamente, esto fue válido (limitado sólo a las estructuras ediles) para las villas *Mondragone*, *Rufinella* y *Sora*. La magnitud de las intervenciones fue de tal impacto global que hizo lícito individuar, en este período, una verdadera “cuarta fase”, definible como la de las “demudaciones utilitaristas”¹⁹.

Las modificaciones que se efectuaron fueron tan desastrosas (y, mayormente, irreversibles) que casi era preferible la degradación de algunas obras, como las villas *Grazioli*, *Lancellotti* y *Muti* continuaban manifestando antes de ser objeto, recientemente, de radicales y discutibles trabajos de restauración.

Se recuerdan, en seguida, los ulteriores daños perpetrados, desde finales de la segunda conflagración mundial hasta nuestros días, de jardines y, más todavía de parques: éstos se han convertido en ámbitos apetecibles de intervención edil, entre los que se cuentan no sólo los múltiples asaltos de la especulación edil, sino también algunas consistentes y «desconsideradas» intervenciones del sector público.²⁰

¹⁸ A causa de la presencia – en la zona – del alto mando alemán en el frente sur (OBS – *OberBefershaberSüd*), el área sufrió numerosos ataques aéreos: inicialmente – de modo intenso – el 8 de septiembre de 1943 y sucesivamente con repetidas incursiones hasta junio de 1944. Los datos oficiales sobre los efectos del bombardeo señalan que el 76,5% de las construcciones de la ciudad resultaron total o parcialmente destruidas, el 23% dañadas y el 87% de la población quedó sin techo.

¹⁹ Cfr. Strollo, R.M.: *Il Complesso delle...*, Op. Cit.

²⁰ Los estratos de algunas *Villas* han sufrido con el tiempo la corrosión de la erosión edil, de modo más o menos moderado (tal como les ha ocurrido, por ejemplo, a las villas *Grazioli* y *Torlonia*); otras (verbigracia, la *Villa Pallavicini*) se han encuadrado totalmente en la edificación. Sobresalen, asimismo, con singular evidencia, las múltiples acciones en perjuicio del *Status Borghesianum*, ocurridas con la venia de dos Administraciones pertinentes (o, incluso, tras sus “motivaciones”, como la insensata planificación urbanística que el Ayuntamiento de Monte Porzio Catone demuestra). Éstas han erosionado buena parte del estrato con intervenciones violentas, tanto privadas como públicas. Entre las primeras, una de las más recientes y devastadoras ha tenido que ver con las construcciones del *Barco* del siglo XVI, transformadas en una residencia “exclusiva” de discutible tonalidad “rústico-elegante”; entre las segundas, recordamos el asentamiento de casas económicas en el parterre del *Palazzetto Mergè*, y la construcción de grandes edificios como el del *ENPAS (Ente Nacional de Seguridad Social y Asistencia dependientes del Estado)* al reparo de la *Villa Parisi*. Siempre en cuanto respecta a las intervenciones públicas dentro del *Complejo* de las *Villas*, no se olvidan las numerosas alteraciones de las áreas verdes, lo cual daba lugar a su propia “liquidación” (limitándonos a las ya en acto tenemos, por ejemplo, la calle que corta el fondo de la *Villa Aldobrandini* a la ciudad, o, el centro deportivo – con piscinas – contiguo al parque de la *Villa Torlonia*, que, por lo demás, se encuentra abandonado y en total degradación.

Todo ello en concomitancia con el sustancial desinterés de la Administración Pública comprometida con los aspectos de mayor relieve del patrimonio que constituyen las *Villas Tuscolanas*, ha contribuido – a pesar de la multiplicidad de iniciativas promocionales de escaso carácter turístico-comercial – a dejar aparte los auténticos valores del *Complejo*, y a mellar gravosamente justo aquel aspecto de homogeneidad paisajística que constituía su principal peculiaridad²¹.

²¹ Además de Frascati, los Ayuntamientos de Monte Porzio Catone y de Grottaferrata se dividen la jurisdicción administrativa del grupo, situación que, a menudo, ha causado incoherencia y discontinuidad de las intervenciones, e insuficiencia de tutela también, pues las Administraciones locales parecen haber considerado el territorio, casi siempre, y, sobre todo, como un recurso económico a explotar, que, vinculado al constantemente activo saldo migratorio (comprendido, en buena parte, por los núcleos familiares que se transfieren del área urbana de Roma en búsqueda de un ambiente agreste o de aire puro, que, hoy por hoy, resultan ser sólo un recuerdo. Tampoco la situación ha mejorado con la entrada en acción del *IRVIT (Istituto Regional para las Villas Tuscolanas)*, instituido por Ley Regional núm. 43 del 6.XI.1992) que, en teoría, también debería ser un preciso propósito a fines de tutela y valorización culturalmente cualificados. Téngase presente, a modo de ejemplo, que el *Comité Técnico Científico* sancionado por el Estatuto del Ente – del cual quien escribe esto es, en el papel, miembro desde 2004 – no ha sido convocado nunca desde su institución, por ninguna de las dos mayorías políticas opuestas que han administrado la Región Lacio (con los consiguientes cambios en la Presidencia y en el organigrama del Consejo Directivo del Ente mismo).

“Monerías” sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos bajomedievales (1150-1518)

Gerardo Boto
Universitat de Girona

PALABRAS CLAVE: Marginalias/ Pintura Bajomedieval/ códices/ España

*“Tanto el castillo como la torre,
y también el portal y cada cámara,
sin salientes ni junturas,
tenía muchas sutiles obras de arte
gárgolas y monerías
esculturas y nichos”.*

GEOFFREY CHAUCER, *La Casa de la Fama*,
Libro III, vv.1185-1190

RESUMEN

En distintos scriptoria europeos de los siglos IX y X se consumó la incorporación de imágenes marginales a los pergaminos. Esta medida no sólo dispuso un nuevo espacio de expresión a los miniaturistas. Acarreo otra consecuencia aún más feliz. Permitió al espectador observar el conjunto del folio de un modo distinto, más complejo, como una totalidad.

ABSTRACT

In different European scriptoria in the IXth and Xth centuries the incorporation of peripheral images to the parchment paper were carried out. This measurement not only gave a new way of expression to the miniaturists. But it also brought another consequence, even happier. It let the reader see the collection of folios as something different, more complex, as a whole.

1. PREÁMBULO.¹

Hace siglos que la literatura occidental viene concediendo una atención central a los personajes socialmente marginados. En la literatura castellana, obras como el *Lazarillo* o la *Celestina*, y más tarde el *Guzmán de Alfarache* y la *Pícara Justina*, asignaron protagonismo novelesco a unos individuos que pululan a la sombra de la decencia y las instituciones eclesíásticas. Desde corralas y callejones, pícaros, erraundos y alcahuetas hacían y padecían mofa, soflamaban dignidad,

* BOTO, G.: “Monerías” sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos bajomedievales (1150-1518)”, en *Boletín de Arte*, nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 23-57.

¹ Abreviaturas empleadas: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte = AA; Art History = AH. Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar” = BMICA; Flanders in a European Perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and Abroad, M. SMEYERS y B. CARDON (eds.), Leuven, Peeters, 1995 = Flanders; Word & Image = W&I; Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón = ACA; Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad = BAHC; Londres, British Library = LBL; Madrid, Biblioteca Nacional = MBN.; Madrid,



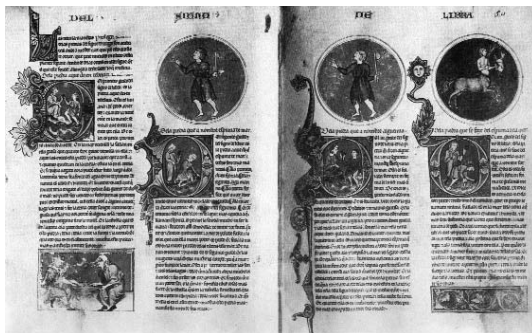
1. *Sancti Martini Legionensis opera* (León, Archivo Capitular de San Isidoro, Calderón teriomórfico).

y a la poste sufrían escarnio para edificación moral de otros. Pero ante todo, atestiguaban una condición social, tan cruda como cierta, acallada durante tiempo. Con aquellas letras se inculcó en la médula del discurso escrito una realidad secular, la del mundo que se extendía más allá de la autoridad de los que determinaban los parámetros morales. Emerge un tiempo nuevo que concede voz propia a los hasta entonces silenciados. Desde aquellos días, la atención condescendiente que los literatos han puesto sobre los excluidos, sobre el antihéroe que tipifica la literatura contemporánea, ha fructificado bajo múltiples apariencias.

En los albores renacentistas algunos relatos fueron concebidos y confeccionados directamente desde una esfera marginal. Importa discernir, en todo caso, que una fabulación sobre individuos marginales, por más que su autor se hubiera instalado en la marginalidad misma, no da en ser necesariamente un discurso marginal. Si el orden retórico, el decoro expositivo y la observancia de determinados principios culturales e ideológicos se acomodaban a los observados por la alta literatura, la nueva narración no quebrantaría los principios canónicos fijados y cultivados por las plumas de la cultura hegemónica. En el *Lazarillo*, por caso, su autor se excusó en las limitaciones de su torpe oficio. Confesaba referir su historia en un *modus* indocto -cuando no era tal-, que él mismo contraponía al *modus* sutil de los literatos cortesanos. El autor, Alfonso de Valdés o Luis Vives según se discute aún, podría hablar de sí mismo con la letra y la retórica de otros. Lo hace, de hecho, en sucesivas ocasiones. En otras, sin embargo, procura ir más lejos y dice la historia desde sí mismo, desde su conciencia autónoma² La marginalidad constituye entonces un sustrato social que condiciona no sólo su conciencia personal sino que también acota el modo de expresar la ficción. Desde esta perspectiva la asunción de la marginalidad constituye una vindicación de identidad e individualismo, una referencia ideológica pero también estética. Para ese autonomismo a ultranza, desbordase o no los perímetros de la doctrina, no existió parangón en las artes figurativas hasta el Bosco y, en otro plano, Bomarzo y la Villa Demidoff.

² VILAHOMAT, J. R.: "Lazarillo de Tormes: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido", *Lemir*, 9 (2005), págs. 1-19.

2. Lapidario de Alfonso X el Sabio (Bibl. de El Escorial, Ms.h.I.15, ff. 45v-50): lavado de piedras, proyección de iniciales y franja ornamental.



La historiografía artística más de una vez se ha dejado cautivar por la viscosa tentación de advertir –o reivindicar incluso- el protagonismo de los otros. Contaminado el estudio del pasado por la vocación contemporánea de rehabilitar culturalmente a los marginados, distintos investigadores han pretendido desvelar y justificar precedentes históricos. Hasta el ocaso del siglo XV, las letras y las imágenes europeas convocan a estratos sociales inferiores como discretos teloneros de los oligarcas. Entonces en puridad, ¿de qué realidad hablamos cuando destacamos la presencia de marginados? ¿Estos lo seguían siendo desde el momento en que el foco se fijaba específicamente en ellos o, por el contrario, se trata de una categoría lábil, que se desvanece en el mismo instante que se la menciona? La presentación misma del marginado y lo marginal los sustrae ya del silencio y el olvido, acredita su real existencia. Sin embargo, no rehabilita de su condición humana a los trotamundos y las trotaconventos.

La conciencia literaria construida desde la marginalidad afloró en el último suspiro de la Edad Media. Sin embargo, a estas alturas, un Occidente abrevado en los manantiales griegos llevaba siglos razonando que en el mundo geográfico, político y social existen entidades centrales y periféricas, relegadas éstas a aquéllas de modo jerárquico. La evidencia no ha impedido que en la Europa contemporánea se reivindicase, desde el plano intelectual, el interés cultural que encierran los mundos marginales. Desde nuestro presente, esa actitud delata una caritativa sensibilidad ante esferas diferentes y humildes. Sin embargo, esa cosmovisión que segrega núcleos y órbitas no ha perdido ni un ápice de la solidez y vigencia que ha mantenido durante toda la historia. Cuando acometemos el examen de las manifestaciones culturales del pasado no podemos minimizar la omnipresencia de este principio hermenéutico que ordena la realidad. En nada debería distorsionar la indagación histórica el hecho de que el historiador pudiera anhelar otro distinto para el futuro.

Todo centro político o moral requiere del margen para asegurar su pervivencia. Aunque atinada, esta idea de Michael Camille debe ser precisada. A mi juicio, el reconocimiento de una posición cultural central –o que se considera y reivindica a sí misma como tal– sólo se efectúa si en torno a ella se logra que comparezcan unos márgenes, a su vez construcciones intelectuales antes que geográficas o sociales. Pero a lo largo del tiempo centros y márgenes no han estipulado sus relaciones en términos taxativos y categóricos. Antes bien, definen una simbiosis de perfiles cambiantes a lo largo del tiempo. Que posean una identidad diferenciada no implica que entre ellas sólo medie oposición abierta y antagonismo. Que los márgenes existan en función del centro no implica necesariamente que se configuren en oposición a él. Sólo una lectura simplista y reduccionista conduciría a esa conclusión.

En distintos *scriptoria* europeos de los siglos IX y X se consumó la incorporación de imágenes marginales a los pergaminos. Esta medida no sólo dispensó un nuevo espacio de expresión a los miniaturistas. Acarreo otra consecuencia aún más feliz. Permitió al espectador-lector observar el conjunto del folio de un modo distinto, más complejo, como una totalidad. Textos y márgenes, centros e imágenes, comparecen de manera conjunta y simbiótica. Las marginalia se exponen en los contornos, pero no relegadas en ellos. Bien al contrario, conforman esos contornos, los caracterizan como ámbitos expresivos. En otras palabras, las marginalia son parte sustancial del folio mismo y difícilmente podrá imputársele una condición marginal, dicho sea en el sentido más convencional que concedemos a esta palabra.

A mi modo de ver, núcleos y extremos fueron y son interdependientes, incluso cuando parecían contradecirse, escarnecerse o negarse. Entre una y otra área medió, eso sí, una discontinuidad y divergencia semánticas que ha llevado a una parte de la historiografía más tradicional a evaluar los márgenes como excrecencias circunstanciales. Un grado más en esa apreciación devaluante consistió en considerar las imágenes marginales como exclusiones e incluso como expresiones de una insumisión cultural³. Como otros autores descreo de la contraposición ideológica entre una y otra áreas. Advierto dualidad pero no adversidad. Los contornos constituyen una prolongación del núcleo, por así decir, *lo otro* del centro. Con acierto, reclamaba Alexander evaluar las distintas partes miniadas del folio en términos dialécticos y complementarios, en lugar de antitéticos.⁴ En los códices márgenes y palabras, centrales y perimetrales quedaron enhebradas desde el siglo X, y en un grado cuan-

³ DELAISSE, L. M. J.: "The Importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book", en McCracken, U. E.; Randall, L. M. C.; Randall, J.R (eds.): *Gatherings in Honour of Dorothy E. Miner*, Baltimore, 1974, pág. 208 sugirió que la aparente sedición de las marginalia era más retórica que real y se limitaba a dar cuenta de una sensibilidad más humanizada.

⁴ ALEXANDER, "Dancing in the Streets", *Journal of the Walters Art Gallery*, 54 (1996), págs. 147-162, esp. 156.

titativo y cualitativo superior a partir del XIII, dentro de un sistema visual único –y no diglosado– que intensificaba la actividad lectora tanto como la contemplativa. Figuras y ornamentos marginales no sólo embelesaron, instruyeron o recriminaron. Antes que cualquier otra consideración, proporcionaron, estimularon y modelaron una percepción más rica y articulada de los códices medievales. A fin de cuentas, las marginalia miniadas confirieron una dimensión netamente visual a las franjas limítrofes, vacías hasta ese momento.

En nuestras pesquisas histórico-artísticas conviene ser particularmente precavidos y cautos cuando aludimos, como si de un subgénero artístico se tratara, a un arte marginal. Nunca hubo tal, al menos durante las centurias del Medievo. Obviamente ni existieron artistas especializados en ese inexistente subgénero, ni se pueden enumerar unos parámetros plásticos específicos y persistentes. Para llevar adelante cualquier aproximación analítica sobre este asunto urge la necesidad de recurrir a otro enunciado más preciso e ilustrativo. Resulta más neutra la locución 'imágenes *en* los márgenes', más incluso que 'imágenes *de* los márgenes'. Este último enunciado no está exento de compromiso porque implícitamente comporta la certidumbre de que es posible efectuar una categorización. Con todo, podremos sostener pertinentemente que existieron unas "imágenes *de* los márgenes" si confirmamos que los argumentos temáticos exportados a los contornos difieren de manera sustancial de los instalados en las áreas nucleares de las exposiciones y que, por tanto, unos y otros asuntos no se reprodujeron indistintamente en los centros y en sus periferias. Con todo, encierra una complejidad evidente discernir qué argumentos eran específicos de cada esfera, en primer término porque, como advirtió Michael Camille, lo sagrado y lo profano no constituían dos realidades distantes y confrontadas en la mentalidad medieval⁵. No estuvieron más segregadas que los santuarios y las plazas, el fano y lo profano.

Las imágenes de los bordes pudieran parecer arbitrarias, pero analizadas con detenimiento revelan que poco o nada tienen de frutos azarosos o excéntricos. En cada *scriptorium*, dentro de cada códice, sobre cada folio la marginalia comparecieron de acuerdo con unos criterios cambiantes para desempeñar responsabilidades distintas en diferentes contextos. Advertir esta evidencia supone el primer paso para admitir que su versatilidad funcional fue la consecuencia necesaria de su eventualidad semántica. Esta fue concedida, a menudo, por su correspondencia con un texto anejo o una viñeta central. Claro que aunque no sólo por ese motivo.

Cada receptor de obras privadas como los manuscritos ejercitó una lectura diferenciada, condicionada por su perfil sociocultural, su competencia lectora y su

⁵ CAMILLE, M.: *Image on the Edge. The margins of Medieval Art*, Londres, 1992, *passim*. (Trad. Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval, Paris, 1997).



3. Libro de horas de María de Navarra (Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I, 104 [=12640], f. 81): grillas y rostros entre acantos.

selección iconográfica de las marginalia pudo barajarse -merced a la inconstancia expresiva de los motivos- en conformidad con el perfil sexual, político-religioso y familiar del usuario o usuaria⁷.

Resulta capital poder desvelar esta dimensión psicoanalítica y cultural. Pero para saber si es pertinente hablar de "imágenes de los márgenes" se antoja priorita-

umbral interpretativo. Sandler interpreta que uno de los códices -caso de modo excepcional- en los que se puede advertir la discriminación de distintos niveles de lectura y comprensión visual fue el Salterio Luttrell⁶. Ciertamente las miniaturas de este manuscrito, en manos de su promotor y propietario Sir Geoffrey Luttrell constituyen un precioso instrumento para interpretar la realidad social que él gobernaba y no sólo para reflejarla.

Las imágenes dibujadas en los márgenes no asumieron de manera constante unos significados estipulados y convencionales. Su morfología, en cambio, experimentó una progresiva codificación, de modo cada vez más acusado a partir del siglo XIII. Desde entonces, los miniaturistas elaboraron un repertorio más codificado y menos espontáneo de lo que podría presumirse, habida cuenta de la localización periférica de los motivos. Caviness ha intentado demostrar que, en algunos códices relevantes del siglo XIV la

⁶ SANDLER, L. F.. "The Word in the Text and the Image in the Margins: the Case of Luttrell Psalter", en *Journal of the Walters Art Gallery*, nº 54 (1996), págs. 87-97. CAMILLE, M.: "The Book of Signs: Writing and Visual Difference In Gothic Manuscript Illumination", en *W&J*, nº 1 (1985), págs. 133-148. ID., "Labouring for the Lord: the Ploughman and the Social Order in the Luttrell Psalter", en *AH*, nº10/4 (1987), págs. 423-454. Juzgó que las marginalias podían entenderse como proverbios, desde la oralidad antes que desde la escritura. Su ambiciosa monografía: ID., *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*, Chicago, 1998.

⁷ CAVINESS, M. H.. "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed", *Speculum*, nº68, 1993, págs. 333-368. EAD., *Reframing Medieval Art: Difference, Margins, Boundaries*, 2001; obra de soporte telemático consultable en <http://nls.lib.tufts.edu/Caviness/>.

rio determinar si los argumentos figurativos de los márgenes se exponen también en el centro del discurso visual y, además, si aparecen del mismo modo. La revisión de un elevado número de casos, hispanos y europeos, permite concluir que el repertorio temático de los bordes difiere del que acampó en el núcleo de los folios⁸ La discriminación iconográfica, por tanto, fue un hecho.

Con precipitación se sostiene en ocasiones que el despliegue y presunto recreo en los motivos de los bordes revelaba una sintomática desafección doctrinal y una concupiscente *curiositas*. Sintonizando con las mordaces críticas de los rigoristas monásticos del Medioevo, se llega a asumir que no podrían reportar ningún provecho espiritual ni aleccionamiento moral. Sin embargo, Santo Tomás de Aquino sostuvo que la distensión lúdica también podía ser lícita porque concedía al alma un reposo análogo al que demandaba el cuerpo fatigado: *ludus est necessarius ad conversationem humanae vital*; por lo mismo, *officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendi, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati* (*Summa Th* II-II, qu. 168, art 3, ad 3). El recreo, en todo caso, debía evitar actos impúdicos, guardar la gravedad de espíritu y asumir sólo los juegos congruentes con las personas, el lugar, el momento y las circunstancias (*Ibid.*). La observancia del *decorum* moral regiría pues la práctica del juego⁹.

Desde esta perspectiva, las marginalia lúdicas de los códices sólo resultarían



4. *Llibre dels Privilegis* (Palma de Mallorca, Archivo del Reino, ms. 1, f. 13v.): el copista Romeus Poal (¿auto?) retratado en el margen inferior.

⁸ RANDALL, L.: *Images in the margins of gothic manuscripts*, Los Angeles-Berkeley, Univ. California Press, 1966. La publicación parte de su propia tesis. *Gothic Marginal Illustrations. Iconography, style and Regional School in England, North France and Belgium 1250-1350*, presentada en la Universidad de Radcliffe ya en 1955.

⁹ No se pase por alto que las tres condiciones requeridas por el Angélico se ilustran con textos de DE OFFICIIS, cap. 29 de CICERÓN y no de otras autoridades patristicas. Aquí, el decorum clásico se compeadece sobradamente con los requisitos de la moral cristiana.

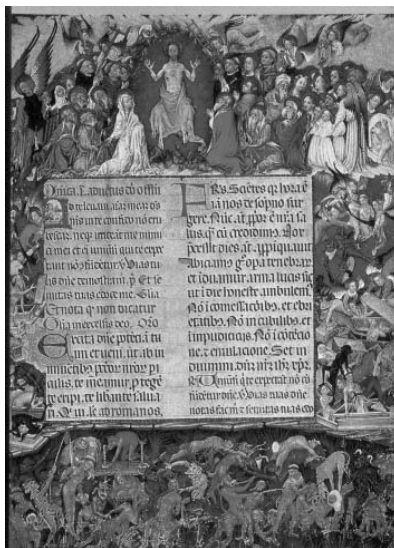


5. Haggadá de Barcelona (LBL, ms. Add. 14761, f. 26v): pseudo-esfinges y remedo burlesco de una escena ceremonial.

admisibles si se adecuaban decorosamente a la naturaleza del encargo librario y a la instrucción espiritual de sus destinatarios. ¿Cómo admitir las *indecorosas* que escandalizaban al espectador o incorporaban recursos abiertamente perniciosos? El *decorum* codicológico del Aquinate reclamaba adecuar la materia textual al perfil cultural del lector y a la modalidad de lectura.

Dudamos del sentido y responsabilidad comunicativa de los diseños trazados en los márgenes. Algunos estudios especulan con su potencial subversivo y no reparamos en que su pertinaz persistencia en los códices miniados desde el siglo XIII hasta principios del XVI constituye la más incontrovertible prueba de que su presencia no contravenía en mucho las reglas tomasinas. Con todo, algunos autores rastrean comportamientos libertarios, como los que dijeron combatir los reglares más circunspectos, como el autor del texto conocido como *Pictor in Carmine* (ca. 1200)¹⁰. Sin duda, porque no existieron miniaturistas o escultores inadaptados, o si los hubo no proyectaron su sedición íntima en las obras. No impide esto reconocer que las marginalia contienen lo que, extrapolando al medievo términos actuales, podría til-

¹⁰ El texto en JAMES, M. R.: "Pictor in Carmine", en *Archaeologica*, XCIV (1951), págs. 141-166. Lo discuto y doy su versión en castellano en BOTO VARELA, G.: *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2001, pág. 55-57.



6. R. Destorrens: *Misa de Santa Eulalia* (Barcelona, Archivo de la Catedral, ms. 116, f. 9): *Juicio Final*.

darse de un humor para adultos, a menudo de tono grueso.

En el repertorio iconográfico que nutre los márgenes, las *monerías* o *monadas* constituyeron la materia prima con que operaron los iluminadores¹¹. Sus promotores decidieron incorporar a los códices recursos que concediesen ese alivio que bendijo Santo Tomás. Pero no es menos cierto que la risa puede brotar ante alguno de estos motivos. Pero nada implicaba eso. En la mayor parte de las ocasiones los contornos miniados no asedian la doctrina, la salvaguardan de embates mundanos, de impudicia moral que estas mismas imágenes delatan. Aunque pueda resultar paradójico, considero que los motivos marginales fueron requeridos para reforzar - que no erosionar- la solidez de las oligarquías institucionales frente al siglo y sus mudanzas.

¹¹ Esa temática era la que –entroncando con la tradición escultórica románica- Chaucer había imaginado en su poema: “Bothe the castel and the tour / And eke the halle and every bour / Wythouten peces or joynnynges / many subtil compassinges / Babewynnes and pynacles / Ymageries and tabernacles (... y también el portal y cada cámara / sin salientes ni junturas / tenía muchas sutiles obras de arte / gárgolas y monerías / esculturas y nichos) *La Casa de la Fama*, Libro III, vv. 1185-1190. CHAUCER, G.: *La casa de la fama*, LEÓN SENDRA, A. R.; SERRANO REYES, J. L. (eds.): *Córdoba*, 1999, pág. 112. Se ha querido creer en alguna ocasión que el poeta inglés se inspiró en la fachada de la iglesia de Montserrat. ALBAREDA, A. M.: *Historia de Montserrat*, en MASSOT i MUNTANER, J. (ed.), Montserrat, 1974, pág. 94.



7. *Breviario de Martín el Humano (PBN, ms. Rothschild 2529, f. 134): Natividad; ángeles, putti y fauna.*

2. EL SIGLO XII.

En estas páginas trazo una aproximación a la producción figurativa aplicada a los márgenes de los folios de los códices hispanos bajomedievales¹². Desde hace décadas la historiografía internacional viene subrayando con razón que la ocupación pictórica de los márgenes eclosionó en el centro de Europa durante las décadas centrales del siglo XIII, mucho tiempo antes, por tanto, de que las letras vernáculas creyeran en la oportunidad de relatar en primera persona la vida y amarguras de un pendenciero, una menesterosa o un siervo, fabulaciones que amagaron con transgredir los límites de la sociedad estamental. En los manuscritos comenzaron a asumir marginalia, sin embargo, desde el siglo X.

En sus momentos germinales y sus primeros desenvolvimientos las miniaturas de los márgenes se desplegaron sin observar una relación compositiva meditada y bien articulada con la caja del texto o las viñetas centrales. La consideración del folio en toda su extensión, como un conjunto donde el negro de la escritura se desplegaba valorando el blanco de los bordes y las coloreadas imágenes medulares, donde las figuras y trenzas marginales se ofrecen como proyecciones de aquellas, revela un trascendental cambio en la concepción de los manuscritos, no ya como soporte y contenedor sino como formato de Exposición escrita y visual. Esa revolucionaria apreciación cuajó en la segunda mitad del siglo XII. En ese momento de inflexión inicio el recorrido que sugiero.

En el tardorrománico peninsular se diseñaron algunas ilustraciones que pueden ya ser consideradas propiamente *marginalia*. Las obras leonesas de Santo

¹² Un estudio de los primeros dos siglos y medio de marginalia miniada operada en los scriptoria hispanos altomedievales en BOTO VARELA, G.: "Marginalia o la fecundación de los contornos vacíos. Historiografía, método y escrutinio de los primeros márgenes hispanos (920-1150)", en YARZA, J. (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2007, págs. 419-484.

Martino abren vías de experimentación plástica no retomadas posteriormente¹³. Sus calderones zoomórficos aparecen con la boca abierta y las lenguas extendidas con el propósito de subrayar su función enfática. En un esfuerzo por vincular caja y contorno, el copista estimó oportuno colorear la capital de inicio de párrafo con los mismos tonos empleados para la criatura teriomórfica contigua. Las imaginativas combinaciones somáticas expresan un interés en la *variatio* como *ludus* que desbarata cualquier interpretación simbólico-moralizante¹⁴. Estos signos enfáticos se revisten de una morfología maravillosa avalada por la tradición plástica¹⁵. Si bien los márgenes de los códices parisinos de obras de Pedro Lombardo ofrecen concomitancias formales con los diseños martinianos¹⁶, el derroche de fabulación se debe al santo leonés. En la consideración de las fuentes de información del canónigo leonés y sus copistas no descartaremos que los textos del exegeta galo importados por Santo Martino estuvieron ilustrados y contaran con marginalia. Distinta sería la naturaleza de la mano que sustenta una palabra en la parte inferior de un folio del *Becerro Antiguo* de Leyre (1110-1120)¹⁷. Además de una función denotativa advierto, también en este caso, un espíritu lúdico en esa propuesta de soportar el término con una mano como si se tratase de un objeto tangible y afectado por la gravedad.¹⁸

¹³ León, Archivo Capitular de San Isidoro, ms. 11: *Sancti Martini Legionensis opera*, vol. I y II. VIÑAYO, A.; FERNANDEZ, E.: *Abecedario-Bestiaro de los códices de Santo Martino*, León, 1985, esp. 45-51, 53-55 y 88-96. De nuevo, FERNANDEZ GONZALEZ, E.: "Las miniaturas de los códices martinianos", en *I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el siglo VIII Centenario de su obra literaria*, 1185-1985, León, 1987, págs. 515-549.

¹⁴ A un híbrido con peinado clerical presente en este códice, elaborado por y para religiosos de la colegiata isidoriana, ¿no habríamos de atribuirle un sentido esencialmente lúdico? Desde luego, no veo como justificar el admonitorio. Cfr. VIÑAYO y FERNANDEZ: *Abecedario-Bestiaro*, lám. LXXXI.

¹⁵ Figuras a modo de calderones aparecen también en copias inglesas (1173-1177) de las glosas a los salmos de P. Lombardo. DE HAMEL, C. F. R.: *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Woodbridge-Wolfeboro, 1984, fig. 12. Aquí unas figuras con filacterias -non ego- representan a los autores que Lombardo citó espuriamente. Oxford, Bodleian Library, ms. Auct E inf. 6, fol. 119: S. Agustín. Cambridge, Trinity College, ms. B.5.4, fol. 134v: Salomón. Idem, ms. B.5.5, fol. 33v, si bien en este caso son evangelios glosados (antes de 1170), reprod. CAMILLE: *Image on the Edge*, fig. 5. Este uso de los márgenes como alojamiento de autores contrariados es bien distinto del que hallamos en los libros de Martino. No conozco paralelos franceses para los casos insulares, como tampoco para los calderones martinianos. También como calderones actúan las manos con índice extendido dibujadas en los márgenes del *Rerum in Hispania gestarum Chronicon* de Jiménez de Rada. MBN, ms. 1533, fol. 26v, 27v, 28,... (¿fines siglo XIII?). Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, t. IV, Madrid, 1958, p. 419. En el fol. 21 se narra el milagro de la casulla de San Ildefonso y en su flanco el copista ha trazado un dibujo, casi un apunte, del hecho. Reprod. en J. GIL, "La gran historiografía del siglo XIII", en LOPEZ ESTRADA, F. (coord.): "La cultura del románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes. Ciencia y Vida", en *Historia de España*. MENÉNDEZ PIDAL, t. XI, Madrid, 1995, pág. 99.

¹⁶ Del scriptorium parisino de San Victor salieron en el tercer cuarto del siglo XII obras de Lombardo (PBN, ms. lat. 14266/7, fol. 112). PACE, V.: "Cultura dell'Europa Medievale nella Roma di Innocenzo III: le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4", en *Römischer Jahrbuch für Kunstgeschichte*, nº 22 (1985), págs. 47-61, esp. 59 y fig. 24 (este texto se recoge ahora en PACE, V.: *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Nápoles, 2000, págs. 239-265).

¹⁷ Pamplona, Archivo General de Navarra, fol. 50. SILVA, S. La miniatura medieval en Navarra, Pamplona, 1988, págs. 15-22, lám. 4. También en una Historia scholastica emilianense (s. XIII) (MRAH, ms. 11, fol. 149v) aparece en el margen inferior, y junto al reclamo, un dragoncillo que enfatiza su presencia.

En la segunda mitad del siglo XII se ensaya la ocupación de los márgenes desde las capitales mediante la proyección de los apéndices de algunos animales - preferentemente aves y dragones- metamorfoseados en tallos vegetales¹⁹. Este desbordamiento del espacio específico de las iniciales hubo de comportar una conciencia de ingreso en un ámbito diferente que concedía enormes posibilidades de experimentación. La letra pasó a ser definitivamente historiada y narrativa; y, al tiempo, la más temprana ilustración gótica valoró los extremos del folio como un nuevo espacio de asentamiento para la decoración hasta entonces cultivada dentro de las iniciales románicas²⁰. La miniatura septentrional, que pronto recalará en las coronas hispanas, propondrá que las letras rematen en dúctiles tallos y que éstos inicien la búsqueda del contorno de la escritura.

3. DEL SIGLO XIII AL XIV. LA EXPLOSIÓN DEL MARGEN.

A comienzos de la decimotercera centuria se escribe y decora en Castilla un manuscrito de contenido teológico y moral, el *Planeta* de Diego García de Campos, que su autor dedicó al arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en 1218²¹. La decoración marginal de vegetales estilizados y dragones²², ajena al contenido textual²³, resulta de la proyección de unos trazos horizontales que desde la caja del texto acentúan el inicio de los párrafos. Por sus estilemas románicos y su función de calderones parecería responder a un uso tradicional del margen. Pero una exploración más pausada permite advertir cambios sustanciales respecto a códices anteriores: a través de las

¹⁸ Dejo de lado los torpísimos dibujos marginales de las Homilias de San Gregorio de Vic por su incierta cronología y su inconsistencia figurativa. Vic, Museo Episcopal, ms. 25. GUDIOL, J.: "Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich", en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VI, 1920-1922, 92-93. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*, I, 76. PÉREZ GIMENO, C.: "Sancti Gregorii Magni Homiliae in Ezechielem", *Catalunya Romànica*, III: Osona, II, Barcelona, 1986, pág. 782.

¹⁹ Al margen de las obras de Santo Martino, vid. el autorretrato de Ruffilus (*Leccionario de Weissenau*. Ginebra, Bibl. Bodmeriana, ms. 127, fol. 244) o las tempranas iniciales del Maestro Hugo (*Biblia de Bury St. Edmund*. Cambridge, *Corpus Christi College*, ms. 2, fol. 1v).

²⁰ PÄCHT, O.: *La miniatura medieval Una introducción*, Madrid, 1987, pág. 144.

²¹ MBN, ms. 10.108. SARRIA, A. y SERRANO, M. J.: *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, 1964, 23 y lám. 19. Vid. el texto en GARCIA, D.: *Natural de Campos*, Planeta, M. ALONSO (ed.), Madrid, 1943.

²² Fols. 1v, 5v, 9, 12v, 20v, 24, 24v y 25v: un dragón; fol. 12: dos en paralelo en el bas-de-page; fol. 13: cascada zigzageante de tres dragones; fol. 20: dragón mordiendo una sucesión de flores; fol. 48: dragón con otro menor enroscado al cuello y otro también pequeño mordiendo la cola; fols. 38, 43v, 46, 47, 56v, 58v, 59, 64 y 65: decoración de tallo vegetal, las dos últimas más espectaculares e idénticas en su diseño; fols 82v, 100v y 114v: combinación de vegetales y dragones.

²³ A excepción del fol. 14, donde un obispo es mordido por un dragón que surge de la caja y por otro que se encuentra en margen. Si bien el texto forma parte de un prólogo inicial que elogia la figura del Arzobispo, el pasaje contiguo a la imagen hace referencia a la avaricia de un obispo propia de Judas Escariote. La imagen es una crítica mordaz contra la perversión del ejercicio episcopal. La coerción que comporta la escena persigue, la edificación moral.

referidas líneas horizontales se establece una comunicación directa entre la caja y los bordes del pergamino que, desde otras premisas, también practicarán el *Lapidario* alfonsí o las Biblias francogóticas. Igualmente novedosa resulta la organización de los dragones y los tallos, extendidos por uno o dos flancos del pergamino. La estructura general de los folios, con cajas perfectamente perfiladas y articuladas, ensayada anteriormente en los códices martinianos, resulta evidente ahora²⁴. La orla que se bosquejó en una Biblia navarra (ca. 1230-1250) supuso un paso más en la misma dirección²⁵.

El *Lapidario* (ca. 1255) es el único códice alfonsí que contiene marginalia. En sus folios las imágenes de los bordes complementan los cuadros historiados. Las figuras decorativas aún mantienen un contacto físico con las letras capitales o con las prolongaciones de éstas²⁶. A partir de un repertorio al uso en aquel momento (cinegético, musical, circense, fabulado o teriomórfico, ...por tanto, en este códice conviene aludir a imágenes *en los márgenes*), las *drôleries* de este manuscrito ensayaron unas innovadoras relaciones visuales entre figuras dispuestas en folios contiguos (37v-38) o en diferentes cajas de texto dentro una misma plana (fols.56 y 56v). Desde sus particulares atalayas las criaturas marginales se increpan, combaten o saludan por encima de los *precipicios* en blanco que median entre ellas. Estos planteamientos excitan la mirada del espectador, que transita veloz por el pergamino buscando los términos de las relaciones visuales que establecen los personajes miniados.

Aires nuevos llegaron desde París. Al menos desde 1268, fecha de conclusión de la *Biblia de Vic*²⁷, los patrones aragoneses y catalanes sensibles a las for-

²⁴ Sobre las implicaciones de esto último, la llamada arquitectura del libro, LEMAIRE, J.: *Introduction à la codicologie*, Lovaina-la-Nueva, 1989, esp. cap. "Un exemple de mise en page: une recette du IXe. siècle", págs. 127-139. BOZZOLO, C. (et alt.): "Blanc et Noir: premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval", en *Atti del Colloquio Internazionale: Il libro e il testo*, Urbino, 1982, Urbino, 1984, págs. 195-221. ID., "L'artisan médiéval et la page: peut-on déceler des procédés géométriques de mise en page?", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. II, X. Barral, París, 1986, págs. 1.540-1.554. Paralelos europeos en SANDLER, L. F.: "The Study of Marginal Imagery: Past, Present, and Future", en *Studies in Iconography*, nº18, 1997, págs. 1-49, esp. 2.

²⁵ Sevilla, Archivo de la Catedral, ms. 56-5-1 y 56-5-1bis, fol. 174. A. DOMINGUEZ RODRÍGUEZ: "Notas sobre la Biblia de Pedro de Pamplona en la catedral de Sevilla", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, San Sebastián, 1996, págs. 439-447. Se trata de un ejemplo de calidad sumaria en el que, una vez más, dragón y tallos configuran una *drôlerie* ornamental con neta función de enmarque.

²⁶ La ornamentación se añadió una vez concluida la redacción del texto y la iluminación de las iniciales. En el mismo momento se realizarían las escenas del lavado de piedras. Véase, CHICO PICAZA, M. V.: "La decoración marginal en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio (Escorial, Ms.h.1.15)", *Reales sitios*, 39 (2002), pág. 151s.

²⁷ Vid., Archivo episcopal, ms. I-IV. ESCANDELL PROUST, I.: "La Biblia de 1268 del Archivo Episcopal de Vic", AA, II (1990), págs. 103-115. COLL i ROSELL, G.: "Sagrada Biblia. Volum III: Antic Testament", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, 160-161 suscribe la vinculación franco-flamenca de las *drôleries* expuesta por Escandell. ESCAYOLA RIFÀ, G.: "La iluminación de manuscritos al segle XIII", *L'art gòtic a Catalunya*, ALCOY, R. (coor.): *Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, pág. 79.



8. *Pontifical de Girona (Girona, Archivo Capitular, ms. 10, f. CCCXXIIIv): llegada de un obispo que cabalga un caballo cuya cabeza se transforma en salvaje; un putti cabalga un grifo y entre la fronda una oveja.*

mas góticas septentrionales pudieron encargar códices a miniaturistas afincados en la Corona de Aragón en lugar de solicitarlos a los *scriptoria* galos. Caracterizarán estas producciones las grandes letras con antenas, pobladas de animales e híbridos extraídos de los repertorios francos.²⁸ La temática venatoria, en apariencia incongruente con el contenido de una Biblia, predomina en los primeros folios del Génesis y del Evangelio de Mateo -"I" y "L"- de los códices conservados en Tarragona²⁹, Barcelona³⁰ y París³¹. En este último manuscrito se alcanza una prolijidad figurativa que deja expedito el camino hacia la construcción de la orla completa. El salto cualitativo ya se ha producido; el cuantitativo -la expansión por los cuatro flancos del folio- no tardará en ser formulado. Si en los siglos previos la ocupación de los márgenes y la negación de su pretendida naturaleza yerma se efectuaron de manera intuitiva y

espontánea, a partir de ahora esos ámbitos serán abordados tras estimar las posibilidades compositivas que brindan. Se produce pues una extensión de las marginalia en torno a viñetas y cajas de texto. Esas marginalia poseen vocación de encuadre ordenado y se despliegan independientemente de que sus contenidos temáticos puedan parecer arbitrarios e incongruentes. De manera progresiva los miniaturistas fueron colmatando esos depósitos con motivos de repertorio desperdigados sobre urdimbres vegetales. El tallo, más o menos ramificado, tuvo que asumir las funciones de soporte y línea guía para las escenas, bastidor de perfiles dinámicos y vínculo

²⁸ ESCANDELL POUSET, I.: "Las iniciales y sus miniaturas en el gótico lineal catalán", *Fragmentos*, 17-18-19, 1991, págs. 111-117.

²⁹ Tarragona, Biblioteca del Seminario pontificio, s. c. ESCANDELL, I.: "Biblia Sacra d'Scala-Dei", *Pallium*, Tarragona, 1992, pág. 139. EAD., "Manuscritos de la cartuja Scala Dei. Noticia de una biblia inédita", *BMICA*, LVII (1994), págs. 67-91.

³⁰ Barcelona, Biblioteca de la Universidad, ms. 856, fol. 8v. DELCLAUX, F.: *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, 1973, pág. 172.

³¹ PBN, ms. lat. 30. AVRIL, F. (et al.): *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, 1982, pág. 74.



9. *Libro de oración de uso particular*
 (Barcelona, Universidad, ms. 760, f. 42):
 trasunto sacrílego de la Anunciación.

entre motivos zoológicos y teriomórficos.

La excepcional abundancia de *drôleries* en un código jurídico como el *Vidal Mayor* plantea un interrogante, habida cuenta de que en el área del Canal -emisora de su repertorio- este tipo de complemento ilustrado se aplicó a libros devocionales de uso privado. Las razones que justificaron su despliegue –entre otras, brindar momentos de distensión durante los tediosos oficios- se fueron diversificado a medida que estos recursos gráficos vieron incrementada su demanda. Convertidos en síntomas de una moda galante fueron incorporados al *Vidal Mayor*, a buen seguro a petición del propio patrón, sin otro propósito que el de acentuar la suntuosidad del empeño. El contenido de la obra implica una contemplación privada de sus ilustraciones a manos del destinatario. Por otro lado, son varias las viñetas narrativas desplazadas a los márgenes como si, una vez rematada la confección del folio, se hubiera apreciado la conveniencia de incluirlas.³² Esta dislocación de las historias transmite una sensación de provisionalidad, cuando menos desconcertante en un manuscrito tan esmerado y elegante. A pesar de todo, la decisiva ocupación de los márgenes por parte de figuras humanas no desmiente, todo lo más relativiza, la consideración de que éstos son los ámbitos específicos de los repertorios teriomórficos.³³ Algunos de

³² Fols. 9v, 27, 28v, 29v, 31v, 32, 36, 170. Excepto la primera y la última de estas referencias, las restantes se suceden de manera casi inmediata dentro del código.

estos personajes se colocan ante el vacío intercolumnar como un hueco al que poderse asomar y a través del cual entablar relaciones visuales o de diferente naturaleza, algunas de tono grueso e incluso escatológico.³⁴ Otras criaturas descansan en el renglón superior de la caja del texto y provocan una paradoja a través del juego: las palabras deben ser verdaderamente *resistentes*, puede pensar irónicamente el lector, si logran soportar el peso de aquellas.³⁵ La relación temática y semántica entre motivos periféricos y composiciones centrales explica que la mayoría de las criaturas miren hacia cualquier punto del folio a excepción de la inicial. Estas soluciones inevitablemente dispersan la atención del espectador.

La decoración marginal en forma de tallo que arranca de la inicial y presenta combinaciones fitozoomórficas perdura hasta bien entrado el XIV.³⁶ Antes de que los modelos del Canal sean desplazados por formas italianizantes, obras religiosas y jurídicas demuestran un gusto generalizado por las *drôleries* francesas.³⁷ Desde mediados de siglo se ensaya la incorporación de un emblema heráldico en el margen inferior de la página, el más amplio de los cuatro. La solución cobrará fortuna y el escudo no tardará en ser el elemento organizador de numerosos *bas-de-pages* concebidos en función suya. En otras ocasiones, el margen inferior se ordena ganado por una pulcritud compositiva de regusto clásico, como sucede en el *Tratatus de electionibus* (ca. 1294), donde bustos de figuras y grillas ocupan círculos secantes trazados por roleos.³⁸

En el siglo XIV se producirán en Valencia un número importante de códices con tratamiento plástico de los márgenes. Unos *Furs* (ca. 1329) de ascendencia boloñesa muestran una de las configuraciones más tempranas e intuitivas de una orla completa³⁹. En el quizá aviñonés *Ceremonial de obispos* (1356-1369) los listones, auxiliados por un repertorio fitozoomórfico parisino, demarcan tres de los cuatro flancos de la caja. Entre tanto, en el *bas-de-page* de algunos folios aparecen blasones, testimonio temprano de lo que llegará a ser un uso constante⁴⁰. Con todo, es en el

³³ V. gr. fol. 126: una figura masculina boca abajo y con los brazos hacia delante se precipita en el vacío mientras sus pies son absorbidos por un nudo vegetal.

³⁴ Fols. 36, 41v, 56, y 167v. Sobre esta temática remito a las referencias recogidas en la n. 14.

³⁵ Fols. 95v, 188v, 207 y 259v. En el f. 249 además de un hombre son sus excrementos los que se muestran afectados por la gravedad. Se invierten los términos respecto al Becerro Antiguo de Leyre. Vid. n. 17.

³⁶ BOHIGAS, O: La ilustración., II-1, pág. 24s.

³⁷ V. gr. *Usatici et Constitutiones Catalonie*. PBN, ms. lat. 4670A, fol. 67. AVRIL (et alt.): *Manuscrits enluminés*, pág. 90. COLL i ROSELL, G.: *Manuscrits jurídics i il·luminació*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1995, pág. 28s.

³⁸ PBN, ms. Lat. 8926, f. 201. ESCAYOLA RIFÀ: "La il·luminació de manuscrits al segle XIII", pág. 80.

³⁹ Valencia, Arch. Municipal, fol. 113v. VILLALBA DAVALOS, A.: *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964, pág. 33s. y fig. 6. La superposición de tallos, aves zancudas y guerreros enlazan los bordes superior e inferior del folio. Cristo bendice al rey arrodillado en el margen inferior. Los márgenes albergan simultáneamente temática profana y sacra.

⁴⁰ Se trata de las armas de Vidal de Blanes. Valencia, Arch. Catedral, ms. 119, fol. 1. *Ibidem.*, 37 y fig. 8.

Libre del Mustaçaf de Valencia (1371), un libro de ordenanzas, donde los listones se extienden por los cuatro lados del texto, clausurándolo. De esta suerte, las áreas específicas de la escritura y de la decoración quedan discriminadas de manera tan nítida como irreversible.⁴¹ A ello se añade otra novedad: unos clipeos, que flanquean las armas en el margen inferior y albergan ángeles en el lateral, complementados con juegos curvilíneos de acantos que anuncian el dinamismo ornamental del *Breviario de Martín el Humano*. Por su parte un *Libro de la ordinació de la caça de montes* (ca. 1370-80), desarrolló vías alternativas de experimentación en el margen: la orla combina fajas rectilíneas en dos de sus lados con tallos dúctiles en los otros dos y se adornan éstos con escudos en los ángulos y puntos medios.⁴² Finalmente, un *Epistolario* (ca. 1345-1355) generoso en figuras quiméricas dio en ser el manuscrito valenciano más fantasioso de este momento.⁴³

En otro extremo de la Corona de Aragón los Montcada de Lérida pudieron contemplar en el *bas-de-page* de unos *Usatges i Constitucions de Catalunya* (1321-1341) una composición de tradición italiana: dos bustos (femenino y masculino) custodían el blasón familiar⁴⁴. La figuración marginal de esta obra en unos casos alude al texto y complementa las viñetas⁴⁵, mientras que en otros cumple una función de mero tenante heráldico⁴⁶. Miembro del mismo linaje, el prelado Gastón de Montcada encargó para Huesca (1324-1328) un breviario, en el que dialogan las figuras de márgenes e iniciales⁴⁷. Como en los *Usatges* se dispusieron en la parte inferior de

Más tardías, ca. 1370/80, son las *Ordinacions fetes per lo senyor en Pere terz d'Arago sobre lo regiment de tot los officials de la sua cort*. PBN, ms. Esp. 99, fol. 1. AVRIL et alt., *Manuscrits enluminés*, pág. 95.

⁴¹ BAHC, ms. L 71, fol. 1. *Ibidem.*, 40-41 y fig. 13.

⁴² PBN, ms. Esp. 286, fol. 1. AVRIL (et alt.): *Op. Cit.*, p. 103. La heráldica figura ya, a fines del XIII, en las *Horas de Yolanda de Soissons*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 729.

⁴³ Valencia, Arch. Catedral, ms. 205, fols. 1 y 92. VILLALBA: *La miniatura valenciana*, pág. 42 y figs. 14-15 cree que un artista local reinterpretó algunas figuras satíricas de origen boloñés.

⁴⁴ Lleida, Archivo Municipal de la Paeria, ms. 1345 (o 1375, según autores), fol. 139. El blasón de los Montcada fue ocultado más tarde al aplicarse encima el de la Paeria de Lérida. COLL, G.: *Manuscrits jurídics*, 52 y fig. 8 diferencia dos momentos de intervención sucesivos: 1º 1321-1328; 2º 1333-1336 o 1341 como muy tarde. ESCANDELL, "Libre dels usatges i constitucions de Catalunya", *Cataluña Medieval*, págs. 274-275 habla de una única fase y, en todo caso, posterior a 1333. Visión de conjunto en COLL ROSELL, G.: "Els grans llibres d'usatges i constitucions del primer terç del segle XIV", ALCÓY, R. (coord.): *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, págs. 97-104.

⁴⁵ Fol. 67: un obispo observa y testifica desde el margen un acto jurídico; fols. 94, 101 y 139: un tenente de escudo mira hacia la viñeta o a los comitentes. También en otras obras de contenido semejante se ha empleado el margen para añadir, aun con posterioridad, una imagen que alude al texto contiguo y que complementa la escena presente en el interior de la capital. *Usatges de Barcelona ET* (mediados del XIV) (ACA, ms. 32 Ripoll, fol. 23). COLL, G.: *Manuscrits ...Op. Cit.*, págs. 189-220, esp. 206-208 y fig. 49. En el inicio del tratado "De Batalla" (fol. 23) se han dispuesto en la parte superior del folio dos caballeros afrontados sin ningún marco que aisle el espacio ocupado. De la excepcional redundancia iconográfica de margen y capital infiere Coll que la escena del margen no fue concebida inicialmente.

⁴⁶ Fol. 21: híbridos con rostros grotescos sosteniendo el escudo, *Ibidem.*, fig. 10. Las criaturas de tradición italiana anterior, de fines del XIII, presenta un repertorio y una construcción de los híbridos distinta de la francesa precedente y de la italiana posterior: los torsos humanos se prolongan y diluyen en ramajes vegetales



10. *Misal Rico de Cisneros (MBN, ms. 1540-1546: vol. V, fol. 105: guerrero desnudo con casco y escudo y fol 110: alegoría del amor ciego; vol. VI, fol. 42v: busto de perfil de un cesar entre vegetales y flores; vol. VII, fol. 195v: trophæi.*

ciertos pergaminos bustos de personajes, algunos deformes, flanqueando el blasón de los Montcada (fols. 266v y 287v)⁴⁸. *Breviario* y *Usatges* compartieron una libelralidad hacia lo grotesco presente también en otros manuscritos leridanos.⁴⁹ A pesar del regalo de Gastón, la seo oscense encargó más tarde otro *Breviario* (ca. 1355-1360) que presenta (fol. 1) una orla completa de fajas rectas con medallones, dispuestos en los ángulos y en el centro de la banda inferior, que alojan bustos de personajes sagrados.⁵⁰ Esta misma solución fue adoptada y enriquecida en el *Misal* de Galcerán de Vilanova (ca. 1395).⁵¹

En el primer tercio de la decimo-cuarta centuria se confecciona un *Ceremonial de Coronación de Reyes* constituido por dos partes elaboradas de modo completamente autónomo: la referida a los reyes de Castilla y León y la de los monarcas aragoneses, encargada para la coro-

nación de Pedro IV el Ceremonioso en 1336.⁵² Es ésta segunda, miniada probablemente en Zaragoza, la que cuenta con una ilustración marginal más notable. En ella

semejante a un códice de Huesca. YARZA, J.: "Breviarium oscense", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, ágs. 386-387. Un miniaturista pisanó, el Maestro del Escribano, intervino en solitario en los folios 60 y 160, y en otros añadió sus carnosas orlas a lo trazado previamente por el taller de ecos boloñeses. ALCOY, R.: *Pintura del gòtic a Lleida*, Lleida, 1990, pág. 48.

⁴⁷ Huesca, Archivo de la Catedral, ms. 13, fol. 266v. YARZA, J.: "Breviarium oscense", pág. 386 distinguió varias manos con estilemas boloñeses y pisanos, franceses e ingleses. Pero todos los miniaturistas procederían directamente de Lleida: Gastón los desplazaría consigo o más probablemente encargaría obras a un taller leridano. La implicación de personajes de la viñeta y del margen en una misma actividad también se ilustra en una Biblia aparentemente hispana (ca. 1320) expatriada a Francia (Tours, Bibl. Munic., ms. 8, fol. 249), SCHMITT, J. C.: "L'univers des marges", en DALARUN, J. (dir.): *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enlumines des bibliothèques de France*, Paris, 2002, págs 329-361, pág. 344 y fig. 15: un monje reducido a busto parlante entona a coro con dos dignidades de coro el salmo 98 (97), *Cantate Domino canticum novum*.

⁴⁸ Respectivamente BOHIGAS, P.: La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana, Barcelona, 1965, v. II-1, fig. 35. DOMINGUEZ BORDONA, J.: "Miniatura", (*Ars Hispaniae*, XVIII), Madrid, 1962, pág. 144, fig. 180.

⁴⁹ COLL, G.: *Manuscrits...Op. Cit.*, pág. 64, n. 25 defiende como eventual paradigma de inspiración para los *Usatges* las Instituciones de Justiniano de la Biblioteca Vaticana (Ms. vat. Lat. 1434) donde la proliferación de escudos exige elementos marginales de los que colgarlos.

⁵⁰ Huesca, Archivo de la Catedral, ms. 14. LACARRA DUCAY, M. C.; MORTE GARCIA, C.: *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984, págs. 144-146. *Vid.* BOHIGAS, *La ilustración*, II-1, fig. 74.

humanos e híbridos adquieren una apariencia fantasmagórica al envolverse en telas que ocultan segmentos de su anatomía (fols. 40 y 44). Importados desde los novedosos recetarios del área del Canal, proponen a la miniatura peninsular una manera diferente de ensamblar los miembros de los híbridos mediante ropajes que encubren la conjunción de sus partes. El *Ceremonial* recurre de nuevo a la ubicación en folios distintos de figuras que componen una misma escena (fol. 36v).

Una de las obras más excepcionales de la centuria es sin duda el *Libro de horas de María de Navarra* a cargo del exquisito y regenerativo pincel de Ferrer Bassa (ca.1340-1342).⁵³ En este códice, tanto los rostros con vocación escultórica que afloran en los folios como el tipo de vegetales que rodean las fajas, de algún modo presentes en los últimos estilos de pintura pompeyana, recuperan parte del legado antiguo. Los márgenes de este códice soportan motivos profanos, canalizan contenidos religiosos cuando las historias se proyectan hacia el exterior y exhiben heráldica regia. El propósito no parece otro que el de reconducir la *curiositas* de la reina a fin de que, incluso en los momentos de distracción, sus ojos continuasen fijos en el libro.⁵⁴ Por otro lado, y a falta de otro caso conocido, puede afirmarse que fue en estas *Horas* donde se encuentra la primera formulación hispana de un folio defi-

⁵¹ Seu d'Urgell, Museo Diocesano, nº inv. 503, fol. 1. BOHIGAS, P.: "Missal de Galceran de Vilanova", en *Thesaurus/Estudis. L'art als Bisbats de Catalunya, 1000/1800*, Barcelona, 1986, pág. 227. TARRAGO, J.: MARQUES, B.; VIVES, A.: *Les miniatures del missal gòtic, (s. XIV)*. Bisbe Galceran de Vilanova, Seu d'Urgell, 1985, s. p. PLANAS, J.: "El obispo Galcerán de Vilanova y la promoción del libro ilustrado: el misal de la catedral de la Seu d'Urgell", en *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, 1996, págs. 289-304. EAD: *El esplendor del gòtic catalán. La miniatura a començos del XV*, Lleida, 1998, págs. 91-103. La orla de fajas rectas con medallones en los ángulos enmarca la caja del texto con una delicada estilización, novedosa respecto a códices anteriores. No faltan las armas ni el retrato del obispo. *Ibidem.*, pág. 100 relaciona el Misal con una Vita Christi (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2665, fol. 2) dependiente también de la escuela barcelonesa de fines del s. XIV.

⁵² El Escorial, ms. &.III.3. Facsímil Ceremonial de consagración y coronación de los Reyes de Aragón, 2 vols. Zaragoza, 1992. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. Cit.*, 154, fig. 205. PÉREZ MONZÓN, O.: "Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón", en I. G. BANGO (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, 2000, pp. 97-98. YARZA, J.: "Libro de la Coronación", en YARZA, J. (dir.): *Vestiduras Ricas. El monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340)*, Madrid, 2005, págs. 151-152. En algún caso se podría sospechar una relación temática entre las historias de las viñetas y las criaturas excéntricas: v. gr. las armas distribuidas en ambas áreas (fols. 36v-37). Con todo, en la mayor parte de los folios se muestran ajenas al discurso central.

⁵³ Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I, 104 (=12640). ALCOY, R.: "Els rostres profans del Mestre de Baltimore y la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions puntuals", *Lambard*, IV (1985-1988), págs. 139-158. EAD: "Els rostres profans i els marginalia a Catalunya", *D'Art*, 15 (1989), págs. 77-93. YARZA LUACES, R.: "María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nacional Marciana", *Libro de Horas de María de Navarra*, Barcelona, 1996, págs. 93-256. ESPAÑOL, F.: *El gòtic català*, Manresa, 2002, pp. 214-222. ALCOY, R.: "Ferrer Bassa: un creador d'estil", ALCOY, R. (coord.): *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, págs. 155-158 y 175-182.

⁵⁴ Sobre el uso que personajes menos notables hacían del libro de oraciones ROIG, J.: *Libre de las Donas o Spill*, ALMELA, F.; VIVES (ed.), Barcelona, 1928, pág. 74: "A totes hores, ses belles Hores/ historiadas e ben pintadas/ d'or tancados, molts girados/ sovint obria; cert no sabia/ conèxer lletres: arreu los metres/ fingir llegia, los ulls vogial/ de ça i de lla". Tomado de YARZA, "María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas", n. 106. La crítica del Spill denuncia sin paliativos el uso fraudulento que algunas personas hacían de los libros: recrear la vista con las imágenes antes que leer textos.

nido en sus márgenes por una orla plenamente constituida y ordenada⁵⁵. Resulta evidente el propósito de representar las figuras con sentido volumétrico, verdadera innovación en la iluminación peninsular.⁵⁶ Pero en las orlas, a diferencia de las viñetas y las iniciales, no existe un espacio que ocupar, no hay una ilusoria profundidad proporcionada por los recursos perspectivos. Es palmario que las figuras de las orlas se hallan *en el folio*, de modo que es absurdo pretender la ilusión de tridimensionalidad en esas condiciones. Se alcanzará, en cambio, cuando el conjunto del pergamino se ilumine, como adelanta el Maestro de María de Borgoña; pero llegados a ese estadio más que de ilustración de libros deberemos hablar de pintura con soporte de pergamino, análogo a los temples sobre madera o muro. Hasta ese preciso momento, el margen era el más fiel exponente del sentido y la esencia de la miniatura, a saber: la ilustración de un texto en la misma superficie en que está escrito éste.

A diferencia del *Libro de Horas*, los Bassa decidieron no cerrar las orlas en el *Tercer Llibre de Privilegis* de Barcelona (1342-1345)⁵⁷. La frecuente presencia de los escudos en el margen inferior se ve enriquecida por aves (fols. 4 y 205) y por ángeles volantes y tenantes con alas desplegadas y cuerpo esfumado a partir de su cintura (fol. 37). Del mismo taller salió un *Decretum Gratiani* (1342-1349) que presenta una orla de tallos vegetales, enriquecida con clipeos de devoradores y animales, que discrimina el texto graciano de su glosa al tiempo que desarrolla un discurso simbólico mediante una fauna naturalista.⁵⁸ Funcionalidad y significación se conjugan ya

⁵⁵ Vid. uno de los primeros ejemplos hispanos, si no el más antiguo, de margen orlado en: Sevilla, Archivo de la Catedral, ms. 56-5-1 y 56-5-1bis, fol. 174. DOMINGUEZ RODRÍGUEZ, A.: "Notas sobre la Biblia de Pedro de Pamplona en la catedral de Sevilla", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Op. Cit., págs. 439-447. Pero el folio con orla se encuentra ya en evangelarios insulares de los siglos VII y VIII, sacramentarios francos del VIII y IX, evangelarios y salterios carolingios del VIII y IX o sacramentarios otónidas del X. En éstos hallamos iniciales acompañadas por un texto muy somero, rodeadas por una orla en las que se ha obtenido una identidad morfológica entre márgenes y capitales. Más tarde el scriptorium de St. Bertin en los albores de la undécima centuria alojó en los marcos una fauna de extracción profana. Sus fórmulas se retomaron hacia 1060 en los talleres de Winchester. En el scriptorium de Cîteaux se desplegarán orlas en las primeras décadas del XII, bien a partir de grecas geométricas antiguas, bien de vástagos festoneados de acantos que remedan la pintura romana. En estas obras borgoñonas por primera vez la orla parece algo añadido al folio. La producción hispana no se incorpora a estas investigaciones hasta el siglo XIII.

⁵⁶ Ferrer Bassa debe compartir este mérito con otro artista de formación toscana, Romeus Poal, copista (¿e iluminador?) de los *Privilegis mallorquines*. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, ms. 9169. Vid. el semi-fasimil de PEREZ MARTINEZ, L.(et. al.): *Jaime III rey de Mallorca. Leyes Palatinas*. Cod. n.º 9169 de la Bibliothèque Royale Albert I, Palma de Mallorca, Olañeta, 1991, BOHIGAS, P.: "La iluminación de las *Leyes Palatinae* de Mallorca", *Scriptorium*, 23, 1969, 94-100 atribuye la obra a Vidal Abraham y advierte paralelos en el Breviario de Vidal de Blanes de la catedral de Girona.

⁵⁷ Esta obra se conoce también como *Llibre Verd*. BAHCH, s. c. COLL, G.: *Manuscripts...*, págs. 227-230, fig. 61.

⁵⁸ LBL, mss. Add. 15274, fol. 3. *Ibid.*, 241-357, esp. 268 y fig. 69. También el repertorio marginal de un Misal de mediados del XIV (Girona, Archivo de la Catedral, ms. 15. DELCLAUX, F.: *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, 1973, págs. 217-218) acusa el novedoso naturalismo importado de Italia por los autores de los Usatges de la Paeria de Lleida o del Libro de Horas de María de Navarra. SANDLER: "The Study of Marginal Imagery", pág. 23 juzga específico de los márgenes un cierto énfasis "realista". Sobre el asunto, además, CAMILLE: "At the Edge of the Law", pág. 3s.

en un recurso plástico, la orla. Esta, en principio, no pretendía más que estructurar áreas subsidiarias del folio.

Del taller de los Bassa salió también un *Maimónides* (1348) encargado por el físico barcelonés Menahem Bezalel.⁵⁹ En uno de sus márgenes (fol. 202) se ha volatilizado el significado de las figuras aladas de hombre, león, toro y águila, que un contexto cristiano representarían al Tetramorfos. Merece la pena insistir en que es en el margen donde se ha desvirtuado el sentido inicial de los motivos religiosos. En los folios carentes de ilustración central se acentúa el carácter fabuloso de unas *drôleries* difícilmente interpretables dada su nula relación semántica con la escritura. Estos motivos ornamentales, que en algún caso condicionan el perfil de la caja del texto (fol. 112v), pudieron estimular la sonrisa del lector⁶⁰. La herencia de este *scriptorium* barcelonés permitirá a los autores del *Misal de San Félix de Girona* recurrir a unas carnosas hojas de acanto para enmarcar imágenes devocionales y simbólicas.⁶¹ El plegado de las hojas y su juego en torno a tallos anudados redundan en la tridimensionalidad ficticia que introdujo Ferrer Bassa en el *Libro de la reina*.

Esencialmente distinta, la ilustración de la *Crònica dels reis d'Aragó e Comtes de Barcelona* encargada por Pedro el Ceremonioso enmarca la caja del texto y la viñeta central, ocupada por un Cristo sedente⁶². En la amplia orla ángeles, profetas -Zacarías, Jeremías, Ezequiel e Isaías (?)- y San Jorge liberando la doncella componen el grueso de un programa iconográfico que sospecho busca exaltar al rey, representado por los blasones de Sobrarbe y Barcelona. La orla, aquí más centro que margen, parece un trasunto de los retablos contemporáneos. El carácter hierático y devocional del modelo sobre tabla continúa en la miniatura. Como la *Crònica*, las *Apostillas sobre el Antiguo y Nuevo Testamento* de Nicolás de Lyra (siglo XIV) muestra el desplazamiento de una figura *central*, San Juan Evangelista, al margen (fol. 70)⁶³. Este proceso se consuma en un *bas-de-page* del llamado *Misal de San Cugat* (fol. 38) en el que se encuentra una Epifanía⁶⁴ en el contorno recibe

⁵⁹ Copenhague, Kongelige Bibliotek, ms. hebr. XXXVII. ALCROY, R.: "Aspectos formales en la marginalia del Maimónides de Copenhague", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, 6 (1993), págs. 37-64. (publicado antes con variantes en "The Artists of the marginal decorations of the Copenhagen Maimonides", *Jewish Art*, 18 (1992), pág. 129-139).

⁶⁰ *Ibidem.*, pág. 62 apunta una repercusión, aunque leve, en otros códices hebreos como la Haggadá de Barcelona.

⁶¹ Girona, Seminario, ms. 7, fol. 1. Reprod. DELCLAUX, F.: *Op. Cit.*, pág. 227. Otros folios con hojas tan sólidas y volumétricas que soportan algunos animales. BOHIGAS, La ilustración, II-1, fig. 79. K. DAME, "Arnau de la Pena i la il·luminació de manuscrits", en ALCROY, R. (coord.): *Op. Cit.*, págs. 227-229.

⁶² Salamanca, Universidad, ms. 2664, fol. 6. *Vid.* DOMINGUEZ BORDONA: *Op. Cit.* pág. 158.

⁶³ ACA, ms. 2 Ripoll, fol. 47v y 70; ms. 3 Ripoll, fol. 23. PLANAS: *El esplendor del gótico catalán*, pág. 227. Por el contrario, la ornamentación del códice se confió exclusivamente a las orlas en los barceloneses *Usatges i Constitucions de Catalunya*. ACA, *Códices Generalitat*, 2, cámara V, fol. 1. (ca. 1390-1410). *Ibidem.*, págs. 253 y ss. BOHIGAS: *La ilustración...Op. Cit.*, II-1, 220 y fig. 110.

⁶⁴ ACA, ms. 14. S. Cugat (¿), antes de 1408. Obra copiada y presuntamente miniada por Juan Melec, presbítero bretón asentado en el monasterio del Vallés. BOHIGAS: *Op. Cit.*, II-1, 214. PLANAS: *Op. Cit.*, págs.

un mayor despliegue narrativo y una ambientación paisajística que, aunque escasa, apunta un ilusionismo espacial.⁶⁵

Un uso bien diferente de los bordes se cristaliza en una *Historiae Scholasticae* barcelonesa (ca. 1355-1365).⁶⁶ Junto a un *bas-de-page* ocupado por roleos con animales y cazadores, un triángulo inverso sito en el margen exterior -constituido por tallos vegetales coronado por dos ángeles- enmarca la glosa del texto.⁶⁷

También en el reino independiente de Mallorca la ilustración libraria alcanzó cotas notables. Las *Leges Palatinae de Mallorca* (ca. 1341)⁶⁸ emplean iniciales con antenas sobre las que discurren híbridos tomados de repertorios italianos (fol. 2). Estos habían recalado en la isla, como en Cataluña, a partir de 1330-1335⁶⁹. Más singular, el *Libre dels Privilegis* (1334) muestra al copista Romeus Poal (¿auto?) retratado en el margen inferior y solapado al encuadre de una escena aili-

65-75. FARRE BORDES, M. P.: "El Missal de Joan de Melec", D'Art, 6-7 (1981), págs. 120-136. ALCOY, R.: "La ilustració...*Op. Cit.* págs. 193-194 cuestiona la tajante atribución de este códice a Sant Cugat y sugiere. En cambio, contactos con la tradición aviñonesa de fin de siglo.

⁶⁵ Existen más casos de proyección de la historia en el margen, presente en un estado más embrionario en el Breviario de Gastón de Montcada. Así, en un Misal de la primera mitad del s. XIV (Girona, Archivo de la Catedral, ms. 17, fol. 80) de la capital "O", con la representación de la Entrada en Jerusalén, brota, a modo de vástago, un árbol al que se ha subido un personaje que corta ramas que caen al suelo -o a lo que se suponemos que es tal- por el que pasará Cristo cuando salga de la inicial. La deficiente resolución compositiva ha dado lugar a una paradoja que, no por casual, deja de resultar chocante. Vid. BOHIGAS: *Op. Cit.*, II-1, figs. 30 y 31. Vid. otro tanto en un nuevo Misal (ca. 1365) (ACA, Ripoll 112, fol. 64. *Ibid.*, fig. 72). A esta nómina aún cabe añadir un Terc del Crestià barcelonés (ca. 1405) (MBN, ms. 1792, 1793 y 1794) encargado por Ramon Çavall. PLANAS, J.: "Terç del crestià. Francesc Eiximenis", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, pág. 284. ALCOY, "La ilustració...*Op. Cit.*", págs. 182-183. El códice es deudor de la corriente italogótica. En el fol. 1, además de la viñeta en la que un Çavall entronizado dialoga con un ángel, y la inicial en la que él y su esposa oran ante la Maïestas, aparece en el *bas-de-page* una pequeña viñeta con la estigmatización de San Francisco, comentada por el propio Eiximenis en el texto (1348), y los blasones del propietario. EAD., "Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía", AA, IX-X (1997-1998), pp. 73-90, aborda otras obras del autor, guarnecidas con márgenes ricos a la moda del momento. EAD.: "La ilustració..." *Op. Cit.*, SURERA, J. (coord.): *Op. Cit.*, págs. 298-323, esp. 312s.

⁶⁶ MBN, ms. res. 199, fol. 12.

⁶⁷ BOHIGAS: *Op. Cit.*, pág. 182, fig. 89. DOMINGUEZ BORDONA: *Manuscritos...Op. Cit.* I, 331, fig. 279. Aún en el escenario catalán, y en particular dentro de las dinámicas notariales de Girona, advertimos un uso lúdico, espontáneo y fantaseado de los márgenes de los documentos con valor jurídico. Los escribanos, desde el siglo XIV, aliviaban su tediosa rutina con el diseño de monigotes de bestias, personajes, castillos, santos, escenas de carnaval y de prociadad sexual, ... Vid. Els ninots de l'escrivà, dibuixats frívolament en seriosos documents notarials, Girona, 1999. Sandler certificó idéntico espíritu y proceder en SANDLER, L. F.: "Pictorial and Verbal Play in the Margins: the Case of British Library, Stowe MS 49", en BROWN, M. P.: y McKENDRICK, S. (eds.): *Illuminating the Book: Makers and Interpreters*. Essays in Honour of Janet Backhouse, Londres y Buffalo, 1998, págs. 52-68.

⁶⁸ Vid. n. 56.

⁶⁹ El repertorio iconográfico que pueden proporcionar los italianos apenas difiere del septentrional, que también evolucionaba. En el Vidal Mayor la fauna de híbridos estaba constituida en su mayor parte por aves con torso humano. En las Leyes y en el Libro de María de Navarra, las telas occultan la fusión de las diferentes naturalezas del híbrido, recurso de alcance continental que en la miniatura peninsular anticipó el Ceremonial de Coronación de Reyes. Vid. n. 52.

⁷⁰ Palma de Mallorca, Archivo del Reino, ms. 1, fol. 13v. DOMINGUEZ BORDONA: *Op. Cit.*, pág. 151. Isabel Escandell y Gabriel Llopart ultiman un estudio puesto al día sobre este códice.

ca.⁷⁰ Esta solución produce una sucesión de planos en una virtual profundidad espacial. Con relativo acierto y encomiable precocidad refleja las investigaciones toscanas en torno a la representación tridimensional, de modo que la superficie plana del margen del folio parece ser un suelo extendido sobre el que se alzan elementos volumétricos como el escaño o el atril. Sin duda, este folio abre una nueva dimensión en la ilustración marginal hispana.

3. 1. MARGINALIA DE SEFARAD.

Durante el siglo XIV se elaboraron en Cataluña abundantes manuscritos hebreos que, como los cristianos, demuestran un acusado gusto por la ilustración marginal.⁷² Los libros más frecuentes, las *Haggadot* (*Agadot*, según transcriben otros), narran –etimológicamente es lo que significa haggadà– el Éxodo. Debían ser leídos y oídos en las vísperas de Pascua por niños y adultos simultáneamente, agrupados en familia y siempre conforme a un determinado orden ritual, el *Séder de Pesaj*. Las ilustraciones, de limitado oficio, dan cuenta de las penurias del cautiverio egipcio, pero también reflejan escenas domésticas o prácticas cotidianas en las sinagogas. Schapiro sostuvo que en estas obras “los márgenes blancos se convirtieron en el solar de una fantasía desbordante ligadas las más de las veces al contenido del texto de la página por sutiles analogías, aunque carente de significado religioso”. Ciertamente los márgenes de los códices más atractivos asumieron una atmósfera profana desenvuelta entre el repertorio decorativo y la narración episódica.⁷³ Así, la excepcional *Haggadà de Barcelona* confronta en dos folios contiguos unas escenas ceremoniales (fol. 24v) y una decoración faunística desenfadada (fol. 25), en la que una máscara a modo de Gorgona centra el *bas-de-page*, ubicación ocupada por

⁷¹ BOHIGAS: *Op. Cit.*, II-1, 102 y fig. 42 reproduce una danza protagonizada por personajes desnudos cuyo sentido y ascendentes iconográficos ignora.

⁷² La fauna imaginaria específicamente judía (TOAFF, A.: *Mostrí giudei. L'immaginario ebraico dal Medioevo alla prima età moderna*, Boloña, 1996, págs. 79-100) no está presente en los códices hebreos hispanos. Los manuscritos sefarditas asumen los repertorios de monstruos e híbridos confeccionados por los cristianos.

⁷³ SCHAPIRO, M.: "La Haggada de la Cabeza de Pájaro: un manuscrito ilustrado hebreo de hacia 1300" (1967), en su *Estudios sobre el arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pág. 341. A propósito de la dimensión ornamental, habrá de reconocerse que la herencia de las iniciales con antenas de las biblias francesas y catalanas del último tercio del XIII y primero del XIV resultada evidente en los dragones que, como una antena más de una gran faja vertical ornamental, rematan en palmetas en la Haggadah dorada (Barcelona ca. 1320). LBL, ms. add. 27210. NARKISS, B.: *Hebrew illuminated manuscripts in the British Isles. The Spanish and Portuguese Manuscripts*, Jerusalén-Londres, 1982, vol. I, págs. 58-67; vol. II, figs. págs. 140-141. K. DAME, "Les haggadot catalanes", R. ALCOY (coord.): *Op. Cit.*, págs. 104-109.

Por su parte, la Haggadah Rylands (ca. 1350-60) (Manchester, Rylands Library, Heb. ms. 6) presenta al menos un caso evidente de identidad espacial y temporal entre margen y centro: en el fol. 20 un sirviente escancia el vino con el que los señores presentes en el fol. 19v celebran y bendicen al Señor. En el texto del panel adjunto se dice: "Cuando vienen de la sinagoga (ellos enjugan la copa, vierten el vino y bendicen)".

escudos en otras ocasiones (fols. 26 y 28v).⁷⁴ Las imágenes y el texto detallan aquí las instrucciones para el *Havdalah*, un ritual con el que se bendecía la conclusión del *Sabbaths* y los días sagrados. En el panel superior un hombre sentado a la entrada de una casa apunta probablemente hacia la escena inferior en la que se practica la bendición: los protagonistas, un rabino que alza una copa y un muchacho que porta un velón (?), se encuentran bajo una lámpara colgada del panel de la palabra YaQeNHaz (“caza la liebre” en Yiddish). A este respecto, cabe en lo posible que los patronos de la obra solicitaran al miniaturista que tomase de su repertorio figurativo el motivo de un perro persiguiendo liebres a fin de favorecer el uso mnemotécnico del término acróstico. Esta justificación funcional no puede ser argumentada en otros casos. La anfisbena que enrolla su cuello en el vástago de la Q o los diferentes tipos de dragones, de aves y la grilla vienen dados por la complacencia ornamental de iluminador y promotores. La ceremonia del *Havdalah* concluye en folio 26v. Si en el bas-de-page dos pseudo esfinges soportan sendos ramajes, en el margen superior, como en los manuscritos cristianos contemporáneos, una escena de tono burlesco es protagonizada por animales que remedan actitudes humanas.⁷⁵

La relación con la escena que reflejaba el inicio del ceremonial festivo (fol. 24v) es evidente: se trata de una reproducción de ésta en clave burlesca, lo que demuestra que los artifices hebreos sefarditas no sólo asumían la galería fabulosa de los cristianos sino que compartían su sentido del humor y los resortes visuales que lo activaban. Nashman Fraiman llega a la misma conclusión tras analizar los códices judíos askenatzis⁷⁶.

En los márgenes de códices hebreos frecuentemente se despliega otro procedimiento plástico, la micrografía. Consiste en la alineación de letras siguiendo los perfiles de figuras animales y composiciones geométricas. Los escribas judíos, tan recurrentes a las admoniciones, no consideraban extraño alambicar el texto de la *masorah*, el libro de plegarias para las festividades. Las imágenes micrografadas

NARKISS, Hebrew illuminated manuscripts, I, pág. 91. LOEWE, R.: *The Rylands Haggadah. A Medieval Sephardi Masterpiece in Facsimile*, Londres, 1988, págs. 15 y 31 cree que las figuras marginales de rabinos (fols. 22v, 23, 28, 28v y 30v) apuntan hacia el texto contiguo que se refiere a ellos, lo cual se complementa con motivos marginales de repertorio franco-flamenco (fols. 27v, 29v, 30 y 33v).

Analiza las opciones plásticas de miniaturistas y promotores sefarditas en conformidad con su cultura visual y las coyunturas históricas, KOGMAN-APPEL, K. "Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Sign of a Culture in Transition", *Art Bulletin*, LXXXIV, 2002, págs. 246-272.

⁷⁴ Londres, BL, ms. Add. 14761, fols. 25r-24v. NARKISS, Hebrew illuminated manuscripts, I, págs. 78-84; II, págs. 209-245. Ahora, C. BANGO GARCÍA, "Agadá de Barcelona", en *Memoria de Sefarad*, Madrid, 2002, pág. 189. En este mismo catálogo de exposición: GALVAN FREILE, F.: "Manuscritos iluminados en Sefarad durante los siglos del medioevo", págs. 314-318.

⁷⁵ NARKISS, B.: *Op. Cit.*, II, fig. 218. Un cerdo vestido con túnica larga sostiene una copa de oro ante un conejo encapuchado que golpea con una suerte de vara o velón la cabeza de un perro que actúa de infante.

⁷⁶ NASHMAN FRAIMAN, S.: "The Marginal Images of a Marginal People", KENAAN-KEDAR, N. y OVADIAH, A. (eds.): *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, Tel Aviv, 2001, págs. 103-118.

servían a la vez como guías y guardianes del texto, a pesar de que ello dificultase la lectura. En la *Biblia hebrea de Pamplona* (ca. 1410-1420) las masoras magna y parva llegan a formar motivos geométricos, vegetales y criaturas reales e imaginarias⁷⁷. Como cabía esperar la configuración a base de palabras deforma los perfiles anatómicos incluso de animales cotidianos. No puedo asegurar que la ejecución de estas figuras en un ámbito marginal, y no en el centro del folio, excusase e incluso estimulara las deformaciones físicas de las imágenes. No poseo la certeza, pero se me antoja una justificación nada desdeñable.

El recurso inverso, el de moldear el cuerpo de ciertos animales a fin de que acaben configurando letras, contaba con una dilatada tradición cuando fue incorporado a algunos códices sefarditas. De hecho, había sido formulado ya en los *scriptoria* merovingios a fines del siglo VIII, como es bien conocido. La solución reaparece en el Tardomedievo hispano en el colofón de la *Biblia Kennicott* (1476),⁷⁸ remeado en este extremo de la *Biblia hebrea de Cervera* (ca. 1300)⁷⁹. En el manuscrito Kennicott ilustraciones a folio entero ornan los pergaminos añadidos a la Biblia (los 15 primeros y los 12 últimos) en los que se expone un compendio gramatical para el estudiante de escritura. En los marcos, muchos de morfología arquitectónica, acampan elementos ornamentales sin ninguna relación con el texto. De hecho, estas ilustraciones condicionan la extensión de la escritura, prueba evidente de que se trazaron con anterioridad al texto. Las decoraciones más ingeniosas de la Biblia se hallan en el Pentateuco, al inicio de cada uno de los 54 *parashioth* o secciones en que se divide la lectura semanal de este libro. Muchas de estas miniaturas incorporan las primeras letras de la palabra *parashah* y el ordinal. No existen ningún interés por representar con cierta convicción y sí con convención, quizá porque Isaac de Braga no fue un comitente especialmente puntilloso ni Joseph ibn Hayyim un miniaturista de gran oficio. Su repertorio zoológico y teriomórfico es fruto de la adecuación de las fórmulas de raigambre altomedieval al talante grotesco propio de los siglos tardíos. En todo caso, importa subrayar que la diferencia que media entre esta obra y los

⁷⁷ SILVA, La miniatura medieval en Navarra, págs. 169-188 y láms. 84-97. Los antecedentes en el llamado grupo de Soria, y en concreto en la ilustración de la masorah magna, realizados dos de ellos en Tudela hacia 1300 que combinaban la figuración marginal de la masorah con dibujos y pinturas. Dublin Ibn Gaon, TCLD, ms. 16. NARKISS, B.: *Op. Cit.*, I, págs. 30-33; II, figs. 30-32 y 34. No conocemos, en cambio, el origen regional de la biblia conservada en Leiden (Bibl. Univ., ms. 1197) con micrografías marginales de entrelazos y la diestra de Javhe. BANGO, C.: "Biblia Hebrea", en *Memoria de Sefarad*, pág. 199-200.

⁷⁸ La Coruña, 1476. Oxford, Bodleian Library, ms. Kennicott I. *Ibid.*, I, págs. 153-159; II, figs. 441-486. ROTH, C.: *The Kennicott Bible*, Oxford, 1957. C. ROTH, "A Masterpiece of Medieval Spanish Jewish Art: The Kennicott Bible", *Sefarad*, XII (1952), págs. 351-368. La Biblia de Cervera, obra de Joseph el francés, debía encontrarse en La Coruña en los siglos XIV-XV. Este recurso, ya merovingio, implica que las formas animales pierden su entidad física en favor de otra abstracta. PÄCHT, O.: *Op. Cit.*, pág. 50 y ns. 27-28. Las relaciones entre Occidente y Oriente en imágenes de este tipo en NORDENFALK, C.: *Die spätantiken Zietbuchstaben*, Estocolmo, 1970, pág. 202s.

⁷⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, ms. hebr. 72, fol. 449.

manuscritos cristianos contemporáneos resulta a todas luces más acusada que la que la *Haggadá de Barcelona* mantuvo con la miniatura catalana de su momento.

4. LA NUEVA CONSIDERACIÓN DE LAS MARGINALIA EN EL SIGLO XV.

Una de las novedades más acusadas que ofrece la miniatura de este momento crepuscular fue la expansión figurativa por la totalidad de los bordes. En el folio del Juicio Final del *Misal de Santa Eulalia* (1403) Rafael Destorrens desplazó las escenas doctrinales a los cuatro perfiles del folio, hasta concederle una auténtica vocación narrativa a fin de resaltar visualmente los pasajes más significativos del texto evangélico. Afectado por un aparente contrasentido, el espacio abandonado por ellas lo recupera la caja de la escritura.⁸⁰ Asistimos aquí a una acusada paradoja visual: es el escrito el que parece añadido a la composición pictórica y no a la inversa, como había sucedido hasta ese momento a lo largo del Medievo. Destorrens simula invertir la naturaleza del libro por primera vez en la miniatura europea. Tal precocidad justifica que el efecto no esté plenamente conseguido y que algunas figuras aún se apoyen en la caja de la escritura. En todo caso, no se trata ya de un folio ilustrado sino de una ilustración con complemento verbal. Acaso la pretensión última fuera la que aproximar el texto a los ojos del lector *alzándolo* de modo ficticio sobre su soporte escriturario. El espectador, sin embargo, queda absorto en la contemplación de lo que queda *atrás*, apegado al pergamino. Al traspasar a estos márgenes todo el aparato figurativo del folio, Destorrens introdujo una nueva coordenada espacial inédita hasta entonces: no sólo cabrá ya reconocer qué miniaturas están en el margen superior (en este caso, la Gloria) o inferior (aquí, el Infierno), sino además si el cerco de imágenes -respecto a la vertical de la mirada- finge hallarse por encima o por debajo del texto que arropa. Nos hallamos ante los primeros pasos hacia la trasgresión definitiva de la bidimensionalidad de las miniaturas, como resaltó O. Pächt a propósito del Maestro de María de Borgoña. Ese proceso desembocó en una suicida conversión de las miniaturas en pinturas, según ponderó Panofsky.

Un paso adelante en la iluminación marginal hispana viene dado por el *Breviario de Martín el Humano* (1398-1410)⁸¹. En unas orlas plenas de sentido lúdico, que se apropian de todo el espacio desdeñado por las viñetas, *putti* entre tallos arremolinados, pavos y bustos de lectores que surgen entre las ramitas juegan al

⁸⁰ Barcelona, Archivo de la Catedral, ms. 116, fol. 9. FABREGA i GRAU, A.; BOHIGAS i BALAGUER, P.: *El Misal de Santa Eulàlia*, Madrid, 1977, pág. 94. PLANAS, J.: "El Misal de Santa Eulalia", *BMICA*, nº XVI, 1989, págs. 33-62. PLANAS, J.: *Op. Cit.*, págs. 116-128. YARZA, J.: "La pintura medieval", en *La pintura española*, I, Madrid, 1995, págs. 112-113.

⁸¹ PBN, ms. Rothschild 2529. AVRIL (et alt.), *Manuscrits enluminés*, pág. 107. PORCHER, J.: *Le Breviaire*

trampantojo y a la paradoja con su volumetría ficticia. Este manuscrito presagia los caminos por los que transcurrirá el arte de los márgenes durante los tres primeros cuartos del siglo XV. Su presencia en los códices viene a satisfacer las mismas funciones desplegadas en códices de tiempos pretéritos, y en primer lugar recrear la vista del espectador regio para auxiliarle a que retenga su atención en el códice. Análogos presupuestos a los que rigieron este Breviario fueron observados también en otros códices. Fue el caso de un *Libro de horas* elaborado posiblemente en el monasterio de Sant Cugat⁸², un *Libre del Consolat de Mar* (1412)⁸³, un *Liber Instrumentorum* valenciano (primer tercio del s. XV)⁸⁴, un *Juan de Gales*⁸⁵ y un *Salterio con oficios de difuntos*⁸⁶.

En el decurso de la historia que estamos resiguiendo el Pontifical de Girona (1409-1415) constituye un jalón de extraordinario interés⁸⁷. A lo largo del manuscrito las iniciales y los márgenes establecen unas relaciones inéditas que permiten, como en pocos libros es posible hacerlo, segregar el trabajo del *iluminador* y del *historiador*,⁸⁸ (El primero, formado -quizá a través de Aviñón- en la mejor miniatura lombarda de fines del siglo XIV, es el responsable de los marcos de las letras, algunos de ellos zoomórficos (fols. CCXLIIv y CCL), y de los márgenes⁸⁹. El *historiador*, por

de Martin d'Aragón, Paris, s. a. ALCÓY, "La il·lustració de manuscrits...", págs. 186-187.

⁸² Estocolmo, Museo Nacional, ms. B 1792. PLANAS: *Op. Cit.*, págs. 78-87. El efecto de plenitud se refuerza por el aparente recorte de los folios. Para ALCÓY: *Op. Cit.*, págs. 185 y 191-192, quien relaciona estas miniaturas con una corriente de pintura valenciana, en el códice cucufatense y en otros de su generación se dio entrada a un nuevo repertorio gráfico, antropomórfico y zoomórfico, cromáticamente más intenso que en la generación precedente.

⁸³ Archivo. Municipal de Valencia, s. c., fol. 15. El naturalismo alcanza a los divertimentos: un barco varado entre vegetales, motivo inusual justificado por la temática del libro, se aplicó al mismo folio en que el monarca se rodea de súbditos. VILLALBA, La miniatura valenciana, pág. 56, figs. 22-26 En fols. 16, 22 ó 101 carnosas hojas italianas entornan los vástagos laterales y, en la parte inferior, personajes y criaturas adoptan actitudes ridículas.

⁸⁴ Valencia, Catedral, ms. 162, fol. 1. *Ibid.*, 61 y 63-65, fig. 27 ca. 1403-1414. En cambio, BOHIGAS: *Op. Cit.*, II-2, pág. 16s. y fig. 146 lo dató ca. 1420-1430. Armas del obispo Hugo de Lupia y Bajés, comitente. Las cabezas burlescas y ramas parecen desprenderse del pergamino dada su verosímil carnosidad.

⁸⁵ Palermo, Biblioteca Nazionale, ms. XIII, F. 15, fol. 1. *Ibid.*, II-2, fig. 144. Su autor pudo haberse formado en Sant Cugat junto al maestro del breviario regio.

⁸⁶ Tortosa, Archivo de la Catedral, ms. 5.

⁸⁷ Girona, Archivo Capitular, ms. 10. PLANAS BADENAS, J.: "Le pontifical de Gerone. La seconde phase du style International en Catalogne", Flanders, págs. 141-154. Planas concreta la relación en las Horas Visconti y el Tacuinus Sanitatis realizados por G. de Grassi. También apreciaba ecos lombardos en el colaborador de Martorell en un Libro de Horas (BAHC, ms. A-398).

⁸⁸ La discriminación de actividades en la producción del libro se documenta ya en 1379, cuando se pagó a Ramón Sañç "per trasladar, pintar e illuminar" un libro conocido como *Papari*. Pintar e iluminar debían ser tareas diferenciables -como lo son copiar y traducir-, donde la primera se refería a iniciales y viñetas mientras la segunda hacía referencia a la decoración de los márgenes. PLANAS BADENAS, J.: "El alfabeto gótico del estilo internacional en Cataluña", *Fragmentos*, 17-18-19 (1991), págs. 73-83, n. 17. El contrato de otro códice, el Comentario a los Usatges de Jaume Marquilles (ca. 1448) (BAHC, s. c.), afirma que "en Bernat Martorell, pintor, ciutadà de la dita ciutat [de Barcelona], e de voluntat sua En Bernat Raurich, illuminador, ciutadà de la dita ciutat: dotza florins d'or d'Aragó, ho per aquells.VI. 11. XII. s. a. ell deguts, per pintar un principi d'una capletra en sertes gloses fetes sobre los Usatges de Barchinona...". BOHIGAS: *Op. Cit.*, II-1, pág.

su parte, aplica sobre las iniciales, previamente diseñadas, las figuras coloreadas del obispo y sus acólitos, y en el margen los escenarios en los que éstos ejecutan las ordenanzas. ¿Cómo entender, ya no la mediocridad, sino la absoluta falta de maestría en los rostros dibujados por el *historiador* cuando trabaja -folio con folio- con el *iluminador* más notable de la miniatura catalana, por no decir peninsular, de la primera mitad del s. XV? Sólo cabe decir en descargo del *historiador* que el interés por asumir alguno de los procedimientos del *iluminador* modificó la manera que aquel tenía de construir las sombras y las luces. Su colaboración llegó hasta un grado difícilmente igualable en una compleja representación: un personaje -obra del *historiador*- monta sobre un caballo -dibujado por el *iluminador* (fol. CCCXXIIIv)⁹⁰. Los elementos marginales de este códice gerundense hubieron de producir en el espectador, ante todo, asombro y delectación.

Un efecto bien distinto buscaba la ilustración marginal de un libro de oración de uso particular confeccionado en Barcelona (ca. 1420-1430)⁹¹. En este caso, las imágenes de religiosos lascivos e impíos se exponen, ante todo, como exorcismos visuales frente a tentaciones pecaminosas (fols. 63v y 77v). La exhibición cáustica de sus protagonistas combate el miedo al desorden moral. Porque, más allá de su inconveniencia aparente, estas representaciones comportan un sentido edificante (fol. 15). Es la ubicación en el margen lo que permite al lector burlarse de estas representaciones y reconocer en ellas la recusación del vicio y, por consiguiente, el elogio de la virtud. En ningún otro códice se ilustró la heterodoxia –o su ficción- de modo tan manifiesto. Sin ambages, algunas de sus escenas son verdaderos trasuntos sacrílegos de temas cristianos (fol. 42). La percepción del mundo compartida por autor y destinatario bebía de una doble conciencia del mundo -sublime y jocos- en la que se fundían y reencontraban sus extremos antagónicos⁹².

Más monocorde resulta la ilustración que orna los bordes de un *Libro de Horas*, obra de un colaborador de Bernat Martorell empapado de tradición lombar-

269 conjetura que Martorell pudo subrogar el encargo a Raurich. Pero éste no era miniaturista o historiador sino iluminador, quizá especializado en realizar márgenes, orlas e inicios de capitales. La documentación valenciana también acredita con cierto retraso la diferenciación de actividades. VILLALBA: *La miniatura valenciana...*, págs. 23-24 y 202. Debe considerarse, sin embargo, que la distribución del trabajo en cuadernillos a menudo imposibilitó la diferenciación de historiadores e iluminadores. Con todo, los artifices medievales no observaron una única pauta de actuación.

⁸⁹ En el margen del fol. CCXXVII representa unos ángeles excepcionalmente coloreados, dado que el resto los trabaja en grisalla. *Vid.* la proximidad fisionómica entre estos ángeles y el putto del folio CCCXXIIIv.

⁹⁰ Otro tanto se repite con menor fortuna que en el fol. CCCXVIII.

⁹¹ Barcelona, Universidad, ms. 760. BOTO VARELA, G.; MOLINA FIGUERAS, J.: "Satire et comique dans l'illustration marginale. Un manuscrit du Gothique International catalan", *Flanders*, en ALCOY: *Op. Cit.*, págs. 155-170. ALCOY, "La ilustración de manuscritos i el nou estil del 1400" viene a dar la razón a los autores que dieron a conocer el códice cuando reconoce en los miniaturistas una propensión a transgredir convenciones –morales y eclesiásticas, obviamente- y a acerar la mordacidad crítica.

⁹² La actitud psicológica que reconozco es consonante con la cartografiada por GUREVICH, A. J.: *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Turin, 1986 (ed. or. Moscú, 1981), págs. 324 y ss.

da⁹³. La individualización de distintas criaturas y el protagonismo que éstas cobran ha estimulado la hipótesis de que la fauna marginal plantea en esta ocasión un discurso alegórico paralelo al texto sálmico. Sin embargo, las fuentes exegéticas no justifican de modo solvente los emparejamientos de animales e historias.

Un afán naturalista caracteriza los manuscritos valencianos del segundo cuarto del siglo. Leonardo Crespí aplica a los márgenes de la *Descendentia Regum Siciliae* acantos y cardinas junto a hojas de hiedra⁹⁴, algo usual en la escuela valenciana⁹⁵. En la *Descendentia* ambienta un *bas-de-page* (fol. 6) con un escueto paisaje de rocas y arbustos, novedad en la iluminación valenciana desarrollada con anterioridad en la Epifanía del *Misal de Sant Cugat* (1409)⁹⁶. Las cualidades de Crespí le hicieron merecedor de un encargo real: la ilustración del *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (1443)⁹⁷. En el fol. 78 unos *putti* ballesteros apuntan hacia la viñeta en la que se desarrolla una batalla contra ismaelitas protagonizada por el rey. Curiosa alianza hallaría el soberano en unas figuras lúdicas que ante todo perseguían su distracción. Sólo por esta ocasión, y merced al contexto, unos motivos de repertorio resultan, al tiempo, ornamentales y significantes porque actúan como una prolongación del argumento central. Particular interés encierra el fol. 381v: la viñeta muestra el Oficio de la Misa de la Virgen -celebrado por el obispo y al que asiste la corte-, la inicial acoge el canto de los clérigos y el margen inferior se puebla con un niño desnudo que baila al son de la viola y la cornamusa que tocan dos híbridos. Esta escena de música profana en un contexto de oración podría suponerse indecorosa y ridiculizante. Sin embargo, la aparente burla de las prácticas eclesiásticas -extensiva también a los asistentes, entre los que se encuentra el monarca-, en realidad, pone en evidencia la necedad de híbridos y párvulo mientras, por inversa, subraya la dignidad de los religiosos. La contraposición entre unos y otros resulta palmaria, pero no se trata de elementos antitéticos sino complementarios y,

⁹³ BAHC, ms. A-398. PLANAS BADENAS, J.: "Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al Libro de Horas del Archivo Histórico Municipal de Barcelona", *BMICA*, XLVI (1991), págs. 115-142. De nuevo, EAD., "Bernat Martorell miniaturista: el Saltiri-Llibre d'hores de l'Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona", en MOLINA FIGUERAS, J. (ed.): *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona, 2003, págs. 43-60, esp. 49-50. E. ALCOY: *Op. Cit.*, págs. 332-335.

⁹⁴ Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 394. VILLALBA: *Op. Cit.*, pág. 90, fig. 45.

⁹⁵ Esta combinación se empleó también en un Valerio Máximo (1408) (BAHC, L/36, fols. 1 y 2) encargado por los Consellers de Barcelona que copia un ejemplar valenciano de 1395. Los Consellers no buscarían tanto un momentáneo regodeo visual cuanto obtener una copia con cierta dignidad formal. PLANAS, *El esplendor del gòtic catalán*, págs. 131-134. Otro Valerio Máximo (MBN, ms. 7540, fol. 2) fue encargado por el mismo comitente el cardenal-arzobispo de Valencia, Jaime de Aragón. La orla aquí son listones que enmarcan el texto y su glosa respectivamente.

⁹⁶ *Vid.* nota 64.

⁹⁷ LBL, ms. Add. 28962, fols. 38v, 78, 82, 368v y 381v. VILLALBA: *Op. Cit.*, págs. 100-136, figs. 51, 54, 56, 76 y 80. F. ESPAÑOL, "El salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), págs. 91-114.

para mayor mérito, con incidencia recíproca. Ante estos motivos ubicados en el margen brota la risa, o al menos la sonrisa⁹⁸. Si no de todas las marginalia se puede predecir otro tanto, el caso de las *Horas* del Magnánimo resulta palmario.

A mediados de siglo las novedades flamencas atracaron en Valencia. Joan Marí las acusa en un *Libro de Coro*, en el que retrató tallos, hojas, flores y frutos de manera fidedigna⁹⁹. En su estela, un *Libro de Horas de la Casa de Dos Aguas* (fines del s. XV) exploya idénticos motivos en los márgenes, ocupados sin resquicios y conforme a explícitos ejes de simetría¹⁰⁰. El texto ha desaparecido, y con él, el sentido esencial de la ilustración de manuscritos.

En Castilla, entre tanto, además de códices se ilustraron cartas de privilegios. La de Álvaro de Luna (1424) presenta en un ángulo dos dragones que parecen amenazar a un portaestandarte del Condestable¹⁰¹. Lo que en otros casos es un elemento meramente ornamental constituido por hojas y animales¹⁰², deviene aquí, por mor de la introducción de las armas del destinatario del documento, en una metafórica alusión a la fortaleza del mismo. Su conservadurismo estilístico es comprensible en una obra de carácter secundario¹⁰³. En cambio, cuando Luna deseó engalanar un códice, v. gr. el *Libro de las claras y virtuosas mujeres*, recurrió a un artista de formación flamenca que estructuró la orla reiterando los blasones de su propietario hasta la saciedad¹⁰⁴.

En las décadas centrales de la centuria la corona castellana asume fórmulas flamencas y galas. Amplias franjas de decoración fitomórfica se enriquecen con dragones y *putti* alados tenantes, a menudo, del escudo del comitente. Son obras paradigmáticas, en este sentido, unas *Homilias de San Juan Crisóstomo* realizadas para Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro¹⁰⁵ o el *Fedón y otros tratados de*

⁹⁸ También fue encargo real el Salterio Laudatorio de Fr. Francesc Eiximenis (1443). Valencia, Bibl. Universitaria, ms. 726, fol. 128. VILLALBA (*Ibidem.*, 142-144) afirma que Pedro Bonora, dando gusto al monarca, reprodujo las orlas florentinas "a bianchi girari". Por su parte BOHIGAS: *Op. Cit.*, II-2, pág. 67 y fig. 165 atribuye la obra a Leonardo Crespí y entiende que la orla no dista de las obras de Martorell. Es desconcertante esta contradicción.

⁹⁹ Valencia, Archivo Catedral, ms. Libros de Coro, 56, fol. 2. VILLALBA: *Op. Cit.*, págs. 158-159, fig. 97.

¹⁰⁰ Colecc. del Vizconde de Bétera, fol. 13v. *Ibidem.*, págs. 180-181, fig. 109.

¹⁰¹ Nueva York, Hispanic Society of America, ms. HC 339/41. Medieval Manuscript Treasures at The Hispanic Society of America, Nueva York, 1993, fig. 1.

¹⁰² Colecc. del Vizconde de Bétera, fol. 13v. *Ibidem.*, págs. 180-181, fig. 109.

¹⁰³ Nueva York, Hispanic Society of America, ms. HC 339/41. Medieval Manuscript Treasures at The Hispanic Society of America, Nueva York, 1993, fig. 1.

¹⁰⁴ V. gr. el Privilegio Real dado por Juan II en 1447 en Tudela de Duero. SÁNCHEZ, R. y PASCUAL, P.: "Documento. Privilegio real", en *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la iglesia de Castilla y León*, Burgos, 1990, pág. 119.

¹⁰⁵ También anacrónico resulta el Pontifical Romano del obispo Carrillo (s. XV). MBN, vit. 18-9, fol. 7. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Op. Cit.*, II, lám.114.

¹⁰⁴ Salamanca, Biblioteca de la Universidad, ms. 207. ESCOLAR, H. (dir.), *Los manuscritos* (col. Historia ilustrada del libro español), Madrid, 1993, pág. 205.

Platón destinado a Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana¹⁰⁶. Los miniaturistas castellanos de este momento apenas aportan novedades sustanciales en la composición del folio y su calidad técnica no estuvo a la altura de sus comitentes bibliófilos. Fruto de este mismo contexto es el *Breviario del canónigo Miranda* (anterior a 1476) cuya impermeabilidad a híbridos y monstruos demuestra un decoro tan severo como inédito¹⁰⁷. La especificidad de su margen se deriva del recurso a temas, como el de la Virgen de la Misericordia, que permite desarrollar una única escena por varios flancos del folio (fol. 434v). No ésta la única ocasión en que un tema mariano se desplazó a los bordes. La Asunción marginal de un *Breviario oxomense* (ca. 1470) enfatiza los contornos regulares de la viñeta, distinguiendo por completo la escena sagrada de la orla vegetal en la que se hallan *putti* músicos¹⁰⁸. Y es que una de las opciones barajadas en la segunda mitad del siglo por los ilustradores fue el desplazamiento al margen de figuras o grupos de figuras religiosas o santas que pueden compartir las franjas con monstruos y *putti*. Sirvan de paradigma una *Suma Teológica de Santo Tomás* (ca. 1470)¹⁰⁹ y un *Breviario Romano*¹¹⁰.

A fines de la centuria el punto de referencia serán los cantorales que Juan de Carrión realizó para la catedral de Ávila antes de 1496.¹¹¹ Los perfiles de sus orlas se fijan con cenefas y en su interior se alternan acantos estilizados, que dejan espacios para clipeos, y profusas fajas de flores de tradición de los Países Bajos entre las que aparecen personajes susceptibles de una lectura religiosa.¹¹² Empapado en espíritu de humanismo, las *Introductiones latinae* de Nebrija se dotan, paradójicamente, unas orlas fitozoomórficas de tradición flamenca.¹¹³

¹⁰⁵ MBN, res. 205, fol. 5. DOMINGUEZ BORDONA: *Op. Cit.*, II, lám. 120.

¹⁰⁶ MBN, ms. Vitr. 17-4, fol. 1. *Ibidem.*, lám. 121. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917). Las posibilidades económicas de Santillana le hicieron asiduo de los talleres florentinos donde realizaron obras para él. Códices italianos con márgenes a bianchi girari recalaron también en la catedral y la colegiata isidoriana de León. CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, M. D.; SUAREZ GONZALEZ, A.: "El humanismo a través de la estructura, la escritura y la ornamentación de dos manuscritos del siglo XV", *BMICA*, LXXIII (1998), págs. 35-57.

¹⁰⁷ Santiago de Compostela, Archivo catedralicio, s.c. SICART, A.: *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, págs. 159-169, lams. XIV-XVI y figs. 129-136.

¹⁰⁸ ARRANZ, J.: "Breviario del Obispo Montoya", en *Las Edades del Hombre*, Burgos, 1990, pág. 155.

¹⁰⁹ Burgo de Osma, ms. 1464, fol. 10. ID, "Santo Tomás de Aquino. Summa Theologica", en *Las Edades del Hombre*, págs. 192-194. Realizado para el obispo Montoya. Este libro, como el anterior y como un *De vita moribus philosophorum* (MBN, vitr., 18-7, fol. 1), está firmado por García de San Esteban de Gormaz, pero los miniaturistas son muy diferentes, de modo que García debió ser copista, no ilustrador.

¹¹⁰ MBN, ms. Vitr. 18-10, fol. 1. DOMINGUEZ BORDONA: *Op. Cit.*, II, lám. 122

¹¹¹ DOMINGUEZ BORDONA, J. "Las miniaturas de Juan de Carrión", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1930), págs. 17-20. Así en vol. II, fol. 95: "Johan de Carrion me fecit"; vol. III, fol. 1: Resurrección: "Todas las letras de estos libros fiso Iohan de Carion" (sic).

¹¹² Resulta semejante un *Breviarium ad usum fratrum minorum* in Hispania, castellano del último cuarto de la centuria. PBN, ms. lat. 1064, fol. 28. AVRIL (et alt.): *Manuscripts...*, pág. 133. Según estos autores la mano de Carrión alcanzaría, directa o indirectamente, el Libro del Caballero Cifar (PBN, ms. esp. 36).

¹¹³ MBN, ms. vitr. 17-1, fol. 1. ESCOLAR (dir.), *Los manuscritos...*, pág. 207.

5. LA CONSUMACIÓN DEL MARGEN ILUSTRADO.

Los fastos del mundo tardogótico se manifestaron de modo esplendoroso en los manuscritos iluminados. Superado el 1500, el libro continúa siendo un objeto de lujo que exalta a su poseedor. El códice aún tenía sentido; la miniatura, en cambio, comenzaba a perderlo. En su afán por extremar la suntuosidad de la obra, los propios miniaturistas transformaron a los bibliófilos en observadores de cuadros minúsculos. ¿No resultaría el libro entonces una rémora que limitaba las dimensiones de las pinturas e impedía su contemplación colectiva? Como reconocieron Pächt y Panofsky el efectismo de estos artistas provocó la defunción de su oficio.

En el cambio de siglo los clientes particulares proseguirán encargando libros de oración y documentos legales miniados, mientras catedrales y monasterios centraban sus esfuerzos en los cantorales. La reforma religiosa impulsada por los Reyes Católicos implicó la renovación de los coros. Fue necesario entonces construir nuevas sillerías -el otro gran cauce de marginalia en este momento- y confeccionar manuscritos de enormes dimensiones que permitieran a la comunidad seguir el canto.

El cenobio de la Espeja encargó una excelente colección de libros corales, émulo del también jerónimo monasterio de Guadalupe. Las orlas que los embellecen exhiben tanto temas decorativos de tradición septentrional (mss. E y F), que se repiten de modo literal en diferentes ejemplares¹¹⁴, como elementos extraídos de la corriente humanística (mss. G). En algún otro caso estos motivos ornamentales y tópicos se barajan con temas narrativos que apostillan la historia narrada en la inicial (mss. A, fol. 139): la Natividad, presentada conforme a la iconografía cristocéntrica flamenca, se complementa en los márgenes con escenas evangélicas, ángeles anunciando la Buena Nueva, y de género, protagonizadas por pastores. Esta estrategia no es tan novedosa como el lenguaje plástico en la que está realizada: Ferrer Bassa había recurrido ya a ella en el *Libro de Horas de María de Navarra*. Los cantorales se convirtieron en el último siglo XV y principios del XVI en un de los repositorios más convencionales de marginalia, con incorporación de motivos estereotipados y ufanos timbres heráldicos. La abultada colección del monasterio barcelonés de Pedralbes ilustra modélicamente algunas de estas formulaciones¹¹⁵.

¹¹⁴ V. gr. ms. E, fol. 20v y ms. F, fol. 106v. El Burgo de Osma, Archivo de la Catedral. Sobre los cantorales oxomenses MUNTADA TORRELLAS, A.: "Miniatura y pintura. La fructífera relación de ambas disciplinas artísticas en la Edad Media Hispánica. El Maestro de Osma, iluminador de los cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja", *Fragmentos*, 10 (1987), págs. 4-23. MUNTADA TORRELLAS, A.; ATIENZA BALLANO, J. C.: *Cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja. Catedral de El Burgo de Osma*. Estudio y Catálogo, Soria, 2003, págs. 109-119. V. a. las fichas de PARRADO OLMO, J. M. y VIRGILI, M. A.: en *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, León, 1991, págs. 100-115-118 y 138-140. Vid. aquí las fotografías de las páginas 102 y 106 para la comparación que propongo. La diferencia fundamental es que en el primer caso un fondo dorado oculta el pergamino.

Entre la vasta colección de manuscritos miniados de Isabel la Católica se encontraba un *Breviario* (1492-1504), donado por la reina a la Capilla Real de Granada¹¹⁶. A lo largo de sus folios incorpora orlas flamencas (conforme a su consciente gusto estético) en las que su emblema -haz de flechas- se ubica en los ángulos y en los puntos medios de cada lado, una composición empleada entre otros en el referido códice de Álvaro de Luna. Más que una respuesta a necesidades devocionales, este libro es un reflejo, en formato suntuario, de la autoridad de su propietaria. El códice resulta ser entonces un instrumento locuaz, visualmente accesible a todos aquellos que compartían con la soberana los oficios religiosos en su santuario privado.

Granada fue la tierra soñada por Isabel pero también por Carlos I. Al menos eso manifiesta su *Breviario* (después de 1517), atribuido a Bernardino de Canderroa¹¹⁷. En el folio correspondiente a la Misa por la Victoria de Granada (fol. 165) el rey protagoniza en la viñeta la entrada a la ciudad en la que edificaría su palacio y un inconcluso mausoleo. Sobre un fondo dorado descansan granadas y en el *bas-de-page* una corona de laurel enmarca otra granada, todo conforme a aquella tradición plástica desarrollada en los talleres de Gante y Brujas que buscaba confundir al espectador sugiriéndole que aquellos objetos pertenecían como él al mundo real más que al pictórico. El sutil sentido simbólico que impregnaba los trampantojos miniados se redimensiona en este folio, toda vez que se inculca en un fruto cotidiano una aspiración política nacional vivida como un anhelo particular por parte del emperador.

El mayor empeño librario hispano, el *Misal Rico de Cisneros*, realizado para satisfacer las necesidades litúrgicas de la Catedral Primada y ser expuesto sobre el altar mayor, supone un verdadero canto del cisne, un *non plus ultra* en el arte de la miniatura. Como la divisa regia, el propio Misal habla de unos tiempos ya extintos¹¹⁸. Conviven en él la estética gótica tradicional, la nórdica -deudora del ilusionismo propio del Maestro de María de Borgoña- y la humanista -importadora del sentido simétrico a *candelieri*-. Sus márgenes, que alojan tanto "letras con salida" como contornos ilustrados completos, aún respetan la preeminencia de la escritura en el códice. En los últimos volúmenes se concentra la iconografía más novedosa¹¹⁹, introducida

¹¹⁵ Estudio detenido de PLANAS: *Op. Cit.*, págs. 314-320.

¹¹⁶ MBN, ms. 18-8. MUNTADA, A.: "Breviario de la Isabel la Católica", en *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, Madrid, 1994, en YARZA, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pág. 95s; RUIZ GARCÍA, E.: *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca, 2004, págs. 69-70.

¹¹⁷ El Escorial, ms. vitr. 5, 1v. *Los Reyes bibliófilos*, Madrid, 1986, pág. 93, nº 60.

¹¹⁸ MBN, ms. 1540-1546. En los tejuelos se indica "MYSALE TOLETANUM MANUSCRIPTUM", conciencia de ser obra de amanuenses en medio de un mundo de imprentas. MUNTADA TORRELLAS, A.: *Misal Rico de Cisneros*, Toledo, 1992, *passim*. Sobre otro misal dotado de un importante aparato visual, TARANILLA ANTON, M. E.: *El "misal rico" de la catedral de León (códices 43-49)*, León, 2004.

con un propósito ornamental y de actualización figurativa antes que con un afán de complementar semánticamente el texto o las viñetas. En ocasiones, los motivos marginales se muestran especialmente virtuosos y espontáneos: en un folio (vol. VI, fol. 131v.) los putti ocupan las franjas y se recrean con los juguetes propios de la época -casi una escena de género-, ajenos por completo al S. Juan Bautista de la inicial.

Con el último folio del *Misal* de Cisneros se cierra un mundo. La orla tardomedieval sistematizó y renovó las imágenes marginales de siglos anteriores, pero como éstas se mostró inasequible a una ordenación programática de sus elementos. En el margen hallaron los espectadores -propietarios o no- un lugar en el que regalar y dinamizar su mirada; los iluminadores una constante ocasión para fabular mundos paralelos, para asaltar y ocupar un vacío en el que experimentar diseños y figuras. He considerado esta perspectiva esencialmente intrínseca a la ejecución como la más oportuna para afrontar el análisis de una materia de perfiles difusos y variedad inagotable. Y llego a ella persuadido de la necesidad de superar la tradicional -y no siempre operativa- dialéctica entre carencia o posesión de significado, entre supuesta gratuidad o densidad discursiva.

6. EPILOGO.

Comenzaba este apresurado recorrido aseverando con Alexander que a lo largo del Medioevo centros y márgenes estipularon su relación en unos términos dialécticos antes que antitéticos. Ambas esferas se mostraron interdependientes tanto en las ocasiones que trazaron una complementariedad semántica como cuando se contradecían y planteaban, al menos aparentemente, abiertos conflictos ideológicos.

Las marginalia constituyen ante todo una celebración de lo específicamente visual orquestada desde las áreas limítrofes. Las miradas de los y las oligarcas bajo-medievales se recrearon en unas composiciones concebidas para la distracción sin postergar la instrucción. De manera habitual y más allá de alguna excepción, las figuras de los bordes no contradijeron los preceptos eclesiásticos ni el orden ideológico vigente. Corroboro esta valoración que la jerarquía de la iglesia secular de manera reiterada encargara durante toda la Baja Edad Media códices con este tipo de ornamentación, desoyendo las puntuales amonestaciones que pueran llegar desde los capítulos monásticos más rigoristas.

Descreo de la existencia en el Medioevo de miniaturistas o escultores inadaptados y sediciosos. No he logrado encontrar ejemplos de marginalias que revelen una explícita e inequívoca desafección doctrinal o una trasgresión política. Acaso

119 V, gr. vol. V, fol. 105: guerrero desnudo con casco y escudo y fol 110: alegoría del amor ciego; vol. VI, fol. 42v: busto de perfil de un cesar entre vegetales y flores; vol. VII, fol. 195v: tropæi. En otros lugares es palmario el virtuosismo de tradición flamenca en la representación del natural como en vol. II, foll. 1v: Bernardino de Canderroa retrata el mundo que adora a Dios. *Ibidem.*, pág. 70.

esta actitud se encuentre antes en los historiadores contemporáneos que en los miniaturistas medievales. De hecho, conceptualizar las marginalias como manifestaciones trasgresoras constituye una aproximación hermenéutica deudora de las tesis propugnadas en su día por Bajtin para reconocer en algunas manifestaciones encajados conflictos socioculturales¹²⁰.

Reitero mi afiliación a la tesis de Caviness que pondera la comparecencia de las marginalia como coto y cerco a los textos sagrados y a los discursos político-morales establecidos, no con fines sediciosos sino profilácticos. Desde esta perspectiva, se concluirá que los motivos marginales fortificaron y no deterioraron los discursos del centro. Las marginalia, en buena lid, no fueron marginales en términos plásticos ni codicológicos; se articuló y colmató como una extensión del centro y no en contraposición a él. Las imágenes marginales no se trazaron sólo para figurar relegadas a los perímetros, concedieron naturaleza y significado a esos ámbitos perimetrales incorporándolos a una estructura visual compleja y conjunta. Afirmar esto es tanto como afirmar que satisficieron el gusto y modelaron la mirada de los aristócratas receptores de los manuscritos. Los ornamentos marginales, antes que embriagar, aleccionar o reconvenir, proporcionaron y estimularon una percepción más rica y compleja de los códices medievales.

Un último balance obliga a reconocer que en la miniatura peninsular menudean los despliegues de enjundia iconográfica que se han reconocido e interpretado en otros códices europeos, especialmente en los franco-flamencos e ingleses.

¹²⁰EMERSON, C.: "Carnival Then, Now – And For Us, All Too Often", *Comparative Literature*, nº 50-3, 1998, págs. 242-254. LACHMANN, R.: "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture", *Cultural Critique*, nº 11, 1988-1989, págs. 115-152.

Elegía pintada. Los paisajes del retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga

Susana E. Rodríguez de Tembleque García

Archivo Catedral de Málaga. Investigadora vinculada a la UMA

PALABRAS CLAVE: Pintura renacentista/ Iconología/ Catedral de Málaga

RESUMEN

El contenido escatológico de los paisajes del retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga avala la hipótesis de datación del siglo XVI. Las tablas manifiestan la influencia del humanista Juan de Valencia y del pintor italiano César Arbasia y constituyen una elegía que ensalza al canónigo Francisco del Pozo.

ABSTRACT

The scatological landscapes of the Saint Barbara altarpiece in the Malaga Cathedral support the hypothesis that these paintings are from the 16th century. The panels show the influence from Juan de Valencia, humanist, and Cesare Arbasia, the Italian painter. They are an elegy extolling the Canon Francisco del Pozo.

1. EL ENIGMA DE LOS PAISAJES Y LAS HIPÓTESIS DE DATACIÓN.

Uno de los conjuntos artísticos muebles más destacados y bien conocidos en la Catedral de Málaga es, sin duda, el retablo de Santa Bárbara. No sólo en las descripciones ya denominadas clásicas y hoy convertidas en fuentes para la Historia, sino también en los trabajos más recientes de tipo académico y divulgativo, la importancia y valía del retablo más antiguo de la Catedral malagueña quedan siempre manifiestas.

A pesar de ello, todos los autores contemporáneos que profundizan en su descripción coinciden en destacar de manera especial uno de sus elementos, tanto por la calidad del mismo como por lo enigmático de su presencia: “En el sotobanco del retablo nos encontramos con unas representaciones paisajísticas en tabla que constituye uno de los elementos más interesantes del conjunto”¹.

* RODRÍGUEZ TEMBLEQUE, S. E.: “Elegía pintada. Los paisajes del Retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga”, *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 59-82.

“Estos paisajes, de una exquisitez extrema, plantean una incógnita aún no resuelta”².

Hasta fechas relativamente recientes, en las descripciones del retablo se pasaba por alto la alusión al sotobanco del mismo y a su contenido. La razón más probable hay que buscarla, por un lado, en su ubicación, oculta durante siglos tras sacras, candelabros, cruces y objetos de culto y, por otra parte, en su lamentable estado de conservación: “Los paisajes del sotobanco presentaban un exagerado oscurecimiento total, más debido al humo de velas y a una gruesa capa de salpicaduras de cera ennegrecida, llegando a quemar algunas zonas. [...] También hay presencia de telas de araña y gran cantidad de goterones de cera fuertemente adheridos a la superficie inferior del retablo, [...] los paisajes del sotobanco son las zonas más afectadas por el deterioro”³.

Estas circunstancias lo llevaron a una inveterada invisibilidad⁴ que fue desvelada por Lorenzo Pérez del Campo en 1985. Además de dar a conocer los datos fundamentales para el estudio del retablo de Santa Bárbara, el investigador elabora una primera hipótesis sobre los paisajes y su datación.

Si para el resto del retablo encontró cumplida explicación en cuanto a su contenido, fechas y autoría en el rescatado contrato que en 1524 establecieron el entallador Nicolás Tiller y el canónigo Francisco del Pozo, la ausencia en dicho documento de cualquier referencia a los paisajes del sotobanco le hizo plantear una lógica conclusión: “Entre el banco y el altar se colocan seis pequeñas tablitas con unas interesantes escenas paisajísticas, realizadas en la segunda mitad del siglo XVI con el fin de recrear ligeramente el retablo a fin de adaptarlo convenientemente a su nueva ubicación en la capilla de la catedral renacentista”⁵.

Este retablo representa un testimonio fundamental de uno de los focos góticos que persistían en España en la primera mitad del siglo XVI⁶. Y tras el

¹ HUERTAS MAMELY, A.: “Retablo de Santa Bárbara”, en SAURET GUERRERO, T. (dir.): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, CEDMA, 2000, pág. 36.

² SAURET GUERRERO, T.: “Consideraciones en torno al fenómeno de la plástica en Málaga durante la Edad Moderna” en SAURET GUERRERO, T. (dir.): *Op. Cit.*, pág. 21.

³ Archivo Catedral Málaga (A.C.M.). HASBACH LUGO, B.: *Conservación y restauración del retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga, Noviembre de 1995–Octubre de 1996*, Málaga, Junta de Andalucía, 1996.

⁴ Hasta el punto que el trabajo monográfico del profesor Agustín Clavijo sobre las pinturas de la Catedral de Málaga obvia cualquier referencia a los paisajes del sotobanco de un retablo, como éste, que describe y analiza en profundidad. Cfr. A.C.M., CLAVIJO GARCÍA, A.: *Las pinturas de la Catedral de Málaga*, Granada, Universidad, 1971. Memoria de licenciatura inédita.

⁵ PÉREZ DEL CAMPO, L.: “Nicolás Tiller y el Retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga”, en *Baética*, nº 8, 1985, pág. 80.

⁶ CAMON AZNAR, J.: *Fernando el Católico y el arte español de su tiempo*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1952, pág. 18.

análisis del contenido del contrato se plantean dos aspectos diferenciados: su ejecución, que corrió a cargo del escultor Tiller tanto para la arquitectura lignaria como para la imaginería, de Jacome Lobeo para la policromía y de Francisco de Ledesma para las pinturas de los guardapolvos; y su ubicación, pues sería contratado por el fundador de la Capilla de Santa Bárbara para el espacio que ésta ocupaba en la Mezquita Catedral malagueña⁷. Con motivo del traslado del culto a la nueva seo renacentista y del mobiliario en ella existente, se añadieron a este retablo los paisajes que conforman el sotobanco en la segunda mitad del siglo XVI para su instalación en la nueva capilla construida en la girola.



1. *Retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga. 1920 ca.*

La hipótesis así planteada resuelve el enigma de las diferencias de estilo y composición entre el resto del retablo, de estética gótica, y los paisajes, claramente más modernos. A ella se han ido sumando los investigadores que han tratado el tema del retablo malagueño de Santa Bárbara hasta el año 2000: Huertas Mamely⁸, Ordóñez Vergara⁹, Romero Torres¹⁰ y Sauret Guerrero en sus trabajos del siglo XX¹¹. Tan sólo encontramos una diferencia en sus planteamientos y es la fecha del traslado de dicho retablo: si para Pérez del Campo y Romero Torres ésta tuvo lugar en torno a 1588, coincidiendo con la consagración del nuevo edificio catedralicio, para Teresa Sauret la data es la de 1592¹², probablemente siguiendo la sugerencia de M^a Dolores Aguilar¹³ sobre el cambio de ubicación de los res-

⁷ PÉREZ DEL CAMPO, L.: *Op. Cit.*, pág. 78.

⁸ HUERTAS MAMELY, A.: *Loc. Cit.*

⁹ PÉREZ DEL CAMPO, L. y ORDÓÑEZ VERGARA, J.: *Patrimonio y Monumento*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pág. 14.

¹⁰ ROMERO TORRES, J. L.: "El retablo de Santa Bárbara. (Santa Ana, Virgen y Jesús Niño)" en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: *El esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, 1998, págs. 110-111.

¹¹ SAURET GUERRERO, T.: *Loc. Cit.*

¹² SAURET GUERRERO, T.: "La Catedral de Málaga: historia y características de su colección de bienes muebles" en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.): *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos. Actas del Congreso*, Murcia, Universidad, 2003, pág. 347.



2 y 3. *Tablas del sotabanco antes de la restauración.*

tos del canónigo del Pozo. Aunque ésta última afirma que se basa en una fecha de la lápida sepulcral, la única que aparece en la misma es la del óbito del fundador, 1531. Es más probable que dicha datación la tomen de Bolea y Sintás quien unifica el traslado en 1592 de los restos de los beneficiados desde la Catedral vieja con los de Francisco del Pozo¹⁴.

Una nueva perspectiva se abrió para este misterioso conjunto de paisajes a partir de la restauración del retablo dentro del programa bianual (1995-1996) del Departamento de Bienes Muebles del Servicio de Conservación y Restauración de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía. Por un lado, el retablo recuperaba su esplendor y, con él, el sotobanco que contiene los paisajes: "...se eliminó el humo de las velas depositado, los goterones de cera y barnices oxidados que se habían adherido a la superficie, formando una capa irregular"¹⁵.

Por otro lado, el equipo de la empresa restauradora Ágora, dirigido por Bárbara Hasbach Lugo, planteaba en 1996 una nueva de datación. Ésta queda involucrada en una serie de hipótesis sobre el conjunto de Santa Bárbara: "...el retablo se realizaría en dos momentos diferentes y con un lapso de tiempo casi de cuarenta años. En la primera etapa constructiva, a la que corresponderían los contratos de 1524 estudiados por Pérez del Campo, se realizaría la estructura del retablo, las esculturas y su policromía. Tras ésta, la obra sería paralizada, continuándose hacia la década de los sesenta, al asentarse el retablo en la capilla del nuevo edificio renacentista, realizándose en este momento el conjun-

¹³ AGUILAR GARCÍA, M^a. D.: "La Mezquita Mayor de Málaga y la iglesia vieja", en *Boletín de Arte*, nº 6-7, 1985-1986, pág. 62.

¹⁴ BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su canónigo doctoral*, Málaga, Universidad, 1998, pág. 249.

¹⁵ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C. y HASBACH LUGO, B.: "La restauración del retablo de Santa Bárbara de la



4. *Est iter in siluis (Eneida VI, 271).*

to de pinturas que adornan el guardapolvos¹⁶. Las razones que aducen los promotores de esta segunda hipótesis se basan fundamentalmente en la simultaneidad en el tiempo entre el contrato de Nicolás Tiller y la aprobación por el Cabildo de la planta del nuevo edificio catedralicio, por lo que el retablo habría sido encargado teniendo ya en cuenta su ubicación definitiva en la capilla nueva de la girola y no en la Mezquita. Así no se habría hecho necesaria la adaptación del mismo con la incorporación del sotobanco, tan sólo se añadieron las ménsulas que hoy se aprecian en la parte baja del mismo, en 1562. Es alrededor de esta fecha cuando, según los autores de esta segunda hipótesis, fue colocado el retablo en la nueva Catedral.

Con estas conclusiones seguirían siendo una incógnita los paisajes y su datación. La solución que aportan estos investigadores es la siguiente: “Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII, se reformaría el retablo, con la sustitución de la imagen titular, del frontal del altar y con la colocación en el sotobanco de las pinturas paisajísticas¹⁷. Las fechas exactas que barajan son las de 1768, coincidiendo con la sustitución de la imagen titular por otra de Fernando Ortiz, o la de 1780, cuando Juan de Altamirano costeó la renovación de los frontales de altar y la solería de la capilla.

A estas hipótesis se han sumado los siguientes autores: Hernández Núñez, Hasbach Lugo, Sauret Guerrero, en sus trabajos del siglo XXI¹⁸ y el

Catedral de Málaga”, en *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pág. 94.

¹⁶ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C. y HASBACH LUGO, B.: *Op. Cit.*, págs. 85-86.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ SAURET GUERRERO, T.: *La Catedral de Málaga*, Málaga, CEDMA, 2003, págs. 215-220.



5. "In medio ramos annosaque brachia pandit / ulmus opaca, ingens". (Eneida VI, 282-283).

6. "Super quod lignum pontis... (Visión de Baronto). Erat autem ille presbiter peregrinus." (Visión de Tundale).

equipo que coordina Rosario Camacho en la revisada edición de la *Guía histórico artística de Málaga*¹⁹.

2. EL CONTENIDO DE LOS PAISAJES.

Son pocos los autores que se han fijado en el contenido de los paisajes y en sus características técnicas para hacer alguna aportación al tema de la datación y autoría. Hasta su restauración, era prácticamente imposible realizar una descripción de los mismos dadas sus condiciones de conservación.

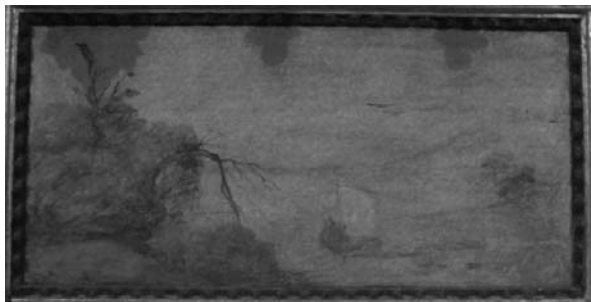
Del proceso de restauración se desprenden sin embargo noticias clarificadoras aunque no con toda la profundidad posible: se trata de seis paisajes realizados al óleo sobre una sola tabla a la cual se han aplicado luego los marcos que dividen las escenas²⁰. En el informe de restauración no aparece mención alguna sobre el análisis de pigmentos, que sí se hizo en la policromía de las imágenes y en las tablas de los guardapolvos²¹.

Estos pequeños paisajes de formato apaisado han sido descritos por Huertas Mamely: "Representan una naturaleza agreste cuya expresividad y fuerza nos llega a través de la luz cálida con la que han sido concebidas, elemento que unifica toda la composición y que solamente pierde su protagonismo con la incorporación de elementos naturales con otras tonalidades, que indica los distintos planos de la trama. Todo ello tratado con una fuerza muy suelta que

¹⁹ "Son muy interesantes las delicadas pinturas de paisaje del sotobanco del retablo, obras del siglo XVIII". CAMACHO MARTÍNEZ, R. (coord.): *Guía histórico artística de Málaga*, Málaga, Arguval, 2006, pág. 122.

²⁰ SAURET GUERRERO, T.: *La Catedral...*, pág. 220.

²¹ A.C.M. HASBACH LUGO, B.: *Loc. Cit.*



7. *"Portitor has horrendus aguas et flumina seruat / terribili squalore Charon [...] ipse ratem conto subigit uelisque ministrat". (Eneida VI, 298-299, 302)*

envuelve la imagen en una aureola de lirismo y misterio"²². Estos tonos cálidos, en sepia con toques verdes, y la representación de unas aves en vuelo en todos los paisajes constituyen los elementos unificadores de los mismos, que adquieren gracias a ellos una continuidad expositiva²³.

Esta continuidad no se ha visto alterada en su orden dada su realización sobre una única tabla. Ello permite una lectura lineal de los paisajes en los que una figura humana aparece en el primero, tercero y cuarto de los mismos caminando, cruzando un puente y viajando en un barco de vela. En los restantes, destacan un esbelto árbol en el segundo y sexto paisajes y un bosque en el quinto. Todos ellos mantienen la homogeneidad por la presencia constante de las mencionadas aves, el tono uniforme del cielo en colores cálidos y la reaparición de la misma figura masculina en aquellas escenas en las que hay una representación humana. Dada esta repetición del personaje se colige una lectura narrativa del conjunto en la que el protagonista, ataviado como un viajero con sombrero y cayado, emprende un camino hacia el Oeste en el que se suceden los avatares.

La descripción del sotobanco y el análisis de sus elementos nos llevan a un contenido de tipo escatológico: son la representación de los paisajes mitológicos del más allá, ambientados en el reino de Hades y en los Campos Elíseos y llenos de referencias literarias sobre la muerte y la salvación de los justos:

²² HUERTAS MAMELY, A.: *Loc. Cit.*

²³ PALOMO CRUZ, A.: *La capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga*, (en preparación).

camino, mar, río, barco, bosques...²⁴.

La luz de tonos dorados nos habla de un paisaje crepuscular, situado al Oeste, hacia el fin del mundo, en la zona de Cádiz. Allí se localizan las Helíades y el Jardín de las Hespérides pero también el reino del Hades, al que se llega después de la Muerte. Y precisamente la representación de los paisajes arranca con una lectura, según la ubicación del retablo que lo alberga en la capilla de Santa Bárbara, de Este a Oeste, de izquierda a derecha, del Hades a los Campos Elíseos y a las Islas de los Bienaventurados: "Allí no hay noche, ni día del todo claro. Un crepúsculo parecido al de la aurora, predecesora del sol, alumbraba aquella tierra...", como la describe Luciano.

De las fuentes clásicas surgen dos vías para llegar al más allá: atravesando el océano, es decir la muerte, en barco, como Ulises, y a pie, como Eneas, que desciende al Hades a través de una gruta o sima. Esta idea del viaje al otro mundo a pie aparece reforzada por la costumbre griega clásica de depositar zapatos en las tumbas²⁵. Es éste el modelo que sigue el personaje de los paisajes: el peregrino ultramundano, *homo viator* de la literatura²⁶, que vive la muerte como una nueva etapa de su *peregrinatio vitae*. Aparece en el primer momento como un caminante solitario y perdido ante un paisaje que se nos antoja una representación más del *locus amoenus* pero en este caso con alusiones escatológicas: "...errante me encontré por selva oscura, / en que la recta vía era perdida"²⁷. Aparecen todos los elementos del lugar ameno: un prado, un árbol o varios, una fuente, un río y unos pájaros²⁸ pero con referencias a la otra vida, donde no reina la primavera sino el otoño, al menos en las cuatro primeras representaciones.

La presencia de las aves es una constante en las *Nekia*, el canto undécimo de la *Odisea* y el sexto de la *Eneida*. Son las almas ululantes de los difuntos que gritan: "En torno suyo había un estrépito de cadáveres, como de pájaros, que huían asustados en todas direcciones"²⁹. En las representaciones grá-

²⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.: *Conformaciones literarias del tema de la muerte en la lírica española*. Madrid, Universidad Complutense, 1990, págs. 120-121.

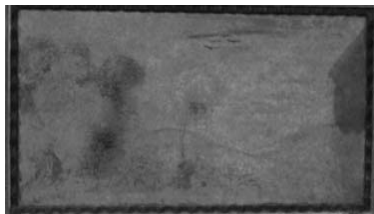
²⁵ VELASCO LÓPEZ, M^a H.: *El paisaje del más allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid, Universidad, 2001, pág. 106.

²⁶ "Pasos de un peregrino son, errante, / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados". GÓNGORA, L.: Dedicatoria de *Las Soledades*.

²⁷ DANTE: *Divina Comedia*, Infierno I.

²⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*. Madrid, Centro, 1974, pág. 33.

²⁹ *Odisea*, canto XI. Para los romanos son otras aves, águilas psicompas, las que transportan las almas al otro mundo. De igual modo, hay una alusión al mito de Memnón, difunto hijo de la Aurora que llora cada mañana por él, mientras que unas aves maravillosas surgidas de sus cenizas, acuden cada año al lugar de la muerte de su padre y se sacrifican por él, según Ovidio en sus *Metamorfosis*.



8. *"Deuenero locos laetos et amoena uirecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas. (Eneida VI, 638-639)*

9. *Un árbol había en el centro de la tierra, de altura muy grande. (Daniel 4, 7).*

ficas de la antigüedad clásica aparecen como *eidola*, insectos o aves levemente humanas³⁰, y en la literatura medieval del más allá son "almas en forma de pájaros negros que padecen en el fuego y suplican y aúllan y gritan con voces humanas"³¹. La literatura castellana las recogió en las obras de Soto de Rojas: "Que turba escuadra de nocturnos vuelos"³²; y Luis de Góngora: "Infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves"³³.

Lo primero que Ulises encuentra en su viaje ultramundano es el bosque de Perséfone, el cual Polígnoto de Thasos en su *Nekya*, había reducido a un solo árbol. Para Eneas, sin embargo, el árbol que encuentra en su camino es el olmo del que penden los falsos sueños: "En el centro despliega sus añosas ramas un inmenso olmo, y es fama que allí los vanos sueños, adheridos a cada una de sus hojas"³⁴. Ambas lecturas se encuentran en la segunda escena del sotobanco del retablo en el que no aparece la figura del peregrino.

En el más allá de la mitología grecolatina, el juicio de las almas tenía lugar ante los jueces del inframundo Minos, Eaco y Radamanto quienes enviaban las almas al Erebo, los prados de gamones o asfódelos donde vagaban errantes durante un tiempo, o al Tártaro, donde eran castigados por las Furias, o al Elíseo, como recompensa. Este elemento pagano de juicio fue sustituido en la literatura medieval escatológica por el puente angosto que se ensancha a

³⁰ DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, F.: "La iconografía de Caronte: un análisis puntual del LIMC", en *Gerión*, nº 7, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pág. 316.

³¹ *Visión de Baronto*, apud PATCH, H. R.: *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 110.

³² "Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para unos pocos", 14.

³³ *Fábula de Polifemo y Galatea*, 5.

³⁴ *Eneida*, canto VI, vv. 282-284.



10. FRANCISCO DEL POZO, detalle de la lápida sepulcral.

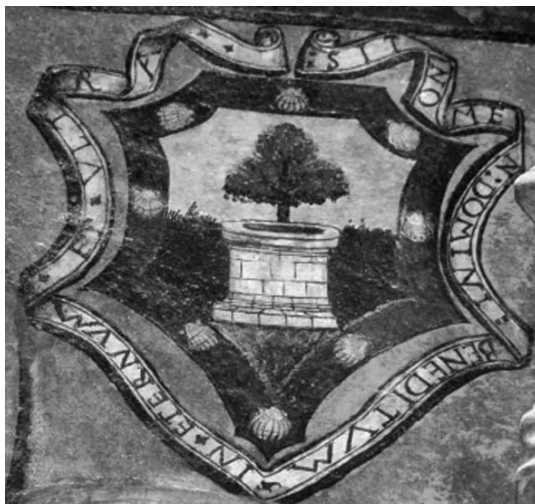
medida que avanza el justo y se estrecha al paso del malvado. La referencia más antigua al mismo es del siglo VI y se encuentra en la obra de Gregorio I *Dialogui de uita et miraculis patrum Italicorum* y reaparece en las versiones tardías del *Apocalipsis de Esdras*: “*et pons iste reuertebatur in subtilitatem ut filium staminis et cadebant in hoc flumen confitenetes peccata sua*”³⁵. De ahí pasó a los *Apocalipsis* medievales y a la literatura oriental, convirtiéndose en un lugar común en las visiones del otro mundo desde el siglo X hasta quedar consagrado en la obra de Dante, repleta de puentes³⁶. La ya citada *Visión de Baronto* del siglo VII y la *Visión de Tundale* del XII, describen como elemento de juicio un puente de madera con unos detalles destacables: “Nadie podía cruzarlo sino los elegidos. Muchos trataban de pasarlo; pero sólo pudo hacerlo un sacerdote que llevaba la palma de su peregrinación”³⁷.

En el viaje que emprende el peregrino de los paisajes del retablo de Santa Bárbara se está hablando de un hombre justo, un sacerdote, que ha muerto y ha alcanzado la salvación, pues el puente angosto, de la tercera escena, le ha permitido pasar. A la izquierda del puente, sobre una elevación parece descubrirse una fuente, tal vez Mnemósime, la de la Memoria, y un árbol sin hojas que recuerdan en qué parte del Averno se encuentra el protagonista. Las

³⁵ PATCH, H. R.: *Op. Cit.*, pág. 97.

³⁶ COULIANO, I. P.: *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 217-218.

³⁷ PATCH, H. R.: *Op. Cit.*, pág. 121.



11. *Escudo de los guardapolvos del retablo de Santa Bárbara.*

representaciones de Perséfone se identifican con álamos negros y granados y sauces sin hojas. Precisamente, un salguero estéril de este tipo aparece en el siguiente paisaje.

La última aparición del viajero de Santa Bárbara corresponde al cuarto paisaje. En él, el protagonista viaja en un barco de vela que guía otro personaje. A la izquierda, al Este, queda el Erebo, con sus marjales y sus árboles desnudos. A la derecha, al Oeste, hacia el fin del mundo, se extiende una masa de agua, el *Ponto* que separa como una frontera el Hades de las Islas de los Bienaventurados³⁸. Según las descripciones clásicas las almas de los difuntos deben cruzar el Aqueronte, el río de la pena, y los brazos de la laguna Estigia donde iban a parar los restantes ríos del Averno: el Cócito, el Flegetonte y el Leteo, el río del olvido que se corresponde con el Guadalete³⁹. Para llegar a su

³⁸ DIEZ DE VELASCO, F.: "El agua en el viaje de la muerte en la Grecia antigua: identidad y memoria" en MARTÍNEZ, M.: *La cultura del viaje, 2ª semana canaria sobre el mundo antiguo*, Madrid, Ediciones Clásicas, Universidad de La Laguna, 1999.

³⁹ Referencia aún viva en la literatura española: "Cruzó el río y cuando volvió no recordaba nada. [...] El río se llama Guadalete. Es una palabra árabe que viene del griego. Los antiguos le llamaban Leteo, el río del olvido, porque era la frontera entre el reino de los vivos y el de los muertos. Quien lo cruza pierde la memoria". MUÑOZ MOLINA, A.: *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, págs. 89-90.



12. D. KANDEL, *La tabla de Cebes*, 1547.

destino final, el viajero necesita la ayuda de un psicopompo: en este caso Caronte. Ni Hermes, ni Hynpos ni Thanatos ni san Miguel son válidos puesto que, salvo por el elemento del juicio, el viajero sigue la ruta clásica de Eneas que recurre al más popular y optimista de de ellos⁴⁰. Si bien tanto en los lécidos griegos como en la representación consagrada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, se trata de un barquero, el autor de los paisajes tiene un manejo de las fuentes de primera mano, pues el Caronte de la *Eneida* apareja las velas de su nave, tal y como se recoge en esta representación.

La pervivencia del barco como final del viaje y del mito de Caronte en la literatura española hasta fechas muy cercanas, aparece fielmente recogido en la obra de Antonio Machado: “Y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo como los hijos de la mar”⁴¹. O, igualmente, en el soneto dedica-

⁴⁰ DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, F.: *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*, Madrid, Trotta, 1995.

⁴¹ MACHADO, A.: *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pág. 77.

do a Valle-Inclán: “Yo era en mis sueños, don Ramón, viajero / del áspero camino, y tú, Caronte / de ojos de llama, el fúnebre barquero / de las revueltas aguas del Aqueronte. [...] Porque faltó mi voz en tu homenaje, / permite que en la pálida ribera / te pague en áureo verso mi barcaje”⁴².

La aparición del barco funerario, ya desde la epopeya de Gilgamesh y el antiguo Egipto hasta la época clásica, es un referente constante en las tumbas, como alusión escatológica al paso del alma del difunto a las Islas de los Afortunados. De los sarcófagos romanos, fue copiado por los artistas italianos e incluido en los programas iconográficos de los sepulcros. Aunque el cristianismo lo había seguido empleando como signo de salvación en el viaje de la vida que llega al puerto del Paraíso, fue recuperado por los humanistas entre otros símbolos que, sólo comprendidos por una minoría de iniciados, hacían votos de inmortalidad y de salvación por difunto⁴³. El mismo Alciato, asocia el barco a la Esperanza en su emblema XLIII: “*Spes proxima*” y Polifilo viaja en una nave semejante a la isla misericordiosa que era el retiro de los Bienaventurados, en la obra de Francesco Colonna⁴⁴. En el presente paisaje el barco adquiere así todo el significado del premio al alcance, el fin del viaje, reflejado en las dos representaciones que le siguen.

Desde el siglo IV, para los cristianos letrados, el Paraíso se identifica con la imagen del paisaje de los Campos Elíseos, compartiendo sus elementos⁴⁵. Por eso, para indicar que el viajero de los paisajes, hombre justo que ha superado el juicio y ha embarcado hacia su destino de salvación, llega al cielo, se representan los bosques de laureles reservados a los héroes que han muerto por su patria, a los sacerdotes virtuosos y a los poetas y artistas de memoria inmortal, como los canta Virgilio.

En la descripción del Elíseo atribuida a Tertuliano se resumen sus características, muchas de ellas tomadas de Hesíodo: la luz es clara, el aire salubre, los campos son fértiles, las flores ricas, el aire fragante, los árboles están colmados de fruta, “*nulla cadunt folia*”, hay un lago y una fuente que se divide en cuatro partes, reina eterna primavera, no hace frío, ni calor, ni se conoce la noche, todos los males están ausentes⁴⁶. Estos son los elementos que aparecen reflejados en los dos últimos paisajes.

⁴² *Ibidem*, pág. 216.

⁴³ REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e Iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 145 y 222.

⁴⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Viajes al Paraíso: la representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pág. 97.

⁴⁵ VELASCO LÓPEZ, M. H.: *Op. Cit.*, pág. 167.

⁴⁶ PATCH, H. R.: *Op. Cit.*, pág. 145.

En el quinto paisaje, unos bosques verdes marcan el contraste con los anteriores. Ya no aparecen árboles sin hojas, sino que todos son frondosos y tupidos, de amena umbría. En el último, junto a una masa boscosa aparece separado un gran árbol de prolongada sombra que recuerda el del segundo paisaje. En las representaciones medievales del Paraíso se relaciona con el árbol central del Edén del libro del *Génesis* del que surgen cuatro ríos. Pero en las visiones escatológicas como la ya mencionada *Visión de Tundale*, el final del viaje está presidido por un árbol enorme cubierto de frutas, flores y pájaros a cuya sombra descansan los bienaventurados, “se dice que el árbol es la Santa Iglesia”⁴⁷. La representación es un reflejo de la visión de Nabucodonosor en el libro de *Daniel*⁴⁸ que fue interpretada desde el siglo IV como una imagen de Jesucristo: “...así como por el árbol se entiende Christo, y por las frutas sus buenas obras, así por las hojas se entienden sus gloriosas palabras”, su sombra es la gracia divina, “los nidos que allí están son nuestros corazones; [...] ningún árbol del Paraíso se puede comparar con Christo”⁴⁹.

Asistimos en el contenido de estos seis paisajes al elogio y anuncio de salvación de un personaje representado como un peregrino del más allá que alcanza la vida eterna y el premio de los héroes y los justos. Esto se hace mediante elementos de difícil comprensión, por lo que la erudición del autor de los paisajes o del mecenas que encarga la obra queda patente frente al programa del resto del retablo de clara lectura en un contexto de iconografía cristiana. Todos estos elementos se encuentran reunidos en la tradición literaria que recoge, en la transición del siglo XV al XVI, la obra de Diego Guillén de Ávila⁵⁰.

A la manera de las antiguas tumbas de los héroes, esta alabanza del difunto personaje, está adornada de praderas, bosques y plantas. Así lo estaba el mausoleo de Augusto, según lo describe Estrabón: se trataba de un túmulo cubierto de árboles de hoja perenne y rodeado de un jardín. Así también aparecían en las pinturas funerarias de héroes de Polígnoto, según las describe Pausanias⁵¹.

El hecho de que se trate de una alabanza, que sólo unos pocos versados

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 122.

⁴⁸ “Un árbol había en el centro de la tierra, de altura muy grande. El árbol creció, se hizo corpulento, su altura llegaba hasta el cielo, su expansión, hasta los confines de la tierra. Era hermoso su ramaje, abundante su fruto; había en él comida para todos, a su sombra se cobijaban las bestias del campo, en sus ramas anidaban los pájaros del cielo, y toda carne se alimentaba de él”. Daniel 4, 7-9.

⁴⁹ GUEVARA, A.: *Todos los misterios del Monte Calvario*, Madrid, Isidoro Hernández Pacheco, 1782, págs. 208-219.

⁵⁰ LIDA DE MALKIEL, M. R.: “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas” apéndice de PATCH, H. R.: *Op. Cit.*, pág. 396.

⁵¹ VELASCO LÓPEZ, M. H.: *Op. Cit.*, pág. 89.

en los textos de la Antigüedad clásica pueden conocer, enlaza de nuevo una de las características del Humanismo que se destaca por su difícil comprensión de los símbolos⁵² y por la utilización del tema escatológico de las Hespérides en elogio de un mecenas⁵³. Un ejemplo español en el que los paisajes del Hades se representen en una obra funeraria renacentista con las mismas características otoñales que los de la de Santa Bárbara, se encuentra en la Catedral de Sigüenza, en los frescos de Francisco Pelegrina para la capilla de la Concepción⁵⁴.

Y es de nuevo la descripción de la propia tabla la que invita a una lectura aún más relacionada con la Literatura. Si el fondo de los paisajes es un canto fúnebre, la forma refuerza este mismo sentido poético. El sotobanco del retablo de Santa Bárbara, no es una continuación de éste, a modo de añadido integrado, ni sigue el número de sus calles ni el de los nichos de la predela. Es, dentro de él, un elemento independiente en el que el número seis es relevante, pues seis son los pies del hexámetro dactílico, primer verso del dístico elegíaco, es decir, de la expresión clásica de la poesía elegíaca en latín que se siguió empleando hasta el Renacimiento. El ejemplo más representativo es la obra de Giovanni Pontano, considerado la cumbre de la poesía neolatina del Renacimiento y autor de *De tumulis*. Esta obra escrita en hexámetros dactílicos es una colección de epitafios dedicados a distintas personas a las que ensalza y garantiza la salvación enviándolos a un cielo que identifica con los Campos Eliseos del mundo subterráneo pagano. Allí sus amigos y conocidos gozan de la esperanza reservada a los héroes, después de su muerte que para Pontano es el paso a la otra vida⁵⁵. Este género denominado *tumulus*, en dísticos elegíacos, fue cultivado por numerosos autores neolatinos, entre ellos el español Calvete de Estrella en su obra *Tumulorum Liber Vnus*, como poemas fúnebres⁵⁶.

La posibilidad de que los paisajes tengan este matiz elegíaco, se confirma en la ya mencionada constante presencia de las aves. Éstas hacen referencia también a la etimología de la voz "elegía": "Para Aristóteles *e/eos* es el nombre de un ave nocturna, la que los latinos conocían por *ulula* y los italianos por

⁵² REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. Cit.*, pág. 145.

⁵³ BLÁZQUEZ MATEOS, E.: "El mito de las Hespérides y las alegorías mitológicas en el Humanismo hispano. El ciclo pictórico-literario para el jardín pintado del Marqués de Santa Cruz", en *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar*, nº 73, 1998, pág. 9.

⁵⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Viajes al Paraíso...*, pág. 93.

⁵⁵ PARRA GARCÍA, L.: "La poesía latina del Renacimiento: ¿Cristianización de lo pagano o paganización de lo cristiano? El caso de G. C. Pontano", www.anmal.uma.es/numero6/Parra.htm, [Fecha de la consulta: 28-2-2007].

⁵⁶ DÍAZ GITO, M. A.: "Poesía elegíaca de Calvete de Estrella: poema a la muerte de un pajarito" en MAESTRE MAESTRE, J. Mª (coord.): *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*. Alcañiz, Instituto de Estudios

*aluco*⁵⁷. Este valor etimológico fue recogido por los autores humanistas, como Fernando de Herrera, quienes consideran la elegía un canto de muerte⁵⁸.

Por su carácter elegíaco, los paisajes hacen alusión directa a un personaje difunto y a su enterramiento. El único sepulcro relevante que existe en la capilla de Santa Bárbara y que puede estar en relación con los paisajes del retablo es el del canónigo Francisco del Pozo del siglo XVI.

3. FRANCISCO DEL POZO Y JUAN DE VALENCIA.

No son muchos los datos que se conocen de estos destacados personajes, aunque dado su protagonismo, debieron figurar entre los presbíteros más relevantes en la Málaga del siglo XVI.

Nació Francisco del Pozo en Cuenca y llegó a Málaga en 1500 de la mano del obispo Ramírez de Villaescusa quien le fue otorgando sucesivas dignidades en su diócesis: racionero de la Colegiata de San Sebastián antequerana, mayordomo de la casa del Obispo y canónigo de la Catedral malagueña. A ello se une su interés en ser recordado por la posteridad a través del patronato de la capilla de Santa Bárbara. Memoria que se mantuvo, mientras sus parientes fueron capellanes de la misma, denominándola por el apellido "del Pozo" si bien Medina Conde, no pudiendo identificarla, supuso que era la de las Reliquias, hoy del Pilar, también colateral a la de la Encarnación y que tuvo un pozo de agua⁵⁹.

La capilla de Santa Bárbara había sido fundada por una familia de artesanos oriunda de Écija, los Páez. La viuda del fundador, incapaz de mantener el patronato, lo devolvió al Cabildo que, a su vez, lo adjudicó a Francisco del Pozo⁶⁰. Es ésta la razón de su titularidad.

En 1513 erigió el nuevo patrono dos capellanías adscritas a su capilla. En 1524 contrató con Nicolás Tiller el retablo que aún hoy la preside. Renovó la erección de capellanías, manteniendo las condiciones y aumentando a cuatro su número, en 1530. Finalmente, poco antes de morir, en 1531, otorgó testamento ante el notario Antón López, disponiendo en el mismo su voluntad en cuanto a entierro y sepultura.

Humanísticos, 2002, t. III, pág. 1006.

⁵⁷ CORREA RODRÍGUEZ, P.: "Fernando de Herrera: poesía 'elegíaca' clásica y elegía renacentista", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, nº 2, 2000, pág. 190.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 191.

⁵⁹ MEDINA CONDE, C.: *La Catedral de Málaga*, Málaga, Arguval, 1984, pág. 48.

⁶⁰ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: "De Mezquita mayor de Málaga a Catedral renacentista. Descubrimiento de un elemento revelador de una metamorfosis, pasando por la iglesia vieja", *Isla de Arriarán*, nº 7, 1996, págs.

Además de las obligaciones que debían cumplir sus capellanes en lo referente a misas, fiestas, oficio coral etcétera, el canónigo del Pozo estableció tres lugares de enterramiento en su capilla de la Catedral Mezquita: el primero de ellos se encontraba delante de la misma “que está solada de ladrillo nuevo para enterramiento de los dichos capellanes”⁶¹. El segundo estaba destinado a su sobrino Pedro del Pozo, su mujer, sus hijos y cuantos familiares del canónigo murieran en Málaga. Y el tercero, para el propio Francisco del Pozo y su hermano, canónigo de la Catedral de Cuenca: “...que en mi sepultura no se entierre otro cuerpo si[no] el mío o el de mi Señor hermano Juan del Poço si fuere la voluntad de Dios que falleciere aquí”⁶². Es éste el que fue trasladado a la capilla de Santa Bárbara de la Catedral nueva, en la segunda mitad del siglo XVI.

El sepulcro de Francisco del Pozo, de concepción horizontal, se reduce a una lápida rectangular en la que la representación del difunto ha sido sustituida por su escudo y divisa. En derredor de la lápida, una faja bordea su perímetro conteniendo el epitafio: “Aquí yaze sepultado el Revendo Señor Francisco del Pozo Canónigo de esta Sancta Yglesia de Málaga, Beneficiado de la Ciudad de Antequera. El qual edificó i dotó esta capilla de Señora Santa Bárbara, falleció el año de 1531 a 4 de agosto”.

Es el contenido del escudo, el que interesa destacar. Aparece en él el brocal de un pozo del que sale un árbol. Está rodeado por ocho veneras o peregrinas. Su divisa, sobre una cinta alrededor, aún es legible: “INE TER[T]IVM ET VLTRA. SIT NOMEN DOMINI BEN [EDICT]VM”⁶³. A pesar de sus dignidades eclesiásticas, no incluyó el canónigo del Pozo en su escudo un capelo con borlas como le correspondía⁶⁴.

Estos elementos del escudo parecen estar en relación directa con el contenido de los paisajes. No sólo por el árbol que surge del pozo y parece el mismo del segundo paisaje en cuanto a especie, tamaño y disposición de su copa, sino que las conchas que lo orlan eran signos seculares de peregrinos, como el personaje del viaje de los paisajes. Éstos, habiendo alcanzado la meta

110-111.

⁶¹ *Escritura de fundación de cuatro capellanías erigidas en 1530 en la capilla de Santa Bárbara por el canónigo D. Francisco del Pozo*. A. C. M. Legajo 19, pieza 15. Este lugar fue designado en 1574 por el obispo Francisco Blanco Salcedo para enterramiento de los beneficiados de la Catedral. BOLEY Y SINTAS, M: *Op. Cit.*, pág. 180.

⁶² *Copia del testamento del Canónigo Francisco del Pozo en 1531 ante Antón López*. A. C. M. Leg. 19, pieza 16.

⁶³ Es éste el texto que se ve en la lápida sepulcral. Sin embargo, en los guardapolvos del retablo aparece el mismo escudo con tres variantes: en el propio escudo, el pozo se rodea de un paisaje vegetal en verde intenso y el árbol no surge del mismo sino que aparece tras el brocal; la última, en la divisa en la que en un latín no tan purista se lee: “*Sit nomen Domini benedictum in eternum [sic] et ultra*”.

⁶⁴ REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. Cit.*, pág. 307.

de Santiago de Compostela, visitaban el *Finis Terrae*, el lugar más occidental del mundo, y recogían de sus playas estos recuerdos que ostentaban durante su regreso como prueba de haber alcanzado su meta y de haber visitado los confines de la tierra. La clave, sin embargo, está en el pozo que siempre ha tenido un sentido escatológico de paso y comunicación con el infierno y el mundo subterráneo⁶⁵. Son muchas las simas que aún hoy reciben la denominación de “pozo del infierno” mientras que en la cultura hebrea el pozo realizaba la síntesis de los tres órdenes cósmicos: cielo, tierra e infierno.

De la divisa, la primera parte es a su vez significativa, admitiendo además varias interpretaciones. “Entra por tercera vez y más allá”, parece hacer referencia a la vida del difunto. La primera vez sería la entrada a la vida cristiana a través del Bautismo, la segunda a la vida sacerdotal y la tercera a la vida eterna. El “más allá” sería así el cielo.

Pero para una persona cultivada del siglo XVI existe en el texto una connotación con la famosa *Tabla de Cebes* o *Pínax*. Esta obra fue conocida desde el siglo I hasta el XVIII en ambientes docentes por todos aquellos que estudiaban griego o latín pues por su sencillez constituía, junto con las oraciones de Isócrates, uno de los primeros ejercicios de traducción que realizaban los jóvenes estudiantes. Como parte del acervo cultural de toda persona instruida se convirtió en un lugar común en el siglo XVI en representaciones literarias y artísticas. Así su huella se rastrea en multitud de obras, como el ya mencionado *Viaje de Polifilo* o en los *Sueños* de Quevedo. Dada su brevedad circuló manuscrita, en griego y en latín, entre los humanistas y fue impresa en diversas lenguas, alcanzando para 1550 más de sesenta ediciones⁶⁶.

Es su contenido filosófico, perfectamente adaptable a la moral cristiana, el que a su vez nos da una clave de interpretación de la divisa del escudo de Francisco del Pozo. En forma de diálogo, describe los dibujos de un cuadro (*pínax*) en el que se representa la vida humana como un camino hacia la felicidad y en busca de la verdadera doctrina. El escenario de esta *peregrinatio vitae* son tres recintos concéntricos con sus respectivas puertas: el primero es la vida; el segundo, la Falsa Doctrina; y el tercero, la Verdadera. Más allá, *ultra*, se llega a un *locus amoenus*, lleno de árboles, prados, luz y serenidad donde moran los bienaventurados y donde están las Virtudes y la Prudencia. En el centro tiene su trono la Felicidad que corona como héroes a los que consiguen llegar hasta allí. Todo este itinerario se encuentra lleno de imágenes simbólicas alusivas a la loca y ciega Fortuna y sus dones, los castigos y los dolores, las Letras, las

⁶⁵ PATCH, H. R.: *Op. Cit.*, pág. 12.

⁶⁶ LÓPEZ POZA, S.: “La ‘Tabla de Cebes’ y los ‘Sueños’ de Quevedo”, *Edad de Oro*, nº 13, 1994, pág. 88.



13. MATTHÄUS MERIAN, *Tabula Cebetis*, 1672.

Artes, el Engaño, la purificación, los vicios y las virtudes que el hombre encuentra a lo largo de su vida... todos y cada uno de ellos representados por figuras humanas con atributos alegóricos.

El *Ine tertium et ultra* de la divisa del escudo es reconocible por cualquiera que conozca este argumento de la *Tabla de Cebes* como una invitación a cruzar la tercera puerta, donde está la Verdadera Doctrina, y entrar así en la morada de los bienaventurados y avanzar *más allá* hasta ser coronado por la Felicidad. Este paraje es descrito en el texto de manera semejante a los dos últimos paisajes del sotobanco: “¿Ves, además –continuó– y en frente de aquel bosque, un lugar de tan agradable aspecto, a una manera de prado, bañado todo de una gran lumbre?”⁶⁷.

La *Tabla de Cebes* es una de las muchas representaciones tradicionales del hombre como peregrino en la tierra. Entre las más destacadas están además: el laberinto, la Y pitagórica, el cercado o montaña ascensional, Hércules

⁶⁷ *Manual de Epicteto seguido de la Tabla de Cebes*, Barcelona, Montaner, 1943, pág. 163.

en la encrucijada y los tableros de juego entre los que cabe destacar dos, por los elementos con que representan el itinerario del hombre por la vida, la *Filosofía cortesana moralizada* de Alonso de Barros, impresa en 1587, y el conocidísimo *juego de la oca*, encargado en 1580 por Francesco de Medici como regalo para Felipe II y que ha perdurado en el tiempo muy popularizado⁶⁸. Ambos toman símbolos ya conocidos de los tableros de juego que les precedieron consagrándolos con todo su significado: el puente, el pozo, la barca y la muerte, todos ellos presentes en los paisajes del sotobanco de Santa Bárbara y en el escudo de la lápida funeraria de Francisco del Pozo de la misma capilla. Por lo que entre el sepulcro y los paisajes se establece una relación de complementariedad, manteniendo cada uno su unidad de interpretación y enriqueciendo sus significados para aquellos que conocen estas posibilidades.

No es de extrañar que esto suceda en una capilla de la Catedral vieja como es la de Santa Bárbara. Según parece, se convirtió, por sus dimensiones, situación y existencia de un coro propio para sus capellanes, en uno de los focos culturales de la Málaga renacentista. Allí tenían lugar las oposiciones de los prebendados de la seo malacitana⁶⁹. Allí se interpretaban los autos sacramentales para las fiestas del Corpus Christi⁷⁰. Y, lo que es más importante, allí tenían lugar los actos literarios y las representaciones de las comedias de tipo académico que el bachiller Juan de Valencia escribía para los alumnos del Estudio de Gramática de la Catedral⁷¹.

Este filólogo resulta fundamental para conocer la vida cultural del siglo XVI en esta provinciana ciudad: "No es posible ignorar su huella"⁷². Él junto con Juan de Vilches en Antequera y Luis de Linares en Ronda representan los focos del Humanismo en Málaga. Era Juan de Valencia natural de Loja, bachiller, racionero y catedrático de Gramática en el Estudio de la Catedral desde los años cuarenta. Su labor vino apoyada también por el obispo humanista Diego Ramírez de Villaescusa que había sido a su vez catedrático de Salamanca y hombre de letras muy respetado por Nebrija⁷³. Fue Valencia más filólogo que

⁶⁸ LÓPEZ POZA, S.: "Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra" en AA.VV.: *De oca a oca... polo Camiño de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, págs. 64 y 67.

⁶⁹ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Loc. Cit.*

⁷⁰ BOLEA Y SINTAS, M.: *Op. Cit.*, pág. 163. En tanto no sean restauradas para su conservación y consulta las Actas Capitulares de estas fechas, se hace necesario acudir a una fuente secundaria fiable como es ésta.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 139. AGUILAR GARCÍA, M. D.: *Loc. Cit.*

⁷² TALAVERA ESTESO, F. J.: "Escritores humanistas en la Málaga del XVI" en WULFF ALONSO, F., CHENOLL ALFARO, R. y PÉREZ LÓPEZ, I. (eds.): *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI)*, Málaga, CEDMA, 2006, pág. 255.

⁷³ TALAVERA ESTESO, F. J.: *Juan de Valencia y sus Scholia in Andrea Alciati Emblemata*, Málaga, Universidad, 2001, pág. 16.

literato aunque, como destacan las noticias que de él se conservan, compuso numerosas obras teatrales, autos y poemas neolatinos en hexámetros como el de *Pyrene*. Fundamentalmente su labor docente ha dejado memoria de su actividad y entusiasmo en el conocimiento y la difusión de la cultura clásica y de la lengua latina.

Tenía el Estudio de Gramática su ubicación en la claustro de la Catedral Mezquita. Contó Valencia con un importante número de alumnos, llegando de ochenta a cien en los cursos 1547-1548. Por ello contaba con la ayuda de repetidores: Bernardo de Castro y Gregorio de Orduña⁷⁴. Entre los alumnos más destacados de Juan de Valencia sobresalen Luis y Alfonso de Torres, Antonio Hojeda y Bernardo Alderete quien llegó a hablar del catedrático como “mi maestro, al que los hijos de Málaga deuen mucho”⁷⁵.

De su obra se conservan los *Escolios a los Emblemas de Alciato*. En ellos no sólo destaca su interés por el tema del simbolismo, sino que demuestra su erudición y conocimiento del mundo clásico a través de fuentes directas y su competencia lingüística y filológica. Sólo un humanista como Juan de Valencia o su discípulo Bernardo de Alderete habría sido capaz de diseñar un programa iconográfico y simbólico para el retablo de la capilla de Santa Bárbara como el que existe en el sotobanco.

4. UN PINTOR HUMANISTA.

Todos estos datos enmarcan los paisajes de Santa Bárbara en un punto concreto de la Historia. Por un lado, deben situarse en un momento de plenitud del Humanismo en una pequeña ciudad provinciana como lo fue Málaga. Por otra parte, no debe tratarse de una fecha muy tardía, pues los postulados del Concilio de Trento hubieran impedido la representación de elementos paganos en un contexto religioso.

El límite de datación debe considerarse el primer cuarto del siglo XVII, si tenemos en cuenta la indumentaria del protagonista. Parece que éste viste calzas trusas, acuchilladas, que se emplearon en España durante el siglo XVI y hasta su prohibición por Felipe IV en las pragmáticas de 1623 y 1624, siendo sustituidas por los gregüescos o calzón, largos y holgados⁷⁶.

Por otra parte, el mismo contenido de los paisajes y sus connotaciones, reducen las posibilidades de autoría: “Significativamente, la mayor parte de los

⁷⁴ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Caracteres de la sociedad malagueña del siglo XVI*, Málaga, Diputación Provincial, 1987, págs. 47-48.

⁷⁵ TALAVERA ESTESO, F. J.: *Juan de Valencia...*, págs. 24-25.

⁷⁶ TEJEDA FERNÁNDEZ, M.: *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos*

sepulcros con temas de difícil interpretación son de mano italiana. [...] La mayor independencia con respecto al poder eclesiástico y la exaltación del individuo desde una perspectiva meramente humana, propias del Renacimiento italiano, se reflejaron en su plástica funeraria⁷⁷.

Para los autores que defienden la datación del sotobanco en la segunda mitad del XVI, “estaríamos ante uno de los escasos ejemplos de esta temática y representarían una faceta bastante innovadora y moderna en el medio local que bien pudo ser consecuencia de la influencia de Arbassia en los pintores locales”⁷⁸.

Cesare de Saluzzo, llamado l’Arbasia y conocido en España como César Arbasia, había llegado a Córdoba en 1577 con su amigo y colega Pablo de Céspedes, el Racionero, pintor erudito y destacado humanista en contacto los círculos artísticos y literarios de Italia, Sevilla y Granada. Ambos habían trabajado en Roma pintando al fresco la capilla Bonfili de la Santa Trinidad de Montes, correspondiendo a Céspedes las figuras humanas y a Arbasia los paisajes de fondo⁷⁹. Además de este trabajo, Arbasia había realizado en solitario los frescos del claustro de este mismo convento y cuatro obras en la sala Ducal del Vaticano. Son estos últimos los que interesa destacar pues no sólo tratan el tema de la alabanza del mecenas a través de paisajes escatológicos sino que toman elementos del escudo del personaje a ensalzar, el dragón de Gregorio XIII Boncompagni, y los incluyen como alusiones mitológicas en las escenas pintadas⁸⁰.

Estos paisajes con referencias al más allá, al jardín de las Hespérides y al mito de Proserpina no son ajenos a la obra de Arbasia en ningún momento de su carrera. En Roma lo había realizado tanto en el Vaticano como en la fachada frente a San Carlo en la hoy llamada “Vía del Corso”, trabajo este último desaparecido y que realizó junto con Céspedes. En España lo pintó en el ciclo del palacio de los Bazán en el Viso del Marqués, en Ciudad Real.

Como paisajista César Arbasia había trabajado con Federico Zuccaro en la decoración interior de la cúpula de Santa María de las Flores de Florencia. Zuccaro había sido también maestro de Otto van Veen, uno de los ilustradores de la *Tabla de Cebes* y que tuvo por alumno a su vez a Rubens. También rea-

XVII y XVIII. Málaga, Universidad, 2006, págs. 126-127.

⁷⁷ REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. Cit.*, págs. 228-229.

⁷⁸ SAURET GUERRERO, T.: “Consideraciones...”, pág. 22.

⁷⁹ DÍAZ CAYEROS, P.: “Pablo de Céspedes entre Italia y España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 76, 2000, México D.F., Universidad Autónoma Nacional de México, pág. 22.

⁸⁰ BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2002, págs. 54-55.

lizó Arbasia la decoración de la iglesia del Sagrario de Córdoba, esta vez siguiendo el programa iconográfico diseñado para él por Ambrosio de Morales⁸¹ quien a su vez había traducido el *Pínax* en 1534 y lo publicó en 1586.

¿Pudo César Arbasia haber pintado las tablas del sotobanco del retablo de la capilla de Santa Bárbara? La falta de documentación había justificado que las hipótesis continuaran siéndolo⁸². Pero en 1765, los capellanes de Santa Bárbara establecieron un pleito con el Cabildo catedralicio por su negativa a pagar a la Fábrica lo que les correspondía por las contribuciones de ésta a la capilla. Para dar datos al abogado que defendía a los capitulares, Francisco Barbán de Castro, a la sazón Mayordomo de la Fábrica Mayor, tomó una serie de notas de los "Libros de Quentas de la Fábrica que existen en la Contaduría General del Obispado". En las mismas se anotan año por año los gastos de la Fábrica en la capilla de Santa Bárbara: limpieza, aceite para las lámparas, ornamentos, esteras, libros, breves... y su correspondiente costo desde 1554. En esa lista se puede leer: "En quentas del año 1578 se [...] componen ornamentos de Santa Bárbara. La reja 1500. La Pintura, 3000 ducados la pintó Cesar Arbasia y 3500 ducados la capilla mayor"⁸³.

La noticia puede sin embargo ser confirmada y debatida. La fecha la repite Medina Conde quien también consultó los Libros de Fábrica: "Consta que desde antes de 1578 hasta después de 1589 estuvo pintando en esta Iglesia"⁸⁴. Las cantidades son, sin embargo, desorbitadas para un trabajo tan pequeño. Son ciertas en cuanto que es lo que cobró el artista italiano según confirma Diego Fernández Romero, Mayordomo de Fábrica en 1582: tres mil ducados por su trabajo en la capilla del obispo fray Bernardo Manrique y tres mil quinientos por su obra en la capilla mayor⁸⁵. Por tanto, si la fecha y las cifras que aparecen en los Libros de Fábrica son exactas, la explicación posible es que en una de dichas cantidades, probablemente la primera, se incluyan los honorarios de realización de este trabajo menor. Debe ser así por cuanto tampoco las rejas de la capilla pudieron costar ellas solas esos mil quinientos ducados que se indican, refiriéndose tal cantidad a la realización de todas las de la girola o de parte de ella.

⁸¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "El obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbasia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 13, 1937, pág. 73.

⁸² SAURET GUERRERO, T.: *Loc. Cit.*

⁸³ A. C. M. Leg. 586, pieza 32.

⁸⁴ MEDINA CONDE, C.: *Op. Cit.*, pág. 51.

⁸⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Rex Martyrum. Sol Salutis. El palacio cristológico" en ARCOS VON HAARTMAN, E.: *Retrato de la Gloria*, Barcelona, Grupo Winterthur, 1999, pág. 49.

En cuanto al estilo, existen coincidencias entre las obras de Arbasia y el pintor del sotobanco, pues el de Saluzzo “trabaja el paisaje como fondo decorativo y con un tratamiento de la decoración realizado a base de fino trazo dibujístico similar a los usados en las tablas del retablo de Santa Bárbara, que hacen pensar en esa participación, o influencia, del italiano en los citados paisajes”⁸⁶.

Tanto por su contenido funerario como por su realización sobre tabla y no sobre lienzo, como lo están las obras de Juan Niño de Guevara y de Juan Coronado realizadas para la misma capilla en el siglo XVIII, cabe afirmar que los paisajes del sotobanco de la capilla de Santa Bárbara son, como proponen los investigadores de la primera hipótesis, de la segunda mitad del XVI. A ello contribuye no sólo la existencia de un círculo humanista en la Catedral de Málaga en torno a Juan de Valencia en el que cabe destacar al que fue su alumno hasta 1575, Bernardo de Alderete, quien a su vez trató el tema del más allá y las visiones en su obra⁸⁷, sino también los contactos habituales entre César Arbasia y Pablo de Céspedes. Sólo en éste momento y con este material humano se podría haber realizado una obra semejante en la Catedral de Málaga. Parece 1578 una fecha razonable para que los postulados de Trento no afectaran todavía al programa de los paisajes. Sin embargo, continúa siendo una incógnita si el traslado de mobiliario o, al menos, el del retablo de Santa Bárbara, tuvo lugar entonces.

Esta elegía pintada en honor del canónigo Francisco del Pozo permaneció oculta, tras las aguas del Leteo, hasta que el siglo XXI bebió en las fuentes de Mnemósime y recordó el alma dormida.

Estudio de los lienzos de la Anunciación conservados en la Sala de la Catedral de Santiago de Compostela¹

Paula Pita Galán

Universidad de Santiago de Compostela

PALABRAS CLAVE: Pintura Barroca/ Arquitectura Religiosa/ Santiago de Compostela.

RESUMEN

En 1998, José María Díaz Fernández, archivero de la catedral de Santiago de Compostela, planteó la posibilidad de que los lienzos de la Anunciación de su Sala Capitular fuesen dos obras realizadas por el maestro italiano Guido Reni. En este artículo, se realiza un estudio pormenorizado de las mismas, relacionándolas con la obra del pintor boloñés. Los resultados cuestionan esta autoría pero revelan parte de la particular historia de cada una de estas telas.

ABSTRACT

In 1998, José María Díaz Fernández, archivist of Saint James of Compostela's Cathedral, posed the possibility that the paintings of the Annuntiation on the Chapter Room were two works made by the italian master Guido Reni. In this paper, it is made a detailed study of these canvas in relation to the works of the bolonian painter. The results question this authority but reveal a part of the particular history of each painting.

En 1992 Leopoldo Fernández Gasalla escribió un artículo acerca del legado artístico del arzobispo compostelano don Pedro Carrillo de Acuña². En él llamaba la atención acerca de la existencia de cuatro lienzos de Guido Reni, propiedad de dicho prelado, que fueron legados, dos de ellos a la catedral de Burgos y los dos restantes

* PITA GALÁN, Paula: "Estudio de los lienzos de la Anunciación conservados en la Sala Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 83-103.

¹ Este artículo es el resultado de un T.A.D. (Trabajo Académicamente Dirigido) realizado entre los años 2004 y 2005 bajo la dirección del profesor de la Universidad de Santiago de Compostela Miguel Taín Guzmán. La investigación pudo ser llevada a cabo gracias a una beca *Erasmus* concedida por dicha Universidad, trabajando en las ciudades de Roma y Bolonia con la ayuda de historiadores y profesionales del arte italianos. De entre ellos querría expresar mi especial agradecimiento a la profesora de la Universidad de Roma I, la Sapienza, Marisa Dalai Emiliani, a Paolo Caucci von Sauken, coleccionista privado, y al especialista en pintura boloñesa y director de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia Andrea Emiliani.

² FERNÁNDEZ GASALLA, L.: "Las obras de Guido Reni en la colección del arzobispo de Santiago Don Pedro Carrillo (1656- 1667)", *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1992, págs.430- 435.

a sus sobrinos³. La posibilidad de que cuatro cuadros del maestro boloñés adornasen en su momento el palacio arzobispal de Santiago de Compostela, suscitó las sospechas de que Carrillo pudiese haber dejado algún lienzo de Reni a esta sede, donde hizo erigir su capilla funeraria. En 1997 el canónigo archivero de la catedral, José María Díaz Fernández, conocedor del citado artículo, reparó en dos lienzos conservados en el Museo Catedralicio: un San Gabriel y una Virgen, presentados juntos formando una Anunciación **[1 y 2]**. La imagen que llamó su atención fue la del ángel anunciante, que presenta un gran parecido con el Arcángel de la última *Anunciación* pintada por Guido, conservada en la *Pinacoteca Cívica de Ascoli Piceno* **[3]**. Así lo señaló en un trabajo publicado en *El Correo Gallego* donde propone un origen común para ambos cuadros, que procederían de una misma tela que, por su presumible mal estado de conservación, y en época no reciente, habría sido fragmentada, resultando las obras que hoy se pueden contemplar en el museo. Para resaltar su procedencia común, se habría realizado una “*chapucera complementación, además de la demarcación ovalada en la misma tela*”, expresión con que el autor se refiere a los óvalos pintados que enmarcan las figuras, y a posibles añadidos que afectarían a la mano del Ángel y al lirio que sostiene, así como a las manos, cuello y manto de la Virgen. Todas estas reflexiones de Díaz Fernández le llevan a plantear dos grandes preguntas: ¿podría haber un lienzo de Reni tras estas transformaciones? y ¿habría sido este cuadro propiedad de Carrillo de Acuña? ⁴. El principal problema que presenta el estudio de estas obras es que, aquello que debería ser lo más inmediato, la reconstrucción de la historia de estos lienzos en la Catedral de Santiago, ha resultado imposible. Carecemos de documentos que puedan dar una pista sobre el momento y circunstancias en que han llegado a Compostela, y de su ubicación original en el templo. Este problema ha provocado que mi labor se centra-

³ “Yten declaro que, en consecuencia del afecto a la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, donde fui Arcediano de Birbiesca (sic), deseando corresponder al cariño que debo a su Ilustre Cavildo, con mi corto posible he procurado manifestarlo y donado a la dicha Iglesia el cuerpo de Santo de San Lucio mártir en su urna de cristales con su auténtica, y dos quadros grandes para la sala capitular: el uno El Triunfo de David y el otro La Escultura y La Pintura, ambos de Guido con cornisas doradas (...)

Yten mando a Don Diego Carrillo de Acuña, mi sobrino, caballero del hábito de Alcántara y señor de la casa de mis padres, de los Carrillos de la villa de Tordomar, un quadro de San Juan Desnudo en el Desierto, de medio cuerpo, que es de Guido, y una lámina de San Pedro quando pescaba. Y seis reposteros con mis armas, fábrica de Salamanca, lo menores que tengo. Y una cama de granadillo, con colgadura y sobrecama de gasilla, de Italia (...)

Yten mando a Don Diego Carrillo de Varaona, mi sobrino, Arcediano de Nendos en la Santa y Apostólica Iglesia de Santiago y actualmente colegial del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid del Gran Cardenal de España (...) la cama mayor y mejor que tengo de granadillo, guarnecida de bronce dorado, que tiene la cabecera quatro altos, y una Nuestra Señora por remate con su colgadura de bayeta colorada y un quadro de Santa Catalina, que es de Guido. Y otro quadro del Angel de la Guarda y los ocho reposteros mayores que los tengo con mis armas, fábrica de Salamanca (...). Extraído de: FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *Op. Cit.*, págs. 432- 434.

⁴ DÍAZ FERNÁNDEZ, J.M.: “¿Una Anunciación de Reni en la Catedral de Santiago?”, en *El Correo Gallego*, sábado 19 de julio de 1997, pág. 18.



1. Arcángel San Gabriel, Museo Catedralicio de Santiago de Compostela.

2. Virgen de la Anunciación, Museo Catedralicio de Santiago de Compostela.

se en un estudio fundamentalmente formalista, comparando los lienzos compostelanos con las cuatro Anunciaciones que el boloñés realizó a lo largo de su carrera, y complementándolo con el análisis de su pintura, su vida y su modo de trabajo.

LAS ANUNCIACIONES DE GUIDO RENI.

Buena parte de la pintura de Guido Reni la componen obras de asunto religioso⁵; lienzos donde podemos aproximarnos al verdadero sentir del pintor y comprender hasta qué punto era importante en su producción el clasicismo idealista. Pocos artistas han sabido conjugar arte clasicista con temática religiosa como ha hecho Guido. En sus obras vemos cómo, llevando al extremo su afán por el idealismo, logró “divinizar” las formas y rozar una perfección que alcanza lo supraterráneo.

Creados en un ambiente postrentiniano, sus lienzos rezuman un sentimiento

⁵ Sobre Guido Reni consúltese BELLORI, G.P.: *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, Roma, Biblioteca d'Arte, 4ª ed.; CAVALLI, G.C.: *Mostra di Guido Reni*, Bologna, Alfa, 1954; GNUDI, C., CAVALLI, G.C.: *Guido Reni*, Velletri, Firenze, 1955; GARBOLI, C., BACCHESECHI, R.: *L'opera completa di Guido Reni*, Rizzoli Editore, Milano, 1971; GRANDARA, C.: *Guido Reni: 1575-1642*, Los Angeles County Museum of Art, Bologna, Nuova Alfa, 1988; MALVASIA, C.C.: *La Felsina pittrice. Vite di pittori bolognesi*, Bologna, 1678; PEPPER, S.: *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984; SALVY, G. J.: *Reni*, Electa, Milano, 2001.



3. GUIDO RENI, *Anunciación, Pinacoteca Cívica de Ascoli Piceno.*

Anunciación conservada en el Museo del Louvre (1627- 1632) y la *Anunciación* de la Pinacoteca Cívica de Ascoli Piceno (1634). Las principales diferencias entre estas cuatro obras son de estilo, y están condicionadas por el tipo de encargo. Aquellas realizadas para grandes comitentes, presentan un carácter cortesano y resultan más elaboradas y ostentosas que las dos pintadas para templos provincianos, donde el artista realmente desvela su modo de sentir este pasaje.

La primera de las anunciaciones ocupa el altar de la *Cappella dell'Annunciazione*, en el Palacio del Quirinal, [4] y fue un encargo del pontífice Pablo IV. Se trata de una representación sencilla, todavía de su etapa de juventud, pero cargada de sentimiento. En ella, el elemento naturalista y la austeridad, heredados de su maestro Ludovico Carracci, desaparecen para imprimir una dignidad a las figuras acorde con la importancia del espacio para el que está destinada la obra. El artista abandona los interiores cotidianos de su maestro, para crear un espacio indefinido, dando preferencia a la representación de la intervención divina –tan del gusto contrarreformista– en el rompimiento de Gloria. La grandilocuencia de esta imagen, se repite en su tercera anunciación, pintada para María de Médicis [5]. En este lienzo, Reni sitúa la escena en un interior sencillo pero con detalles refinados, como el

religioso intenso y triunfante, que se reviste de formas ideales, creando unas figuras que, bajo una belleza *all'antica*, encierran un alma cristiana. Hombre de costumbres religiosas, Reni siempre aspiró a ser el mensajero de la fe a través de una austeridad, casi puritana, que diese autonomía estética a su obra religiosa. Sin embargo, y a pesar de estas pretensiones, no siempre logró desprenderse de la sensualidad amanerada que imprimía a sus imágenes, cayendo a menudo en una excesiva carga melodramática que disminuye la intensidad de la escena. Estas características las encontramos en las cuatro versiones que el boloñés realizó del tema de la Anunciación: la *Anunciación* de la capilla del Palacio del Quirinal en Roma (1609- 1611), la *Anunciación* de la iglesia de San Pietro in Valle en Fano, Italia, (1620- 1621), la



4. GUIDO RENI, *Anunciación*, Palacio del Quirinal, Roma.

5. GUIDO RENI, *Anunciación*, Museo del Louvre.

jarrón con flores tras la imagen de María, y abierto al exterior mediante un vano a través del cual se puede ver un paisaje. Frente a la primera Anunciación, obra de un pintor todavía joven que está buscando su estilo, la *Anunciación* del Louvre responde al hacer de un Guido plenamente formado, que domina a la perfección su oficio y sabe adaptar los modos pictóricos a sus encargos. Son varios los elementos repetidos respecto a la *Anunciación* del Quirinal, pero ahora logra sacar todo el partido a los mismos, consiguiendo una obra equilibrada y a la vez llena de referencias. La principal diferencia de esta *Anunciación*, frente a las restantes, es la presencia monumental de María, convertida en protagonista absoluta de la acción. Su imagen es más elegante, acorde con el ambiente palatino en que sitúa la escena, y el grado de sofisticación que alcanza es muy superior al de las otras representaciones. Asimismo, varía el modo de representar a San Gabriel, ahora más aniñado, cuyo rostro anticipa al Arcángel de Ascoli.

Las anunciaciones destinadas a templos presentan un carácter más pío y cercano al pueblo, que sustituye el carácter oficial de las anteriores. En su segunda *Anunciación*, realizada para la iglesia de San Pietro in Valle de Fano [6], la escena



6. GUIDO RENI, *Anunciación, Iglesia de San Pietro in Valle, Fano.*

se representa de nuevo en un interior, pero ahora la intervención divina es menos elocuente.

En este tipo de encargos el pintor está menos sometido a los caprichos del comitente, permitiéndose un discurso más libre y sincero. El resultado son imágenes más humanas y frescas que se relacionan entre sí a través del diálogo mudo de sus miradas. En ninguna anunciación como en la de Fano, el discurso será tan directo, sin embargo esta sensación de vida sí se conserva en la tela de Ascoli. La última *Anunciación* de Guido [3] fue realizada para la capilla de doña Eleonora Alvitreti, en la Iglesia de la Caridad de Ascoli Piceno. Pasó a ser propiedad del Ayuntamiento ascolano en 1862, y hoy en día se puede contemplar en su Pinacoteca Cívica. Como hemos comentado anteriormente, la imagen del Ángel presenta un gran parecido con el lienzo de Santiago. A pesar de que la delicadeza y factura de la obra

de Reni son mayores que la de éste, comparto la opinión de Díaz Fernández a la hora de señalar el lienzo del boloñés como fuente de inspiración para el Ángel compostelano. Con todo, las carnaciones, las sombras, más coherentes y luminosas, y el modo de trabajar las calidades, denotan la superioridad técnica de Guido frente al autor del cuadro del Museo Catedralicio.

La imagen de María, representada como una Virgen-niña, con la cabeza descubierta y enorme sencillez, no se corresponde, sin embargo, con la iconografía de la figura compostelana, por lo que no parece que la efigie mariana de este lienzo pudiera haber servido como modelo para la imagen santiaguesa. Revisando el inventario de las Colecciones Reales del Museo del Prado, descubrí que el precedente iconográfico del lienzo de Santiago no se encuentra en Reni, sino en una obra de otro pintor italiano que trabajaría algunas décadas más tarde que el maestro boloñés: Carlo Maratta⁶.



7. *Virgen en contemplación*, Museo Provincial de Málaga.

El lienzo compostelano es una copia fiel, aunque muy imperfecta, de la *Virgen en contemplación* [7] que hoy se encuentra en depósito en el Museo Provincial de Málaga, y que está considerada copia de un original de Maratta. La existencia de tal antecedente, descarta de forma definitiva la autoría reniana.

El distinto origen de los lienzos, apuntado por sus diferentes modelos iconográficos, es secundado por el estudio detenido de las telas, que pone de manifiesto una diferente trama, distintos tipos de pigmentos para los tonos marrones y azules, y una evidente disparidad de factura.

Todos estos datos, me llevaron a afrontar un estudio por separado de ambas obras, que abordaré a continuación.

⁶AA.VV.: *Museo del Prado. Inventario general de pinturas*. Tomo I. *La Colección Real*. Museo del Prado. Espasa Calpe. Madrid, 1990, pág. 661.

ESTUDIO DE LA IMAGEN DEL ARCÁNGEL SAN GABRIEL.

Si a simple vista es fácil establecer el parecido entre el Arcángel compostelano y el de Ascoli Piceno, un estudio comparativo de ambos pone de manifiesto que sus diferencias, tanto técnicas como iconográficas, son todavía mayores. Analizando primero las disparidades de tipo técnico, lo más inmediato es el distinto tratamiento de la pincelada, amarrada en la obra del maestro, deshecha y rápida en el lienzo de Santiago. Buena parte de la obra de Reni se caracteriza por este tipo de trabajo minucioso, conocido como "*prima maniera*", que abandonó únicamente al final de su carrera, por un trazo veloz y aparentemente descuidado denominado "*seconda maniera*". Ni la primera ni la segunda se asemejan a la técnica empleada en el cuadro del Museo Catedralicio, cuya particularidad es el distinto tratamiento que reciben sus partes. Si comparamos la delicadeza de los cabellos del Ángel, la cenefa de la túnica o el broche, con la tosquedad del manto azul y las alas, no podemos sino pensar en la presencia de, al menos, dos manos ejecutoras, una de ellas considerablemente virtuosa.

Junto a las disparidades técnicas se encuentran las iconográficas. Mientras el referente ascolano responde a la iconografía tradicional del Ángel anunciante⁷, en el cuadro de Santiago la flor de lis es asida con la mano derecha y, debido a la acotación de la obra, desaparece el gesto oratorio típico. Este lirio, que Reni acostumbra a posicionar de forma muy vertical, en el lienzo compostelano se representa en una posición diagonal, puesto que de no ser así, ocultaría el rostro del protagonista. También es significativamente distinto el modo de representar las alas. En el original reniano éstas son blanquecinas, confundándose con las nubes, y se despliegan en un pronunciado ángulo obtuso. En la obra del Museo Catedralicio las alas son de un tono parduzco, presentan una factura más dura y se disponen formando un ángulo agudo, ajustándose al contorno del óvalo. Las vestimentas de ambos personajes son otro punto de distanciamiento entre ambas obras. El Arcángel ascolano viste una túnica verde y una blusa de manga abullonada en color ocre. La túnica se prende en el hombro con un tirante ricamente ornado y en el pecho un riquísimo broche con un rubí en el centro sujeta dos cintas color rosáceo. El San Gabriel santiagués, por su parte, lleva una túnica en rosa rematada por una cenefa de oro con pequeñas perlas. Del pecho cuelga un medallón o broche, con una rica montura en oro y una piedra oscura en el centro, y sobre sus hombros cae un manto azul. La diferencia en los vestidos de ambos ángeles es considerable, aunque creo que pretendida por parte

⁷ Sosteniendo el lirio, símbolo de la pureza y virginidad de María, con la mano izquierda, a la vez que extiende la derecha hacia la Virgen en gesto oratorio: alzando el dedo índice para subrayar sus palabras. *Vid.* REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia/ Nuevo Testamento. Volumen 2, tomo 1. Ediciones Serval, Barcelona, 1996, pág. 191.

del autor del cuadro compostelano. De este modo, evita caer en la copia directa de la obra de Guido, pese a que este lienzo sea su fuente de inspiración, tal y como se desprende de la semejanza de los rostros, la coincidencia lumínica, y detalles como el broche.

Las diferencias iconográficas de la tela compostelana vienen condicionadas, en buena medida, por la presencia del óvalo. Su empleo, era muy común entre las obras del *Seicento* italiano, siendo una de las tipologías predominantes en las colecciones privadas, sobre todo por su uso en los retratos. En principio no sería de extrañar que dos cuadros de procedencia italiana presentasen este enmarque, e incluso López Ferreiro, en el capítulo de su *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela* dedicado al arzobispo Carrillo, habla de dos lienzos con esta misma solución que el prelado donó a su llegada a la sede compostelana.⁸ Asimismo, muchos de los óvalos que hoy vemos en algunos lienzos no fueron realizados para ser vistos, sino que estarían tapados por las molduras de los marcos. La diferencia entre aquellos que no debían ser vistos y los que sí, reside en que, mientras unos están realizados de manera descuidada, los otros presentan un mayor celo en su realización. No parece probable que la tela del Arcángel tuviese en su origen una moldura muy compleja, por lo que parece más plausible pensar que el óvalo que luce hoy en día sea un añadido, tal y como sugiere Díaz Fernández, realizado con el ánimo de crear una forzada relación de complementariedad con el lienzo de la Virgen, que repite fielmente la solución adoptada en el modelo malagueño, del que hablaremos más adelante. Pero, ¿cómo justificar éste y otros posibles retoques?

Durante una estancia en Italia, tuve la posibilidad de ver y fotografiar dos lienzos, copia de la *Anunciación* de Ascoli, propiedad de Paolo Caucci [8 y 9].⁹ El análisis comparativo del Arcángel de Caucci y el de Santiago, corrobora que, a pesar de las diferencias ya señaladas, ambos parten de un mismo modelo iconográfico, reforzándose así la hipótesis de Díaz Fernández sobre la fuente del lienzo compostelano. No obstante, al confrontar ambas obras lo que realmente me interesaba era tratar de averiguar los posibles pasos que se habían llevado a cabo para llegar al lienzo del Museo Catedralicio. Como todo apunta a que el óvalo no formaba parte de la obra original, probé a incluir por ordenador otro similar en la copia ascolana. El resultado obtenido fue muy interesante [10]. Al aplicar el óvalo, la mano y el ala derecha, la única representada, desaparecen parcialmente, perdiéndose las referencias que permiten identificar con facilidad a este personaje con el ángel anunciante. Este

⁸ "Está puesto en el altar de Cabildo. It. Dos quadros, el uno de óvalo con marco dorado en que está pintada Nuestra Señora y su Smo. Hijo dormido y el otro de S. Pedro que ambos están colgados en dicha sala", LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, tomo IX. Ed. Sálvora, Santiago, 1983 (primera ed. 1907), pág. 128.

⁹ Paolo Caucci es director del Instituto de Estudios Jacobeos de la Universidad de Perugia.



8. *Copia del San Gabriel de la Anunciación de Ascoli Piceno propiedad de Paolo Caucci.*

9. *Copia de la Virgen de la Anunciación de Ascoli Piceno propiedad de Paolo Caucci.*

10. *Aplicación de un óvalo a la copia de San Gabriel para comparar el efecto con el lienzo conservado en Santiago.*

hecho haría necesarios los añadidos que parece presentar el lienzo de Santiago. Así, las alas permiten identificar al Ángel como tal, el lirio se emplea como atributo fundamental de San Gabriel, la mano aparece para que la flor no parezca surgir de ninguna parte y, posiblemente, el manto azul se realizaría para tapar una parte de la mano derecha original, que no desaparecería bajo el óvalo. Para dar mayor coherencia al manto que cubre el hombro izquierdo, se pintaría también sobre la mano derecha, disimulando la falta de correspondencia con el brazo y el hombro diestros.

Según el propio Paolo Caucci, copias como las de su propiedad eran muy frecuentes en Ascoli, donde la Anunciación de Reni es una de sus obras más sobresalientes. Ésta es una posible vía para explicar la presencia de un lienzo de estas características en Santiago de Compostela. Ascoli Piceno es una pequeña ciudad

situada en la provincia ascolana, punto de encuentro entre la región de las Marcas, el Lazio, Abruzzo, el Adriático y el territorio de Macerata. Diócesis destacada y próxima a Roma, es posible que sufriese una importante influencia de la capital y recibiese la visita de viajeros curiosos que se habían acercado hasta la Ciudad Santa. Sin embargo, ésta no es la única posibilidad de procedencia para el Ángel compositelano, sobre todo si tenemos en cuenta que también se conserva una copia de taller del lienzo ascolano en la iglesia de San Giovanni in Monte de Bologna, realizada por Ercole de María, uno de los principales alumnos de Reni¹⁰.

De María entró en el taller de *vie delle Pescherie* como discípulo de Francesco Gessi, y allí se convirtió en uno de los más fieles seguidores de Guido. Carente de autonomía creativa, fue uno de los principales divulgadores de los modelos del maestro, y es conocido como el alumno copista por excelencia. La copia de la *Anunciación* de Ascoli es un buen ejemplo de su labor en esta escuela. Se trata de un lienzo correcto y fiel en detalles, pero falto de la intensidad del original. La *Anunciación* de San Giovanni in Monte era la única del maestro en la ciudad, por lo que no pudo dejar indiferente a la población boloñesa. Este templo está situado en el centro de la localidad, en las proximidades de la zona universitaria y junto a la vieja cárcel, por lo que era una de las iglesias más conocidas y frecuentadas de Bologna. Además, como referente de la pintura religiosa de Reni, no debió de pasar desapercibida a sus conciudadanos¹¹. Si a esto unimos la presencia del Colegio Español en Bologna, se podría plantear que el lienzo de Santiago tuviese un origen boloñés y no ascolano, puesto que esta institución facilitaba los intercambios culturales entre la región emiliana y nuestro país.

Igualmente, hemos de tener en cuenta que en el siglo XVII la copia era muy frecuente, y se entendía de manera muy distinta a como lo hacemos hoy en día. En esta época, la copia del maestro era un instrumento de conocimiento que formaba parte de la formación de cualquier artista, y podía ser una interpretación del original, un homenaje al maestro por parte de un discípulo, o un detalle agrandado de una obra pública. El propio Reni en sus años de formación, tanto en el taller de Calvaert

¹⁰ PIRONDINI, M., NEGRO, E.: *La Scuola di Guido Reni*. Banco San Geminiano e San Prospero. Artigli Editore, 1992, págs. 203- 204.

¹¹ Era frecuente que cada vez que el maestro realizaba un encargo importante para fuera de Bologna se pintase una copia de taller de calidad que era la que quedaba en la ciudad. Asimismo miembros de las familias nobles de la ciudad trataban de adquirir reproducciones de estas obras, algunas de las cuales han llegado hasta nosotros, creando los, lamentablemente demasiado comunes, problemas de atribución. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra Baco y Ariadna (cuyo original, realizado para Cesare Rinaldi se encuentra hoy en Los Angeles County Museum of Art) de la que Malvasia registra cuatro copias: una en la colección Zambecari de Bologna (conservada en Villa Albani y realizada por Gessi), otra en Vigna Peretti, la tercera propiedad de Hipólito Boncampagni y la última perteneciente a Davia, que según Pepper es una copia salida de alguna colección. PEPPER, S.: "Bacchus and Ariadne in the Los Angeles County Museum: the "Scherzo" as artistic mode". *The Burlington Magazine*, n.º 959, CXXV (1983), pág. 68 y 71.

como en la Academia de los Carracci, habría realizado numerosas copias de los grandes maestros, algunas contemporáneas a sus primeras obras autógrafas¹². Cosa muy distinta era la imitación de estilo, vista como una falta de originalidad y duramente condenada en la época. En la actualidad, el problema que plantea la identificación de las obras de Guido, es consecuencia directa de la difusión de esta práctica y del éxito que el pintor tuvo, en su época. Hoy sabemos que, durante el siglo XVII, el margen de seguridad de los peritos en el reconocimiento de las obras de los pintores emilianos, y en concreto los boloñeses, era altísimo y demostrable en numerosas ocasiones. Ejemplo de ello son los numerosos matices con que señalaban las diferencias respecto a las obras de los grandes maestros – “que viene de”, “extraídos”, “forrados”, “forzados” o “retocados”-, o el hecho de que para las copias de las obras de Reni a menudo es citado el autor o los autores, llegando a diferenciarse distintas manos en un mismo lienzo¹³. Sólo a finales del XVII, con los últimos y más difusos ecos renianos, la identificación se hace más difícil y la información se vuelve más confusa. Los cuadros más famosos de Reni eran copiados aún en vida del pintor, no sólo en Italia, sino en toda Europa, por lo que a finales de siglo aparecían obras con su estilo en los lugares más diversos. Además, una práctica muy común entre los mecenas boloñeses era la de encargar copias de sus cuadros más prestigiosos para así llamar la atención sobre sí mismos y su colección.

Anteriormente, señalaba que el Ángel del Museo Catedralicio no es una copia fiel de la imagen de Ascoli sino que presenta ciertas diferencias en el rostro y en detalles como la vestimenta, que me hacen pensar en una contaminación de estilos. Es muy posible que se tratase de una obra “inspirada en” la pintura de Guido, pero realizada a partir de unos modelos iconográficos que no se encuentran tanto en las obras del propio pintor como en las de sus discípulos, reforzándose así el posible origen boloñés del lienzo. Los parecidos más razonables se encuentran en los rostros de algunas figuras de Francesco Gessi, uno de los alumnos destacados del taller¹⁴. La obra de este pintor se caracteriza por dar a sus figuras un perfil picudo, acentuado por el dibujo de la nariz y, sobre todo, por el carnoso labio superior, que da a sus imágenes un aspecto muy particular. Este tipo de perfil lo hallamos en la *Sacra Famiglia con*

¹² Ejemplo de ello es la *Santa Cecilia* que hoy se puede contemplar en una capilla de la nave derecha de la iglesia de San Luis de los Franceses en Roma, copia a menor escala del original de Rafael de la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

¹³ SALVY, G.: *Op. Cit.*, pág. 30.

¹⁴ El parecido entre las obras de Gessi y el Ángel de Santiago me lo apuntó Nicossetta Roio, historiadora que trabaja en el *Istituto della Grafica* de Bologna, y colaboradora en el libro *La Scuola di Guido Reni*, a la cual estoy muy agradecida. Asimismo Roio resaltó que este tipo de perfil no se encuentra en la pintura de ningún otro discípulo del maestro boloñés.

Sobre el taller de Reni consultar: PIRONDINI, M, NEGRO, E.: *Op. Cit.* pág. 327 y 328; MALVASÍA, C. C.: *Op. Cit.*, págs. 549- 554.



11. FRANCESCO GESSI, *Sacra Famiglia con angeli musicanti*, Pinacoteca Nazionale, Bologna.

angeli musicanti de la Pinacoteca de Bologna [11], en el ángel de la izquierda, y en la *Alegoría de la Pintura* [12] propiedad de la Caja de Ahorros de Bologna. A pesar del parecido, la pintura amarrada, claroscuro y en la que predominan las tonalidades verdosas, propia de Gessi, poco tiene que ver con las características generales de nuestro lienzo; estas obras únicamente recalcan la idea de que el origen del Arcángel está más próximo al ambiente pictórico de Bologna que al de Ascoli Piceno.

El *Encuentro de Rebeca y Eliezer* [13] conservado en la Pinacoteca del florentino Palacio Pitti, de Giovanni Andrea Sirani, otro alumno destacado, refuerza nuestra hipótesis¹⁵. En este lienzo, de nuevo, he encontrado una figura con un perfil muy semejante al del Ángel compostelano. Al igual que sucede con el artista anterior, tampoco considero que el lienzo del Museo Catedralicio pertenezca a Sirani, que aunque trabaja con una pincelada más deshecha, semejante a la del cuadro santiagués, tiene un mayor dominio del oficio que su autor.

Estas semejanzas y diferencias entre los alumnos de Guido y el lienzo del Museo Catedralicio me hacen pensar en la existencia de un diseño de taller, -el mismo empleado para crear la imagen del ángel Gabriel de la Anunciación de Ascoli-

¹⁵ Sobre Giovanni Andrea Sirani ver PIRONDINI, M., NEGRO, E.: *Op. Cit.*, pág. 365 y 367.



12. FRANCESCO GESSI, *Allegoría de la Pintura, Caja de Ahorros de Bolonia.*

13. GIOVANNI ANDREA SIRANI, *Encuentro de Rebeca y Eliécer (detalle), Pinacoteca del Palacio Pitti, Florencia.*

conocido por los discípulos de Reni, que lo habrían hecho propio, reinterpretándolo y adaptándolo en sus obras. Tanto Gessi como Sirani abrieron importantes talleres y gozaron de gran popularidad en Bolonia, convirtiéndose en referentes de su vida artística. Sus obras eran tan conocidas como las de su maestro, y sus alumnos igualmente numerosos, lo que contribuyó en buena manera a la difusión de los diseños de Guido, pero contaminados por las características de estos artistas. De este modo la transmisión de modelos habría llegado hasta el siglo XVIII, fecha a partir de la cual, según Andrea Emiliani –director de la Pinacoteca Nacional de Bolonia y principal autoridad en pintura boloñesa-, habría sido realizado el Ángel de Santiago¹⁶.

ESTUDIO DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN COMPOSTELANA.

El cuadro que representa a la Virgen de la Anunciación [2] es el de peor calidad en esta pretendida pareja de lienzos. El afilado perfil y sus duras facciones la apartan del estilo boloñés, caracterizado por las mujeres de grandes rostros ovalados, de extrema dulzura y delicadeza. Los tonos fríos y las carnaciones blanquecinas, carentes de matices, contrastan con la imagen del Ángel y con la iconografía típica de esta Virgen, representada como una mujer joven, de rostro sonrosado y con

¹⁶ El profesor Emiliani tuvo la amabilidad de estudiar las fotografías de los lienzos de Santiago, emitiendo el citado juicio.

expresión de infantil inocencia – tal y como la caracteriza Reni en sus lienzos¹⁷. La potente luz, cuyo foco procede de la izquierda, hace desaparecer el modelado sutil, de suaves trasposos lumínicos, que veíamos en el rostro del arcángel, provocando que la efigie de María, resulte opaca e insípida, además de falta de volumen y de toda vida, alejándose de la gracia que le debe ser propia. El velo, realizado a base de toscas veladuras, carece de transparencia, confundiendo con los cabellos castaños, mientras el manto, burdo y pesado, cae sin gracia alejándose de los amplios y majestuosos pliegues de las telas renianas.

Iconográficamente esta imagen, que aparece cubierta por un pesado manto, no se corresponde con la representación de una *Annunziata*, asemejándose a la imagen propia de una Virgen en contemplación de su hijo muerto. La presencia de esta prenda, unida a la extraña postura de las manos, llevó a Díaz Fernández a pensar de nuevo en la presencia de retoques. Sin embargo, revisando el *Inventario de las Colecciones Reales del Museo del Prado* con la intención de conocer las obras de Reni que habían sido propiedad de los monarcas españoles, y por tanto podían ser conocidas en el país, encontré un cuadro catalogado como “*Virgen en Contemplación. (Copia de Reni) obra de Carlo Maratta*” [4], hoy depositado en el Museo Provincial de Málaga, y que responde al detalle al lienzo de la Museo Catedralicio de Compostela¹⁸. La existencia de esta obra, apunta a que la conservada en Santiago es una mala copia, posiblemente realizada por algún pintor español. En el lienzo malagueño las facciones de la Virgen, mucho más delicadas, son las propias de una mujer joven. Su rostro, de perfil más ovalado que el de la réplica, responde a los semblantes de las Vírgenes de Maratta, caracterizados por un contorno fino y pómulos prominentes. La iluminación matizada, poco tiene que ver con el potente foco que ilumina a la Virgen compostelana, encontrándonos ahora ante una luz cálida que crea tonalidades doradas en carnaciones y cabellos. El velo carece de transparencia, pero logra ser más sutil que el de la imagen santiagouesa, y el manto, aunque pesado, resulta mucho menos burdo. Pero lo más destacado es que, al contrario que el lienzo del Ángel, que presentaba diferencias iconográficas respecto al original, el cuadro de María es totalmente fiel a la obra malagueña, compartiendo su particular iconografía.

Esta representación anómala revierte en la denominación que se da al lienzo original. En el inventario del Prado se conserva una primera catalogación bajo el título *Virgen en Contemplación*, que considera la obra una copia de Reni realizada por Carlo Maratta. Por su parte, Pérez Sánchez en *Pintura italiana del siglo XVII en España*¹⁹, la denomina *Busto de la Virgen*, y descarta que sea copia de una obra de

¹⁷ Y tal y como la describe Louis Reau en REAU, L.: *Op. Cit.* pág. 188.

¹⁸ *Vid.* Nota 6.



14. CARLO MARATTA, *Virgen con el Niño*,
Kunsthistorisches Museum, Viena.

Guido, por las diferencias de estilo que presenta²⁰. Por el contrario, señala el parecido con una *Virgen con el Niño* del Kunsthistorisches Museum de Viena [14], obra de Maratta, reforzando su autoría. A pesar de que la calidad de este lienzo es muy superior a la del conservado en Málaga, efectivamente la influencia de Carlo Maratta parece más probable que la de Guido Reni. Esta semejanza estilística, está secundada por algunos documentos y el modo en que esta obra llegó a nuestro país. Según la ficha que me facilitó el Museo del Prado²¹, el lienzo malagueño llegó a España formando parte de la colección de Carlo Maratta, gracias a la mediación de uno de sus principales discípulos: Andrea Procaccini. Este artista fue el escogido por el maestro como depositario de su colección de pinturas y diseños²², y por Felipe V para trabajar como pintor de Cámara y maestro de obras del Palacio de La Granja, entre 1720 y 1734, año de su muerte. El pintor romano llegó a la corte por iniciativa del cardenal Francesco Acquaviva, el 23 de agosto de 1720. Tres días después se presentó ante los reyes, causándoles una gran impresión, tal y como se desprende de su nombramiento como pintor de cámara y sus actividades como consejero artís-

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla. Sucesores de Rivadeneyra, 1965.

²⁰ Esta obra que Pérez Sánchez denomina *Busto de la Virgen* es la *Virgen en contemplación* del Museo Provincial de Málaga. Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Op. Cit.*, pág. 298.

²¹ Aprovecho para agradecer a los trabajadores del departamento de cultura del Museo del Prado el haberme facilitado toda la información que poseían acerca de este lienzo, además de una reproducción en color del mismo, que es la que he incluido en el apéndice.

²² Estos últimos conservados en la Real Academia de San Fernando de Madrid.

tico²³. Sus habilidades para este cometido quedan demostradas en el asesoramiento a los monarcas de la adquisición de la colección de obras de su maestro, Carlo Maratta y de la de esculturas de Cristina de Suecia. Cuando, entre finales de 1722 y comienzos de 1723, la hija mayor de Maratta, Faustina, puso a la venta la colección de su padre, Procaccini, que conocía bien la calidad de estos lienzos, propiedad de su maestro, instó a Felipe V a comprar las 123 obras que la integraban²⁴. Entre los lienzos citados en el inventario, se incluían cuadros de Rafael, Andrea del Sarto, Giovanni Bellini, Tiziano, Ippolito Scarsella (Scarsellino), Rubens, Poussin, Peter Neefs, así como lienzos del propio Maratta, de los Carracci, Andrea Sacchi, Domenichino y Pier Francesco Mola, lo cual constata la importancia de la colección de este artista, aunque no se cita el lienzo que nos interesa²⁵.

Aunque, efectivamente, el lienzo de Málaga presenta rasgos que recuerdan a la pintura de Carlo Maratta, su calidad es inferior a la de las obras del que fue Príncipe de la Academia de San Luca de Roma. En cuanto a la figura de Reni, se puede considerar descartada, aunque su pintura tuviese cierta influencia sobre el pintor romano. En la biografía de Maratta, el teórico Giovan Pietro Bellori, gran literato defensor del arte clásico y amigo del pintor, señala el conocimiento que éste tiene de la obra de Guido, al referirse al fresco que representa la Huida a Egipto en la Capilla de San José, de la Iglesia de San Isidoro en Roma (1652), una obra de juventud encargada por Flavio Alaleone²⁶. Hasta cierto punto, es lógico que el primero —que nunca se desplazó más allá de la provincia de Roma— no fuese ajeno a la obra del boloñés, entonces considerado el principal exponente del clasicismo italiano, y con una nutrida cantidad de obras en la ciudad. Allí, Guido trabajó principalmente, para nobles y príncipes de la Iglesia, con los que Maratta pronto entró en contacto. Por su formato ovalado, es probable que el lienzo esté realizado a partir de otro perteneciente a una colección particular, mientras que su iconografía tampoco dista en exceso de la *Annunziata* del Quirinal de Reni, obra que el pintor romano debió de conocer cuando pintó la Galería del Palacio de Montecavallo. Que el lienzo malagueño no sea el posible original de Maratta se puede justificar si lo comparamos con una copia que este pintor realizó de la *Cabeza de Ariadna* [15], proceden-

²³ BOTTINEAU, YVES: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700- 1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, págs. 450 y 451.

²⁴ *Ibidem.*, pág. 475.

²⁵ ANES, G.: *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*. Fundación de Amigos del Museo del Prado. Ed. El Viso, S.A., Madrid, 1996, pág. 36

²⁶ BELLORI, G.P.: *Op. Cit.*, 4ª ed., págs. 74- 79. Bellori comenzó una biografía de Maratta que no llegó a concluir, siendo terminada posteriormente por Antonio de Rossi. En su libro el crítico italiano habla una por una de las obras más significativas del príncipe de la Academia romana, siendo el punto de partida fundamental para el estudio de este artista. Con todo, hemos de tener en cuenta la amistad que unía a historiador y pintor, lo que provoca que las consideraciones del primero resulten, en ocasiones, poco objetivas.



15. CARLO MARATTA, *Cabeza de Ariadna*, Museo Provincial de Málaga.

te de *Las bodas de Baco y Ariadna* de Guido. Esta copia, también depositada en el Museo Provincial de Málaga, pertenece claramente a un pintor de calidad muy superior al autor de la Virgen. En cualquier caso, se trate de una obra de Maratta o una copia de un seguidor suyo, parece que la *Virgen en contemplación* fue una obra que tuvo cierta divulgación entre los siglos XVIII y XIX tal y como constata la existencia de la copia compostelana.

CONCLUSIONES.

La idea inicial de este estudio, era analizar si, efectivamente, cabía la posibilidad de que el Museo Catedralicio de Santiago contase con dos lienzos de Guido Reni. Tras analizar la obra del pintor, el ambiente en que vivió y su modo de trabajar, parece improbable que las obras en cuestión fuesen realizadas por el maestro boloñés. Las diferencias técnicas entre las telas compostelanas y las obras de Guido son claras, tanto con las de la *“prima maniera”*, como con las de la *“seconda”*. A pesar de no estar relacionados técnicamente, hemos podido comprobar que, como señaló Díaz Fernández, el lienzo que representa a San Gabriel tienen un claro parentesco iconográfico con el Arcángel de la Anunciación que el boloñés pintó para la iglesia de la Caridad de Ascoli Piceno. La Virgen, sin embargo, no goza de las características de la escuela boloñesa. El hallazgo de su precedente iconográfico en una copia de Carlo Maratta, y las comentadas diferencias técnicas, la desligan de su pareja en el museo compostelano, descartando la hipótesis de que ambos lienzos fuesen fragmentos de una obra mayor, y constatando, a su vez, la presencia de, al menos, dos maestros distintos: el del Ángel, más diestro, y el de la Virgen.

Antes de localizar este referente, el análisis de la pintura de Guido, y en concreto de sus Anunciaciones, me llevó a descartar que el San Gabriel compostelano fuese de su realización, pero, conociendo su sistema de trabajo, consideré oportuno estudiar la obra de los miembros más destacados de su Escuela. De este modo, encontré parecidos razonables entre la imagen santiaguesa y las obras de Francesco Gessi y Giovanni Andrea Sirani, pero también pude comprobar que el dominio técnico de ambos artistas era superior al del autor de este lienzo, opinión

que fue respaldada por historiadores especializados en pintura boloñesa. La posibilidad de que fuera Sirani el autor de la obra, la descartó Maricetta Parlatore, encargada de realizar la reciente restauración de un lienzo del pintor y de su hija Isabella. Su postura fue secundada por Andrea Emiliani, que también desechó la posibilidad de que fuese obra de Gessi. Para el director de la Pinacoteca Nacional de Bolonia, la imagen del Ángel fue realizada en el siglo XVIII, por lo que no podría ser obra de Reni, fallecido en 1642, ni de sus más directos seguidores.

En cualquier caso, sí queda claro que el precedente del San Gabriel se encuentra en el Arcángel de la *Anunciación* de Ascoli Piceno, aunque parece más acertado considerar el lienzo una interpretación, probablemente de la copia de taller conservada en la iglesia de San Giovanni in Monte de Bolonia. A la hora de plantear esta hipótesis, he tenido en cuenta los parecidos que el lienzo de Santiago presenta respecto a las obras de otros pintores boloñeses y, sobre todo, la existencia del Colegio Español de Bolonia, institución que contaba con una importante presencia en la ciudad. Es posible que el lienzo de San Gabriel no llegase sólo a Compostela, sino acompañado por una imagen de María, en un grupo semejante al de Paolo Caucci. La pérdida del cuadro de la Virgen podría haber provocado que se encargase una copia de otro lienzo mariano, o que se forzase la complementariedad del Ángel con algún lienzo perteneciente a los fondos de la Catedral. De este modo se produjo su unión con la copia de la *Virgen en Contemplación*, tal y como los vemos hoy en día. Para articular visualmente esta pareja de lienzos, se pudieron llevar a cabo los citados añadidos que presenta la imagen de San Gabriel, comenzando por el óvalo y siguiendo por las alas, la mano y el lirio. Al principio era un tanto reticente a considerar todos estos elementos como retoques, pero, al comprobar los efectos del óvalo sobre una imagen semejante, descubrí que suponía la desaparición de aquellos referentes que lo dotaban de una identidad concreta, obligando a realizar las citadas modificaciones. Por otro lado, el hecho de que el lienzo de María sea una copia de otro cuadro, descarta definitivamente la posibilidad de que ambos procedieran de una tela mayor. Para evitar errores al respecto, revisé ambas obras con la ayuda de Ana Abella, restauradora de la Universidad de Santiago. El estudio de los lienzos bajo luz natural deja ver con claridad cómo el tipo de pigmento varía del cuadro del Arcángel al de la Virgen, siendo especialmente notable la diferencia de las tonalidades azules y los marrones de los óvalos. Esta diferencia apoya la idea, ya expresada, de que el óvalo del San Gabriel pudiera tratarse de un repinte, a la vez que descarta que los cuadros procedan de un mismo taller. Asimismo, al contemplar el reverso de ambos lienzos se hace patente la diferencia de las telas, demostrándose que estas obras nunca tuvieron un origen común.

Si la datación propuesta por Emiliani para el lienzo del Arcángel –comienzos del XVIII, como fecha más temprana- es correcta, hemos de descartar definitivamente

te la figura del arzobispo Carrillo de Acuña como introductor de los lienzos en la ciudad de Santiago, puesto que el prelado falleció en Compostela en el año 1677. A pesar de que en su testamento se citan los lienzos de Reni, y de la argumentación de Fernández Gasalla, el prelado distaba bastante de los grandes coleccionistas y mecenas que debió de conocer durante su estancia en Roma, entre 1633 y 1643, donde fue auditor de la Rota²⁷. Como señala Folgar de la Calle, es evidente que el ferviente ambiente artístico que Carrillo se encontró en la ciudad italiana lo impresionó profundamente, y ejemplo de ello es la Capilla del Santo Cristo de Burgos, que el prelado hizo erigir en la catedral compostelana para su enterramiento, tomando como ejemplo la Capilla Paolina de la iglesia romana de Santa María la Mayor²⁸. Sin embargo, el eclecticismo que denota el legado a sus sobrinos, demuestra que Carrillo carecía del gusto y de los conocimientos propios de un gran comitente “*all’ italiana*”, dejándose atraer por objetos de diversa índole y cuadros de un pintor “de moda”²⁹. Esto mismo me hace sospechar que, posiblemente, los cuadros de Reni, que con tanto orgullo se citan en su testamento, no fuesen sino copias de algunos de los que, por entonces, se encontraban en las colecciones privadas romanas.

Sí podemos aproximar, sin embargo, la fecha de realización de la imagen de la Virgen. El lienzo en que se inspira esta obra, llegó a España el año 1723, con lo cual contamos con un término *ante quem*, que nos lleva a movernos dentro del siglo XVIII. Asimismo, he encontrado un término *post quem* que me permite ajustar algo más la datación de esta obra. En el retablo dedicado a María, de la sacristía de San Martín Pinario, trazado por fray Plácido Caamiña entre las dos últimas décadas del XVIII, aparece una copia, en menores dimensiones, del lienzo de la Virgen del Museo Catedralicio. Teniendo en cuenta estos datos, todo apunta a que el lienzo debió de llegar a Santiago durante el segundo tercio de este siglo. La existencia de esta reproducción, nos señala que el cuadro de María debió de causar cierta impresión en el ámbito compostelano, hasta el punto de que fue reproducido en obras contemporáneas de menor entidad.

Las relaciones entre España e Italia han sido constantes entre los siglos XVII y XIX, e intenso fue, también, el interés de los monarcas españoles por el arte italiano. Muchos lienzos y pintores italianos llegaron a España gracias a la monarquía, nobles y órdenes religiosas. Este arte llegaba fundamentalmente a Madrid y, desde la capital, se difundía a las regiones periféricas. Sevilla, Valladolid, Salamanca,

²⁷ MANUEL R. PAZOS, O.F.M.: *Episcopado gallego*, Tomo I: Arzobispos de Santiago (1550- 1850), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Jerónimo Zurita, 1946, págs. 182 y 183.

²⁸ FOLGAR DE LA CALLE, M^o C.: *Capilla del Cristo de Burgos de la Catedral de Santiago*. Obras maestras restauradas, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pág. 21.

²⁹ FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *Op.Cit.*, págs. 432- 433.

Valencia o Toledo, fueron algunos de los puntos de recepción de estos artistas y de sus epígonos. El interés por el arte italiano y especialmente por la pintura, llevaría a la realización de copias de los lienzos de los pintores más destacados, que circularían por todo el país, causando una gran expectación, en ciudades de provincias faltas de una fuerte tradición pictórica, como Santiago de Compostela.

La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane

Javier Cuevas del Barrio
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Arquitectura Barroca/ Borromini

RESUMEN

La planta ovalada es una de las tipologías más características del lenguaje manierista en arquitectura. Las causas de su aparición son de diversa índole, desde las ideológicas a las formales. Los ensayos teóricos de Peruzzi y, sobre todo, de Serlio fueron llevados a la práctica en Roma por Vignola y Francesco Capriani da Volterra. Esta experiencia manierista será clave para entender la génesis geométrica de la planta de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini.

ABSTRACT

The oval floor is one of the most characteristic typology of the mannerist language in Architecture. The reasons of its appearance are owing to its varied nature, from ideological to formal ones. Peruzzi's theoretical essays and, above all, Serlio's ones which were carried out in action by Vignola and Francesco Capriani da Volterra in Rome.

This mannerist experience will be the key to understand the geometric genesis of San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini's floor.

El empleo de la planta central por cuestiones formales, funcionales o simbólicas, ha estado presente en la historia de la arquitectura a lo largo de muchos siglos¹. Durante la segunda mitad del siglo XVI y el comienzo del siglo XVII asistimos a una evolución de la planta central a la ovalada en una época, el paso del Manierismo al Barroco, en la que el empleo de esta forma arquitectónica se debe a diversas causas que trataremos de analizar.

Del clasicismo renacentista se heredó el círculo como forma perfecta, cuya

* CUEVAS DEL BARRIO, J. "La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de Arte* n°28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 105-126.

¹ Para una introducción al estudio de la planta centralizada véase LOTZ, W. "Notas sobre las iglesias de planta central del Renacimiento", LOTZ, W. *La arquitectura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Hermann Blume,

armonía absoluta procedía de la concepción cósmica de un mundo considerado como un todo ordenado. Derivada de ese empleo de la planta central, y gracias al *ingegno*² manierista, la forma elíptica se difundió a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Los primeros dibujos de Peruzzi³, o las propuestas teóricas de Serlio⁴ responden a unas fantasías que Vignola, más adelante, llevará a cabo. Nuestro estudio pretende relacionar esa teoría con la práctica vigenolesca en Sant'Andrea in via Flaminia (terminada en 1554) y Sant'Anna dei Palafrenieri (planos de 1572)⁵; continuar con el análisis de la planta de Francesco Capriani da Volterra para San Giacomo degli Incurabili⁶; y, después de introducirnos en la praxis manierista, ver la actitud de los arquitectos barrocos frente a esta tipología arquitectónica. La complejidad y grandeza de la planta de San Carlino de Borromini hará que nos centremos

1985. LICHT, M.: *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo architettonico nel Rinascimento*. Florencia, Leo S. Olschki, 1984; WITTKOWER, R.: "La iglesia de planta central y el Renacimiento". *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Forma, 1995. Vitruvio, a pesar de que no incluye los templos circulares entre los siete tipos de templos que comenta en el Libro III, sí los nombra junto a los templos toscanos en el Capítulo VII del Libro IV. Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, manuscrito de 1442-1452, primera edición en forma de libro en 1485) incluye el círculo como una de las nueve figuras básicas para las iglesias. Filarete (*Trattato di architettura*, escrito entre 1450-1465), siguiendo a Alberti, también habla de la importancia de esta figura, al igual que Francesco di Giorgio Martini (*Architettura civile e militare*, último tercio del siglo XV), que entre los tres tipos fundamentales de iglesia –de planta redonda, de planta rectangular y la combinación de ambas– destaca la central como la más perfecta. Ninguno de los tratados de los grandes maestros del pleno Renacimiento llegaron a concluirse. A pesar de ello, contamos con numerosos dibujos de artistas como Leonardo o Peruzzi que evidencian sus posicionamientos teóricos. Además, la difusión de la obra de Vitruvio, a través de las numerosas traducciones y anotaciones de su trabajo, ejercerá una función esencial en la arquitectura del Renacimiento y posterior.

El desarrollo de la tipología central no sólo se aprecia en la teoría, sino también en la práctica. El Panteón, como máximo ejemplo conservado de la arquitectura imperial, es a la arquitectura centralizada del Renacimiento, lo que Vitruvio, como único tratado de arquitectura conservado de la Antigüedad, es a la teoría y práctica de la arquitectura de la Edad Moderna. Teniendo siempre presente la influencia del Panteón, la evolución del uso de la planta central comienza con las primeras apariciones en la primera mitad del siglo XV –de las que debemos destacar la planta de Brunelleschi para S. María degli Angeli en Florencia– y se culmina con la gran proliferación que se produce alrededor del año 1500 –cuyo máximo exponente será la planta del Tempietto di San Pietro in Montorio (1502) de Bramante.

² Para el estudio de la terminología y el vocabulario artístico del Renacimiento es imprescindible la obra de MONTIJANO GARCÍA, J. M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Málaga, Universidad, 2002.

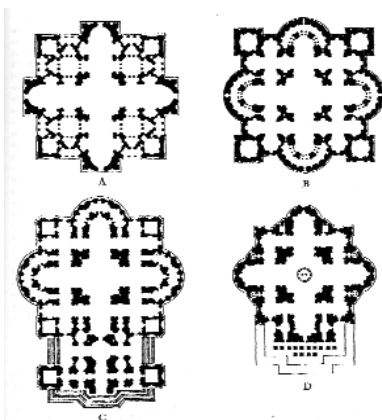
³ Baldassare Peruzzi (1481-1536) realizó diversos dibujos para San Giovanni dei Fiorentini y para San Pedro en los que aparece la planta oval pero aplicada a estructuras secundarias como las capillas laterales.

⁴ Dichas propuestas teóricas de Sebastiano Serlio (1475-1554) sobre la planta oval vienen recogidas, como veremos más adelante, en el Libro V de su tratado. SERLIO, S.: *Il Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale si tratta di diverse forme de'tempi sacri secondo il costume christiano & al modo antico... traduct in francois par Ian Martin*. Edición francesa de Jean Martin. París, d'imprimiere de Michel de Vasosan, 1547 [ed. española de Carlos Sambricio y Fausto Díaz Padilla, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986]

⁵ Dichas iglesias, como veremos más adelante, serán los primeros ejemplos de edificios de planta oval. De esta forma Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) estaba llevando a la práctica las propuestas teóricas formuladas por Serlio pocos años antes.

⁶ Los planos de Francesco Capriani da Volterra (c. 1530-1594) son de 1592. La iglesia fue finalizada en 1600 por Carlo Maderno.

1. Proyectos para San Pedro del Vaticano de (A) Bramante, (B) Peruzzi, (C) Antonio da Sangallo il Giovane, (D) Miguel Ángel.



en ella para intentar desgranar su génesis.

Nuestra pretensión no es realizar un simple análisis formal evolutivo, sino que, al mismo tiempo, queremos tratar de entender por qué se dan esos cambios formales, a qué causas se deben. No debemos olvidar la influencia de los principios divulgados por el Concilio de Trento, por los que la Sagrada Forma, uno de los puntos conflictivos entre la iglesia católica y la reformista, debía ser colocada en un lugar protagonista. Así, los arquitectos potencian el eje longitudinal del edificio para que la mirada del fiel se dirija, nada más entrar, hacia el altar mayor donde se sitúa el cuerpo de Cristo. De esta forma, podemos entender la planta oval como la fusión de la planta central clásica y esa necesidad de potenciar el eje longitudinal del edificio. Además, la planta oval contiene ese punto de fantasía e *ingegno* tan característicos del Manierismo y del Barroco. A pesar de esto, habrá casos en los que se potencie el eje transversal, como en Sant'Andrea del Quirinal (1658) de Bernini.

En el 315 d.C. Constantino mandó construir una gran basílica en el Vaticano sobre pequeñas construcciones que, como el nuevo edificio constantiniano, rememoraban la muerte de San Pedro en el 64 d.C.⁷ El sucesor de la iglesia de Cristo fue martirizado en el circo de Nerón que se encontraba en el Vaticano. La basílica paleocristiana sufrió diversas modificaciones a lo largo de la Edad Media, cuando entró

⁷ Para un recorrido a través de la historia de la construcción de San Pedro del Vaticano, desde los orígenes de la basílica constantiniana hasta las últimas intervenciones, pasando por el período fundamental de la Edad Moderna, véase CARPICECI, A.: *La fabbrica di San Pietro. Venti secoli di storia e progetti*. Florencia, Bonechi Editore, 1983.

en un proceso de decadencia. Tras algunos intentos anteriores, entre los que destacan el del papa Nicolás V⁸, fue Julio II a principios del siglo XVI quien decidió demoler el viejo edificio para construir un nuevo templo, acorde con la dimensión que estaba tomando la Iglesia en la época moderna. El proyecto se lo encargó a Donato Bramante, que apostó por una planta de cruz griega, en clara referencia al edificio por excelencia de la Antigüedad, el Panteón⁹ [1]. De esta forma, se confirma en Roma el edificio de planta central como el ideal máximo de la arquitectura religiosa con la construcción de San Pedro. Además, se forma en torno a Bramante un grupo de arquitectos jóvenes que recogen directamente, en la obra vaticana, sus enseñanzas: Baldassare Peruzzi (conocido ya por haber construido en 1505 la villa de Agustín Chigi, posteriormente conocida como Villa Farnesina), Antonio da Sangallo *il Giovane*, Jacopo Sansovino y, desde 1508, Rafael¹⁰.

Tras la muerte en 1514 de Bramante, el nuevo papa León X designa a Rafael (por recomendación del propio Bramante) y a Giuliano da Sangallo como continuadores del proyecto, en el que entra Fra Giocondo. Éstos se decantan por una planta de cruz latina¹¹. Después el proyecto será continuado por Baltasar Peruzzi que vuel-

⁸ En 1447 es elegido papa Nicolás V, una época en la que Europa pasaba por complicados momentos políticos y eclesiásticos. Dos años más tarde, Nicolás V proclamará el Jubileo Universal para celebrar el fin del Cisma, reivindicar a Roma como la capital del cristianismo y al papa romano como el vértice principal de la iglesia universal. La contribución más importante de Nicolás V en el campo de la literatura y la educación fue, sin duda, la creación de la Biblioteca Vaticana. También es importante la contribución en la arquitectura y las artes, ya que había pasado más de un siglo desde que Roma no había sido gobernada por un Papa con un interés tal por la vida cultural de la ciudad. Esa actividad constructora se describe pormenorizadamente en la biografía escrita por su contemporáneo Giannozzo Manetti, humanista y político florentino (*Cfr.* MONTIJANO GARCÍA, J. M.: *Vita Nicolai V Summi pontificis de Giannozzo Manetti*. Málaga, Universidad, 1995) El proyecto más importante de este papa-arquitecto (que nos remite al Adriano arquitecto de la Roma imperial, y se adelanta al Rey-arquitecto que fue Felipe II en el siglo XVI) fue la reconstrucción y ampliación de la basílica de San Pedro para la que encargó el proyecto a Bernardo Rossellino y a Leon Battista Alberti.

⁹ Bramante conservó hasta el año de su muerte (1514) el título de *architetto della fabbrica di San Pietro*. La primera piedra del nuevo edificio se colocó el 18 de abril de 1506 en presencia del papa Julio II. A pesar de que los primeros pilares se colocaron respetando el ábside de la vieja basílica, Julio II dejó clara su intención de demolerla para construir la nueva. Este hecho es significativo, ya que los proyectos para San Pedro del siglo XV no implicaban destruir por completo la basílica constantiniana. De hecho, ni el coro situado fuera del viejo ábside, iniciado por Rossellino a instancias de Nicolás V, ni los cimientos del transepto que formaban parte del mismo proyecto afectaron a la antigua construcción. Entre las fuentes directas más importantes para el conocimiento del proyecto bramantesco debemos citar el reverso de una medalla conmemorativa de Julio II que se acuñó, probablemente, con motivo de la colocación de la primera piedra, y un plano en pergamino que se conserva en los Uffizi. Además, Serlio habla de dicho proyecto a la vez que reproduce su planta y alzado en el Libro III. Para conocer el proyecto de Bramante para San Pedro véase Carpaceci, *op. cit.* Para una visión completa de la obra de Bramante, además del proyecto de San Pedro, *vid.* BRUSCHI, A.: *Bramante architetto*. Bari, Laterza, 1969.

¹⁰ BENEVOLO, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. vol. 1, Madrid, Taurus, 1972, págs.409-412.

¹¹ Según Murray (MURRAY, P.: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 381) el cambio de la planta central a la basilical es probable que lo decidiera Rafael. Observamos como en este caso la apuesta por la planta basilical no puede deberse al Concilio de Trento (que no se celebraría hasta 50 años después), con lo que nos planteamos hasta qué punto algunos autores pueden justificar, a partir de Trento, muchas de las soluciones de los arquitectos basándose exclusivamente en los principios del concilio. Consideramos que es importante analizar y estudiar bien cada caso en particular, y no caer en generalidades.

ve al diseño bramantesco por el que también se decanta Miguel Ángel, que en 1546 toma el mando de las obras, y otorga protagonismo al diseño en cruz griega con la construcción de la cúpula. Tras su muerte en 1564, la cúpula será finalizada por Giacomo della Porta siguiendo los diseños de Miguel Ángel¹². En ese mismo año, Vignola empieza a trabajar en la fábrica de San Pedro hasta el año de su muerte (1573)¹³. Ya en plena corriente contrarreformista, Domenico Fontana y Carlo Maderno, arquitectos de Pablo V, deciden volver a la cruz latina, diseño que se mantendrá finalmente y que perjudicará la visión de la cúpula de Miguel Ángel¹⁴.

Fue precisamente el ambiente de Contrarreforma el que perjudicó a la tipología central. En 1554 Pietro Cataneo¹⁵ consideraba que la iglesia principal de la ciudad debía ser de planta de cruz latina ya que la cruz era el símbolo de la redención. Ya en 1572 Carlos Borromeo¹⁶ ordenaba taxativamente que toda iglesia -catedral,

¹² En 1546 Miguel Ángel sucedió a Antonio da Sangallo *il Giovane* como arquitecto-jefe de San Pedro, y le otorgó tal energía a las obras que en el año de su muerte (1564) el proyecto estaba casi finalizado. De hecho, los brazos norte y sur construidos por Miguel Ángel forman el transepto de la actual iglesia. Una de las características más importantes de la intervención de Miguel Ángel, y que le diferencia de sus predecesores, son las soluciones que le da a los muros y a los pesos de la cúpula para conseguir una simplificación radical del sistema estructural. Los cuatro pilares centrales de la cúpula no descansan sobre capillas secundarias que confundirían el diseño, sino que lo hacen sobre el cuadrado del muro exterior. Para un estudio más amplio de la cúpula de Miguel Ángel para San Pedro todavía es imprescindible el estudio de Rudolf Wittkower (WITTKOWER, R. "La Cúpula de San Pedro de Miguel Ángel", WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979) Además, para un visión general de la obra de Miguel Ángel véase ACKERMAN, J.S. *La arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid, Celeste, 1977; PORTOGHESI, P. y ZEVI, B. (eds.): *Michelangelo architetto*, Turin, 1964.

¹³ Probablemente fue el cardenal Alejandro Farnesio el que trajo a Roma a Vignola, y el que consiguió que le dieran trabajo en San Pedro y en los palacios capitolinos. Cuando Vignola entra en San Pedro, ya había sido publicado su tratado *Regola delle cinque ordini* (1562) que tanto influiría en la arquitectura de finales del siglo XVI, siglo XVII y XVIII. Además, ya había realizado o comenzado otras obras como la Villa Giulia (1551-55, ver nota 19), la villa Farnese en Caprarola (comenzada en 1559), o la iglesia de Sant'Andrea in via Flaminia (1550-1553) que analizaremos más adelante dentro de esta revisión de las iglesias de planta oval que estamos realizando. Sin embargo, será en la etapa final de su vida cuando realice su obra más importante: la iglesia del Gesù, comenzada en 1568, cuando ya era el arquitecto principal de la obra vaticana. La iglesia de la orden de Jesús, con su planta de una sola nave secundada por capillas laterales, se convertirá en el modelo de iglesia contrarreformista. Para obtener una amplia visión de la obra de Vignola véase WALCHER CASOTTI, M.: *Il Vignola*. 2 vols., Trieste, 1960

¹⁴ En 1573, tras la muerte de Vignola, Giacomo della Porta fue nombrado arquitecto-jefe de San Pedro. A él se debe la construcción del brazo occidental del crucero (completado en 1585) tras la demolición del denominado coro Rossellino-Bramante, y la conclusión de la cúpula de Miguel Ángel (entre 1588 y 1590). Además, su relación con Vignola continúa esta vez en la iglesia del Gesù, donde Alejandro Farnese le encarga el diseño de la fachada. En 1603 Carlo Maderno se convierte en el director de las obras. Por decisión de Pablo V se decanta por la planta de cruz latina, por cuestiones litúrgicas, y ejecuta la fachada. Domenico Fontana se encarga de la complicada labor ingeniera de colocar el obelisco en la plaza.

¹⁵ CATANEO, P.: *I quattro primi libri di Architettura*. Venecia, 1554; ed. Moderna, Ridgewood, The Gregg Press Incorporated, 1964.

¹⁶ BORROMEO, C.: *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II...* Carola S.R.E. Cardinali tituli S. Praxedis...[Mediolani] Mián, Pacificum Pontium, 1577; [*Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri 2 Caroli Borromei*, dir. De Stefano della Torre, Máximo Marinelli, trad. Al italiano de Máximo Marinelli con la colaboración de Francesco Adorni, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000; *Charles Borromeos Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, ed. Y comentarios de Evelyn Carole Voelker, Londres, Ann Arbor, University Syracuse, 1977, 1989; *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar eclesiásticos*, ed., trad. Y notas de B. Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma, 1985].

colegiata o parroquial- se hiciese en forma de cruz latina, como eran las grandes basílicas romanas, mientras que la planta central era asociada a los cultos paganos y había sido empleada en pocos edificios cristianos¹⁷. Asimismo, en 1584 Paolo Lomazzo se decanta igualmente, como podemos apreciar en su empeño de alcanzar las proporciones ideales, por la planta de cruz latina, aunque no llega a rechazar la central¹⁸.

Como comentábamos anteriormente, la importancia otorgada en el Concilio de Trento a la Sagrada Forma implicará una serie de cambios. El altar mayor y el tabernáculo deben cobrar protagonismo como cobijadores de la sagrada forma. La planta central era difícil de adaptar a estas nuevas necesidades y, como alternativa, se introdujo la posibilidad de la planta oval. Ésta unía, por un lado, el carácter simbólico de la planta central, con el círculo como forma perfecta y, por otro lado, la funcionalidad y axialidad necesarias tras las nuevas normas conciliares¹⁹.

LA PLANTA OVAL EN EL SIGLO XVI.

Consideramos importante hacer esta introducción porque de este ambiente romano, que giraba en torno a San Pedro, surgirán algunos de los artistas que experimentarán con la planta ovalada. De hecho, Peruzzi ya desde 1525 (época en la que estaba trabajando en San Pedro) empieza a tratar la elipsis pero con el soporte de la Antigüedad (los anfiteatros, los circos, etc.) como base. En dibujos para San Giovanni dei Fiorentini y para San Pedro encontramos plantas ovaladas, aunque nunca para espacios principales, sino para espacios secundarios como las capillas laterales. Peruzzi traza dos tipos de elipsis: las auténticas, para cuyo trazado ideó cuatro métodos transcritos luego por Serlio; y las impuras, que están formadas por cuadrados o rectángulos a cuyos extremos añade dos semicírculos. Quizá estos dibujos sean producto de la fantasía de Peruzzi en concreto y del capricho manierista en general²⁰. Sin embargo, hay dos proyectos en los que, por su voluntad de ejecución, nos debemos detener.

La capilla de los Teatinos proyectada por Peruzzi en el Pincio es una elipsis inauténtica, pero la iglesia del hospital de San Giacomo degli Incurabili, a pesar de que el proyecto realizado por Peruzzi en 1536 no se ejecutó (se realizó el de Volterra que analizaremos más adelante) presenta algunas características interesantes. Se

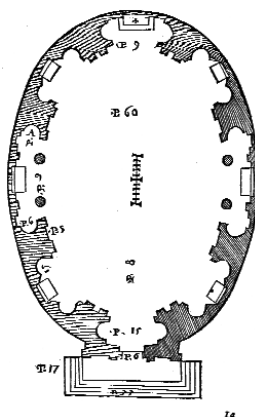
¹⁷ Para un análisis formal de las connotaciones paganas o cristianas de la planta central véase Wittkower, "La iglesia de planta central... cit.

¹⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", en *Goya*, n° 177, 1983, pág. 99

¹⁹ *Ibidem.*, pág. 100

²⁰ *Ibidem.*

2. *Sebastiano Serlio. Planta oval propuesta en el Libro V (publicado en 1547, en Paris, en edición francesa de Jean Martin) de su tratado de arquitectura.*



aprecia cómo Peruzzi trabaja con una tipología que todavía no está bien definida, y que no está sometida a los principios de longitudinalidad y axialidad que se derivan del Concilio de Trento. El eje longitudinal queda desvirtuado al colocar los accesos al edificio en el eje transversal (que dan a la vía del Corso y al patio del hospital). De esta forma, el eje protagonista queda alterado sustancialmente²¹.

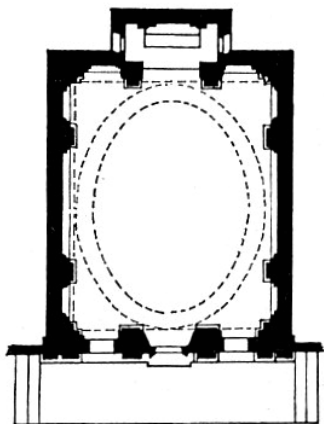
En 1547 Serlio, discípulo de Peruzzi, será el primero en introducir la planta ovalada en un tratado arquitectónico.²²[2] Dicho tratado, publicado por separado y en diversos años, ejerció una enorme influencia debido a su gran conocimiento de la escena arquitectónica romana del siglo XVI. De hecho, escribe sobre los proyectos de Bramante, Rafael y Peruzzi, su maestro; a través de ellos conoció el arte de la Antigüedad. El tratado de Serlio, con abundantes ilustraciones, ofrecía perspectivas totalmente nuevas al lector para el estudio de la arquitectura y del arte antiguo. En su época fue acusado de plagiar a Peruzzi, lo que impidió que se valorara justamente su contribución real²³.

Al igual que Peruzzi, Serlio todavía se mueve en el campo de lo conceptual, con lo que la forma ovalada responde a la voluntad de variar, de introducir novedades. Es en el libro V, dedicado a los templos, donde encontramos la forma oval como

²¹ *Ibidem.*, pág.101.

²² Nos referimos concretamente al ya citado Libro V, publicado en 1547 por Jean Martin. SERLIO, S.: *Op. Cit.*

²³ AA.VV. *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad.* Colonia, Taschen, 2003, págs. 76-78.



3. GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA.
 Planta de la iglesia de Sant'Andrea in
 via Flaminia, Roma.

una de las doce maneras diferentes de concebir un templo. El tratadista boloñés aplica proporciones clásicas, en concreto la sexquitercia, para justificar la elección de esa planta y además le otorga una absoluta correspondencia, al contrario que Peruzzi, al exterior y al interior²⁴.

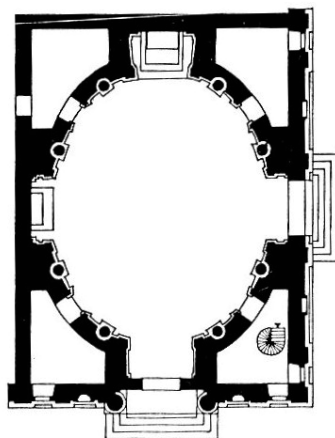
Estas fantasías de Peruzzi y Serlio serían llevadas a cabo por Vignola. A pesar de que la importancia de este artista se debe fundamentalmente a su tratado, *Regola delli cinque ordini d'architettura* publicado en Roma en 1562²⁵, y a la iglesia del Gesù que se convirtió en el prototipo de iglesia a partir de la contrarreforma, debemos destacar aquí dos obras que, "si bien poco importantes en sí mismas, representaron un papel principal en la evolución de las formas arquitectónicas característicamente barrocas"²⁶.

Sant'Andrea in via Flaminia es la primera iglesia de planta oval que realiza Vignola [3]. La construyó mientras trabajaba en la cercana villa Giulia²⁷ y se terminó en 1554. La planta es rectangular y con una simple fachada rematada en un frontón sobre el que se sitúa un gran ático, reminiscencia del Panteón. Los efectos de clarooscuro de las pilastras y de las ventanas en forma de nichos aligeran un poco la

²⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. Cit.*, pág. 101

²⁵ VIGNOLA, G. B. da.: *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma, 1562; [*idem.*, *Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jacome de Vignola... traducido de toscano en romance por patritio Caxesi*, Madrid, 1593 (segunda edición Madrid, Domingo de Palacio, 1651). Ed. facsímil de esta traducción de Patricio Cajés, Valencia, 1985.

²⁶ MURRAY, F. *Op. Cit.*, Madrid, Aguilar, 1972, pág. 234



4. GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA.
Planta de la iglesia de Sant'Anna dei
Palafrenieri, Roma.

severa fachada. Sobre el ático se eleva el tambor ovalado sobre el que, a su vez, se alza la cúpula también ovalada. De esta forma, desde el exterior da la impresión de que se trata de una iglesia de planta central. Este templo nos remite a los antiguos sepulcros de la Roma antigua, concretamente a la tumba de Cecilia Metella en Via Appia Antica²⁸.

Sant'Anna dei Palafrenieri es la última obra de Vignola [4]. Los planos fueron terminados en 1572, un año antes de la muerte del arquitecto. La estructura corresponde a su proyecto hasta la línea de la cornisa, pero el ático, las bóvedas, el coro y la fachada, como se puede comprobar, fueron terminados posteriormente²⁹. Fue construida como capilla para los caballerizos del Papa. Esta obra supone un paso más en el proceso de evolución de la planta oval, pues Vignola extiende el ovalo de la cúpula a la planta (recordemos que en Sant'Andrea, la cúpula era oval, pero la planta no) Además sitúa en el eje principal, el longitudinal, la puerta y el altar mayor,

²⁷ Esta villa la mandó construir Julio III. El edificio se levantó entre 1551 y 1555 por Giorgio Vasari (bajo supervisión de Miguel Ángel), Bartolomeo Ammannati y Vignola. Este último realizó la fachada de severa pero delicada composición que reproduce en la portada el esquema de un arco de triunfo.

²⁸ MURRAY, F.: *Op. Cit.*, pág.234. Debemos añadir que el interior de la iglesia fue decorado al fresco por Pellegrino Tibaldi, también durante el siglo XVI. Giuseppe Valadier la restauró a principios del siglo XIX, y la dotó de una nueva sacristía. Además, para el estudio de los monumentos de la via Appia Antica, entre los que se encuentra la tumba de Cecilia Metella, véase DE ROSSI, G. M.: "I monumenti dell'Appia da porta S. Sebastiano alle Frattocchie", *Capitolium*, nº43, 9-10, 1968, pág. 307 y ss.; COARELLI, F.: *Il sepolcro degli Scipioni*. Roma, 1972.

²⁹ WITTKOWER, G.: *Sobre la arquitectura...* *Op. Cit.*, pág. 88.

aunque los altares laterales del eje transversal confunden un poco esa axialidad³⁰. De hecho, “las grandes crujeas de cada extremo de los dos ejes principales se corresponden gracias a cuatro arcos idénticos sobre las columnas”. Es decir, que esa intersección de direcciones enmaraña un poco la direccionalidad. A pesar de ello, esa confusión se aclara con la cornisa superior que circunda sin interrupciones todo el óvalo y le otorga al conjunto una mayor unidad³¹.

Otro dato que refleja que la planta oval todavía se encuentra en un punto inicial de experimentación es el hecho de que el óvalo se introduzca en un “cajón” rectangular (por otro lado, tan característico de la arquitectura de Vignola), con lo cual el exterior y el interior todavía no se identifican (a pesar de que Serlio, varios años antes, aunque sólo teóricamente, ya los había fusionado). Asimismo, la fachada es recta y no será hasta el Barroco cuando se identifiquen, no sólo el interior con el exterior, sino que la fachada se convertirá en una superficie curva como la planta, identificándose plenamente con ella³².

Según Lotz, Vignola pensó en la planta oval para todos sus proyectos, incluso para la iglesia del Gesú, como demostraría la planta oval que viene recogida en el códice O. Vanocci Biringucci de la Biblioteca Comunale de Siena³³. Sin embargo, apoyando la tesis de Rodríguez G. de Ceballos, consideramos ambigua la posición del historiador alemán. Por un lado, Lotz explica que Vignola emplea la forma oval por tratarse de una forma nueva y original, sin atenerse a ninguna causa litúrgica o cultural- esta hipótesis se basaría en el hecho de que el arquitecto empleó esta tipología para capillas privadas, para sala de reuniones, para una iglesia de cofradías, etc. Mientras, por otro lado, piensa que la elección de este tipo arquitectónico se debía a que mantenía el carácter centralizador de la planta circular y, además, al dirigir el eje longitudinal hacia el altar mayor le otorgaba al templo una direccionalidad necesaria por cuestiones litúrgicas y culturales³⁴.

Vignola sigue los pasos de Peruzzi al introducir un óvalo dentro del envoltorio rectangular. Es decir que, al contrario que Serlio, todavía no identifica el exterior del edificio con el interior. Vignola, a diferencia de Peruzzi, le otorga una gran importancia a la fachada principal, enfatizando de esta forma aún más el eje longitudinal, pues sitúa la fachada en el extremo opuesto del altar mayor. A pesar de que el eje transversal, como comentábamos anteriormente, todavía destaca a través de la colocación de capillas laterales, éstas se han reducido considerablemente amorti-

³⁰ MURRAY: *Op. Cit.*, págs. 234-237.

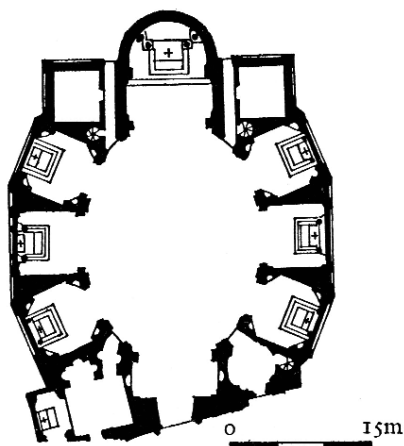
³¹ WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura...Op. Cit.*, pág. 88.

³² MURRAY: *Op. Cit.*, pág. 237

³³ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op., Cit.*, pág. 101.

³⁴ *Ibidem.*, pág. 102

5. FRANCESCO CAPRIANI DA
VOLTERRA. Planta de la iglesia de
San Giacomo degli Incurabili,
Roma.



guando de esta forma el efecto del eje transversal. Así, podemos entender la definición de Wittkower que definía las iglesias de planta oval de Vignola como iglesias de sola nave infladas³⁵.

El último ejemplo de iglesia de planta oval del siglo XVI que consideramos imprescindible analizar es la iglesia del hospital de San Giacomo degli Incurabili de Roma [5]. El hospital fue fundado en 1339 por el cardenal Pietro Colonia para enfermos terminales —el aspecto actual se debe a una reconstrucción decimonónica—. La iglesia fue realizada a partir de 1592 por Francesco da Volterra³⁶. A pesar de ello, es imprescindible empezar analizando el proyecto que, para esta iglesia, realizó Peruzzi. Aunque este proyecto no se realizó, se trataba del primer proyecto de planta oval para un edificio eclesiástico. En él Peruzzi dirige el eje longitudinal hacia el altar mayor, pero no le da la importancia necesaria a la fachada correspondiente a ese eje. Al contrario, sitúa los accesos más importantes (aquellos que dan a la vía del Corso y al patio del hospital) en el eje transversal, rebajando el protagonismo del longitudinal. Esta tipología está todavía en su fase experimental, en la que se emplea como algo nuevo y original, sin atender aún a las necesidades litúrgicas y culturales. Además, no se identifican el exterior y el interior, con lo cual comienza el proceso de liberación del concepto albertiano de *monumentum* que culminará, como ya hemos

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Francesco Capriani da Volterra, considerado discípulo de Vignola, trabajó en la villa d'Este de Tívoli de

comprobado, en Vignola³⁷.

El proyecto definitivo fue iniciado en 1592, como comentábamos anteriormente, por Francesco da Volterra. En 1594 muere da Volterra siendo Carlo Maderno el que concluya el edificio en 1600. Esta obra supone una continuación de los avances producidos en Sant'Anna dei Palfrenieri. Como ocurría en la iglesia vignolesca, en la iglesia del hospital la cornisa, a pesar de ser interrumpida en los lados mayores, unifica todo el edificio. De hecho, precisamente esa interrupción hace que las líneas se dirijan hacia el altar mayor y enfatizen el eje longitudinal del edificio que culmina en la hornacina central³⁸. Pero de nuevo el eje longitudinal no transcurre sin interrupciones. El tratamiento del eje transversal es distinto al de Vignola. Está formado por tres capillas laterales en cada lado del eje. Las cinco crujías no son simétricas, sino que el peso recae en la central y va descendiendo hacia los lados. De esta forma hay un acento en el punto central del eje con una capilla más grande. Este hecho queda enfatizado por los lunetos superiores, siendo también más grande el central que los laterales. En el eje longitudinal no hay lunetos, penetrando de esta forma las bóvedas de la entrada y del coro en el espacio principal. Según Wittkower, en esta iglesia se expresa muy bien el conflicto de ejes característico de las plantas ovales, a la vez que se llega, por primera vez, a una "expresión consciente y visible" de la tensión entre la finalidad y lo formal, es decir, entre las necesidades litúrgicas y las leyes espaciales³⁹.

Rodríguez G. de Ceballos interpreta el espacio de la iglesia del hospital no como un espacio interior único, sino como la relación entre un espacio central y las capillas laterales. Debido a la disposición de capillas laterales de planta cuadrada en los ejes diagonales, y de los vestíbulos, también de planta cuadrada, en el eje transversal, Rodríguez G. de Ceballos no duda en atribuir sobre esta iglesia la influencia del último proyecto presentado por Miguel Angel para San Juan de los Florentinos en Roma, obviando, evidentemente, la forma oval de la planta⁴⁰.

Como hemos comentado anteriormente, el eje longitudinal quedaba mermado por el transversal. Pero este hecho cambiará con la intervención de Maderno en 1595, que modificará la planta. El nuevo proyecto de Maderno sustituye las portadas latera-

1570 a 1580, y en Roma, para los Gaetani, posteriormente. La iglesia del hospital de San Giacomo degli Incurabili fue su obra más importante en Roma.

³⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. cit.*, pág. 101

³⁸ WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura.....*, pág. 88

³⁹ *Ibidem.*, pág. 89

⁴⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *Op. Cit.*, pág. 103. La iglesia de San Juan de los Florentinos fue levantada por voluntad del papa León X, que creía necesario la construcción de una iglesia para la comunidad florentina que, precisamente, vivía en la zona en la que fue levantada la iglesia: *la via Giulia*. El papa pidió proyectos a los arquitectos más importantes del momento: Antonio da Sangallo el Joven, Peruzzi, Miguel Ángel, Rafael y Jacopo Sansovino. Éste último fue el elegido. Las obras, que comenzaron en 1519, fueron continuadas por Sangallo, Giacomo della Porta y Carlo Maderno, que terminó la obra en la década de 1620.

les por capillas, y acentúa la axialidad hacia el altar mayor, otorgándole al edificio una mayor funcionalidad litúrgica afín a los principios contrarreformistas que se estaban imponiendo en Roma. La poca profundidad de estas capillas hace que no influyan demasiado en el espacio central cuyos puntos se dirigen hacia el vestíbulo y el altar mayor gracias a los grandes arcos de triunfo que les coronan⁴¹.

LA PLANTA OVAL EN EL SIGLO XVII: SAN CARLINO.

Tras la fase experimental y, en ciertos momentos, de madurez experimental por la planta oval en el Manierismo, durante el Barroco el número de plantas elípticas se multiplica y extiende por toda Europa. Pero en vez de hacer un recorrido exhaustivo, queremos centrarnos en una planta que por su complejidad y fascinación merecen toda nuestra atención. Nos referimos a la planta de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini⁴². A pesar de ello consideramos que no debemos pasar por alto una mención, aunque sea breve, de su gran rival y contemporáneo Bernini⁴³.

El trabajo que estamos realizando se centra fundamentalmente en el estudio del óvalo longitudinal, pero en este caso debemos hacer una referencia al óvalo transversal que emplea Bernini en Sant'Andrea del Quirinal.⁴⁴ [6] Bernini construyó tres iglesias de planta centralizada siguiendo distintas tipologías: el círculo para la iglesia della Assunta en Ariccia; la cruz griega para San Tommaso de Castel Gandolfo; y el óvalo para Sant'Andrea del Quirinal⁴⁵. Nos centraremos en esta últi-

⁴¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. Cit.*, pág. 103.

⁴² Para el estudio de Francesco Borromini y su arquitectura véase ANSELMO, G.(et. al.): *Intorno a Borromini*. Roma, Comune, 2003; ARGAN, G. C.: *Borromini*. Xarait, 1980; BATTISTI, E.: "Studi sul Borromini", *Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma, Ed. De Luca, 1967; BLUNT, A.: *Borromini*. Madrid, Alianza, 1982; BÖSEL, R., FROMMEL, C.L. (a cargo de) *Borromini e l'uni-verso barocco*. Milán, Electa, 2000; BRUSCHI, A.: *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*. Bari, Dedalo, 1978; DEL PIAZZO, M.: (catálogo a cargo de) *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*. Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato, 1968; FROMMEL, C.L., SLADEK, E. (a cargo de): *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale., Roma 13-15 gennaio 2000*, Milán, Electa, 2000; KAH-ROSSI, M. FRANCIOLLI, M. (a cargo de): *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Ginebra-Milán, 1999; PITTONI, L. *Francesco Borromini. L'iniziato*, Roma, De Luca, 1995; PORTOGHESI, P.: *F. Borromini: architettura come linguaggio*, Bari, 1967; PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura europea*, Roma, Ed. Laterza, 1982; TELLINI, E. (et. al.): *Libri e cultura nella Roma di Borromini*, Roma, Retablo, 2000; WITTKOWER, R.: *Francesco Borromini: personalita e destino*, en *Studi sul Borromini*, 1, Roma, 1970.

⁴³ Para un acercamiento a la obra de Bernini véase BORSI, F.: *Bernini*, Barcelona, Ed. Stylos, 1989. FAGIOLLO DELL'ARCO, M. y M.: *Bernini*, Roma, Bulzoni, 1967. HIBBARD, H.: *Bernini*, Madrid, Xarait ediciones, 1982; WITTKOWER, R.: *Gian Lorenzo Bernini*, Madrid, Alianza, 1990.

⁴⁴ Esta distinción entre "óvalo longitudinal" y "óvalo transversal" la hemos tomado de MULLER, W., VOGEL, G.: *Atlas de arquitectura*, vol 2, Madrid, Alianza, 1986, pág. 485.

⁴⁵ Las tres iglesias fueron realizadas en el mismo periodo que va desde finales de la década de 1650 a finales de la década de 1660. A través de estas tres iglesias, que suponen el paso de la planta de cruz griega a la circular y a la elíptica, asistimos al desarrollo de una voluntad de renovación de los espacios, a partir de los cuales Roma se convierte en el punto de partida de las formas barrocas.



6. GIANLORENZO BERNINI. Planta de la iglesia de Sant'Andrea al Quirinale, Roma.

ma pues es la que nos interesa para nuestro trabajo, además de ser la más importante de las tres.

En 1658 el arquitecto recibió el encargo del Cardenal Camilo Pamphilij de levantar una nueva iglesia para los novicios de la compañía de Jesús⁴⁶. Muchos autores le conceden a Bernini el honor de haber sido el primero en emplear una planta oval transversal para una iglesia. Pero podemos pensar, por otro lado, que no le quedaba más remedio debido a las pequeñas proporciones de la parcela que le ofrecieron⁴⁷. Y Bernini fue capaz de sacar su genialidad y hacer de ese espacio ancho y corto una obra maestra. De hecho esas circunstancias le hicieron buscar nuevas soluciones.

Hasta el momento hemos comprobado, a través de los edificios que hemos ido analizando, que el eje principal era enfatizado por el altar mayor o por capillas dependiendo del caso. En Sant'Andrea se produce una nueva situación. El eje principal es el transversal y además está bloqueado por pilastras (en vez de abrirse por

⁴⁶ En el año 1568 el lugar, en el que ya había una iglesia, fue donado a la Compañía de Jesús para que colocase la sede de su propio noviciado, tan importante para la formación de los jóvenes que eran destinados a las sedes de las misiones. Justo un siglo después, en 1658, y gracias al príncipe Camillo Pamphilij, Alejandro VII concedió la autorización para la construcción de una nueva iglesia más adecuada a las exigencias del noviciado, con la única condición de que el arquitecto fuese Bernini, ya que era el único del que se fiaba el papa para la construcción de un edificio monumental tan cerca de "su" palacio del Quirinal. El edificio se concluyó rápidamente, en 1661, pero la decoración interna, debido a problemas de financiación, no se concluyó hasta 1678, año de la consagración de la iglesia.

⁴⁷ WITTKOWER, R. *Sobre la arquitectura...*, pág. 92.

⁴⁸ *Ibidem.*, pág. 93.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

medio de capillas), lo que otorga al interior del edificio una sensación de unidad importante. A esa sensación de unidad ayuda también la cornisa sostenida por pilas-tras, y las capillas laterales que quedan sumergidas en la oscuridad a favor del absoluto protagonismo del espacio central⁴⁸.

El espacio interior, al contrario que en el Renacimiento en el que se sugería un movimiento hacia el centro ideal del edificio, nos conduce, a través de las distintas líneas, hacia el altar mayor sobre cuyo frontón partido se sitúa la apoteosis de Sant'Andrea. De esta forma, y a pesar de tratarse de un óvalo transversal en el que la mirada del espectador se podría dispersar a los laterales, nada más entrar el fiel dirige su mirada hacia el santo y contempla su glorificación⁴⁹.

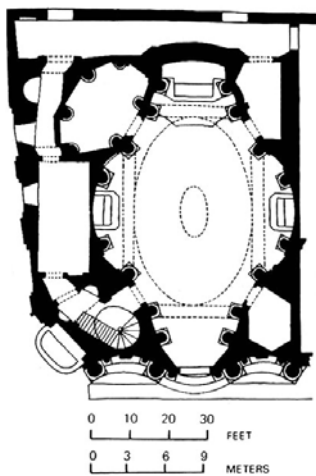
En el exterior se continúa, o se inicia, según se mire, el juego cóncavo-conve-xo. La fachada se abre en el lado largo de la elipsis, en donde se adelanta la planta a través de dos cuerpos: uno recto cubierto con frontón triangular del que surge el atrio semicircular de columnas jónicas. La portada se recoge por dos alas curvas, que como brazos parecen recoger al visitante e invitarlo a contemplar el esplendor que esconde.

Como conclusión podemos decir que "la estructura de Bernini es una unidad completamente orgánica, una creación dinámica, el resultado de un dominio magis-tral y un control total de la forma y el volumen"⁵⁰.

Una vez analizado superficialmente el uso que hace Bernini de la planta oval, podemos pasar al análisis de la planta de San Carlino⁵¹

Se trata de la primera obra de Borromini como arquitecto autónomo, y se ini-ció por encargo de los padres Trinitarios Descalzos en 1634 [7]., acompañando al maestro durante toda su vida (falleció en 1667, dejando inacabada la parte superior de la fachada que sería terminada por su sobrino Bernardo Borromini, como se puede

⁵¹ Para el análisis de San Carlo alle Quattro Fontane véase AA.VV.: *San Carlino alle Quattro Fontane: il restauro del Campanile*, Roma, Gaugemi, 2000; ALONSO GARCÍA, E.: *San Carlino: La máquina geométrica de Borromini*, Valladolid, Universidad, 2003; BELLINI, F.: *Le cupole di Borromini. La scienza costruttiva in età barocca*, Milán, Electa, 2004; BONAVIA, M. (et al.): *San Carlino alle Quattro Fontane. Le fasi della costruzione, le tecniche caratteristiche, i prezzi del cantiere*, en *Ricerche di Storia dell'Arte* 20 (1983), págs. 11-38; CINTI, P.; GAMMINO, N. (a cargo de): *San Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro della facciata. Note di cantiere*, Roma, 1993; CONNORS, J.: *Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo*, en *Burlington Magazine* CXXXIII (1991); DEGNI, P. (a cargo de): *San Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro del chiosso*, Roma, Gangemi, 1996; FRANCUCCI, R.: *La facciata della chiesa [di San Carlino]: i due momenti della sua costruzione*, en *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* 30 (1983), págs.95-99; LOMBARDI, S.: "San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)", en *Roma Sacra* v (1999), n°16, págs. 51-57; MAESTRI, D. "San Carlo: disegni, architettura e simboli", STROLLO, R. (a cargo de): *Contributi sul Barocco romano. Rilievi, studi e documenti*, Roma, Aracne, 2001; MONTIJANO GARCÍA, J.M. *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella "Relatione della fabbrica" di fra' Juan de San Buenaventura*, Milán, en Il Polifilo, 1999; MONTIJANO GARCÍA, J.M.: "El libro della fabbrica del convento de S. Carlino alle Quattro Fontane en Roma de los PP. Trinitarios de la Congregación de España", *Monjes y Monasterios Españoles. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, 1995, págs. 549-566; PORTOGHESI, P.: *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, Newton&Compton, 2001; STEINBERG, L.: *Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane*, Nueva York, 1977.



7. FRANCESCO BORROMINI. *Planta de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma.*

apreciar, después de un análisis preciso, por las modificaciones estilísticas). Fue la primera iglesia en Roma dedicada a San Carlo Borromeo, después de su canonización en 1610. La obra del convento e iglesia se realizó en dos fases bien diferenciadas. La primera corresponde al periodo que va de 1634 a 1641, y concierne al convento, al claustro y al interior de la iglesia. Mientras que a la segunda fase, entre 1664 y 1667, pertenecen las fachadas de la iglesia y el convento.

Como hemos venido haciendo a lo largo de este estudio nos centraremos en la iglesia debido a la forma elíptica de su planta. San Carlino no puede ser comparado con ningún ejemplo de su época, pero sí puede ser introducido en ese proceso evolutivo de los espacios elípticos que se produce en Roma desde el siglo XVI. Es decir, que podemos hablar de cierta influencia de los edificios de planta oval de Vignola y de la Iglesia de San Giacomo de Francesco da Volterra, en síntesis con los espacios cruciformes de inspiración miguelangelesca.

Las hipótesis sobre la génesis geométrica de la planta son múltiples⁵². La complejidad de la planta de San Carlino ha suscitado mucho interés en los críticos y estudiosos del arte. A finales del siglo XIX numerosos estudiosos han tratado de

⁵² Para el estudio de las diversas hipótesis que se han ido ofreciendo sobre la génesis geométrica de la planta de San Carlino seguiremos las tesis inéditas de MEZZETTI, R.: *Francesco Borromini. S. Carlo alle Quattro Fontane. Ricerche intorno all'origine della pianta*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di architettura, 1991-2; y FIMIANI, S.: *San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di architettura, 1987-8; facilitadas por el profesor Juan María Montijano.

reconstruir la génesis geométrica de la planta, intentando reconocer una forma primaria que justificara su creación. La dificultad de esta operación y la discordancia de las tesis se debe a que los diseños originales de Borromini no fueron publicados hasta 1960, por lo que no eran conocidos por los estudiosos. A partir de esa fecha, y gracias a la publicación de los diseños, se han realizado estudios más profundos de las fases proyectuales y de las construcciones geométricas utilizadas por Borromini para crear sus arquitecturas.

Leo Steinberg demuestra, a través de sus tesis, que la planta fue generada a partir de tres figuras claves: el óvalo, la cruz y el octógono⁵³. Según Steinberg, el hecho de que la planta de San Carlino esté configurada por esas tres figuras ha sido el causante de que los estudiosos hayan dado hipótesis tan diversas entre sí. Es decir, que la complejidad de la planta se refleja también en la dificultad de hallar un consenso en torno a su origen. Steinberg propone la alternativa de leer el proyecto como si Borromini hubiese querido reflejar en el interior de una sola estructura la presencia de tres formas importantes como lo son el óvalo, la cruz y el octógono. Steinberg documenta la triple presencia de estas imágenes por toda la obra, desde el diseño del proyecto hasta los detalles visibles en el edificio como, por ejemplo, la planta del claustro, los casetones de la cúpula y otros pequeños detalles. Estas hipótesis formales nos trasladan a las iconográficas, pues la presencia del número tres hace referencia a la Trinidad⁵⁴.

El análisis de Paolo Portoghesi es fundamental ya que estudia cuidadosamente la geometría de los proyectos borrominianos, buscando el punto de partida en la tradición de las iglesias ovales que estamos analizando, además de las de planta central del Renacimiento, y relaciona la obra de Borromini con los proyectos de Miguel Ángel para San Pedro.

Muchos autores consideran que la génesis de la planta de San Carlino se encuentra en el óvalo. Cornelius Gurlitt en 1887 cree que el origen de la planta es un óvalo interno en cuyos ejes principales se abren cuatro nichos. En 1926 Josef Weingartner expone una tesis parecida pero, en vez de tratarse de un óvalo al que se le añaden cuatro nichos, Weingartner habla de un óvalo externo contraído en sus diagonales. Por su parte, a principios de la década de los '20, Muñoz y Guidi hablan de un óvalo alargado y abombado por los laterales.

Con la presentación de sus escritos en 1924, Hempel publicó algunos diseños y proyectos de Borromini y, junto a estos, un análisis que se distancia de los que se habían realizado hasta el momento. Hempel habla de la mezcla de un óvalo y una

⁵³ Las tesis de Steinberg las podemos encontrar en Steinberg, *Op. Cit.* Nosotros hemos tomado los datos de la tesis inédita ya señalada anteriormente de Raffaella Mezzetti.

⁵⁴ En el diseño n° 221 de la Albertina para el friso de la iglesia está escrito "Tre et uno assieme". Dato tomado de Raffaella Mezzetti.

cruz, y su estudio es importante por la presencia de dos nuevas tesis. Por un lado es el primero que indica la presencia de porciones oblicuas del muro presentes en la planta que corresponderían a las caras de las cuatro pilastras sobre los que se sostendrían los arcos que soportan la cúpula. Y por otro, también es el primero en hablar de la relación de Borromini con la arquitectura romana del periodo imperial. Concretamente habla de la relación entre la planta de San Carlino y la sala con cúpula de la Piazza d'Oro de la Villa Adriana de Tivoli⁵⁵. Borromini habría empleado la misma técnica constructiva y esto le hace afirmar a Hempel que Borromini se inspiró en la Antigüedad, no como un canon inamovible, sino como “el arte de una gran época que debía servir de amaestramiento e inspiración”. Giulio Carlo Argan apoya las tesis de Hempel al considerar que el diseño definitivo está “*claramente inspirado en una sala en cruz griega que se halla en la Piazza d'Oro de la Villa Adriana de Tivoli*”⁵⁶.

Pero la hipótesis del óvalo no es la única que han manejado los críticos de Borromini. Vincenzo Fasolo explica, en 1931, que la planta de San Carlino surge de la intersección de tres círculos, poniendo, de esta forma, en relación a Borromini con la arquitectura de Guarino Guarini. Fasolo intuye que los dos ábsides del eje longitudinal son semicirculares, pero no ha descubierto el sistema de curvatura de los dos ábsides del eje transversal, atribuyendo su diseño a un segmento de la circunferencia central. Mario Kirchmayr ofrece, en 1947, un análisis muy parecido al de Fasolo al explicar que el perímetro de la planta de San Carlino se deriva de la intersección de tres círculos enlazados de manera que parece una pseudoelípsis cuadrilobulada. En ambas interpretaciones se confirma la presencia de líneas exclusivamente curvas, y las rectas que se reconocen se deben a la necesidad de resolver los puntos de intersección de los círculos⁵⁷.

Otra de las figuras geométricas que se han manejado para tratar de explicar la génesis de la planta de San Carlino es el rombo. Seldmayr, siguiendo las tesis de Brinkmann, considera que la base de la planta de San Carlo es un rombo al que se le añaden nichos en el eje mayor y menor, creando así la forma ovalada. Así los dos círculos del eje longitudinal y los dos óvalos del transversal se “encontrarían” en el rombo central.

Rudolf Wittkower también apoya la teoría del rombo. Éste estaría formado por dos triángulos equiláteros cuya base común sería el eje transversal del edificio. De

⁵⁵ Para un análisis de las fuentes literarias para el estudio de la Villa Adriana de Tivoli véase MONTIJANO GARCÍA, J. M., VERA VALLEJO, I.: “Fuentes literarias para el estudio arquitectónico de Villa Adriana en Tivoli”, *Architettura e ambiente*, Roma, Aracne, 2004, págs. 3-40

⁵⁶ ARGAN, G.: *Op. Cit.*, pág. 62

⁵⁷ Como comentamos anteriormente, para el tema de las hipótesis sobre el origen geométrico de la planta de San Carlino estamos siguiendo las tesis inéditas de Raffaella Mezzetti y Sandra Fimiani así que, mientras no señalemos lo contrario, se entiende que seguimos esas fuentes.

hecho, “el ondulante perímetro del plano sigue esta geometría romboide con gran precisión”⁵⁸. Wittkower recuerda que Borromini no sigue los principios clásicos de la traza del Renacimiento, sino que su sistema de planificar era esencialmente medieval. Lombardía, su lugar de procedencia, era la cuna de los albañiles de Italia, y los interesantes métodos de construcción medievales se habían mantenido con el paso de los tiempos. De esa tradición vendría el uso de Borromini de la triangulación para la proyección de sus edificios⁵⁹. Además Wittkower considera que Borromini fusiona de manera genial tres estructuras diversas: la ondulante de la zona baja del edificio (que relaciona, basándose en Hempel, con la Piazza d’Oro de la Villa Adriana de Tivoli), la zona intermedia de las pechinas que, según él, “deriva del plano de la cruz griega”, y la cúpula ovalada. Esta última estructura se asienta de manera firme a través del anillo sobre la zona de las pechinas, rompiendo así con la larga tradición según la cual la cúpula “debería levantarse sobre un plano de la misma forma”⁶⁰.

Nikolaus Pevsner, que también se basa en las tesis de Brinkman, afirma que para entender la planta de San Carlino no hay que partir de una figura abstracta, como lo hemos hecho hasta ahora, sino de las plantas de cruz griega, típicas del Renacimiento, cubiertas con bóveda. En San Carlino los ángulos internos de la cruz son redondeados de forma que la zona bajo la cúpula son como los lados de un rombo alargado a cuyas extremidades se abren cuatro pequeñas capillas, testimonios de la original cruz griega. Steinberg rebate esta hipótesis ya que considera que la cruz griega estaría, en este caso, muy deformada.

Muchos autores consideran que la planta de San Carlino es una evolución de la iglesia de planta central teorizada y ejemplificada en el siglo XVI. El origen sería en este caso Alberti y su *De Re Aedificatoria* en el que reveló su entusiasmo por la planta geométrica centralizada. Numerosos teóricos como Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo o Serlio, entre otros, hacen referencia a las plantas circulares. Ya hemos comentado anteriormente como Serlio fue el primer tratadista que incluyó la forma oval entre las tipologías arquitectónicas posibles. Entre los que apuestan por la planta central como génesis de San Carlo está Seldmayr que afirma que “genéticamente el espacio deriva de un octógono regular con cúpula circular”. Pevsner se aleja de esta opinión y apuesta, como comentábamos anteriormente, por la planta de cruz griega como fuente inspiradora. De hecho, la crítica de los '90 verá San Carlino como una evolución estructural y modificada del San Pedro de Miguel Ángel. Pero antes de entrar en ese punto, analizaremos la opinión de Anthony Blunt que coincide con Seldmayr en atribuir al octógono el protagonismo en la génesis de la planta de San Carlino.

⁵⁸ WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 199

⁵⁹ *Ibidem.*, págs.199-201.

⁶⁰ *Ibidem.*, pág. 203.

Según Blunt la clave está en el dibujo 171 de la Albertina. En ese estado la planta tenía “forma de octógono alargado al que se añaden, en el eje más largo, elementos rectangulares que constituyen el vestíbulo y la capilla mayor”⁶¹. Según Blunt, Borromini no quedaría satisfecho con esta versión y le dio a la planta mayor movimiento y riqueza al sustituir todos los ángulos rectos que generaba el octógono por elementos semicirculares⁶². Blunt, además, inserta la planta oval de San Carlino en la tradición que hemos venido apoyando a lo largo de nuestro trabajo y que se había comenzado a mediados del siglo XVI con Peruzzi y Serlio, pero que no había sido materializada hasta Vignola (Sant’Andrea sulla via Flaminia y Sant’Anna dei Palafrenieri) Posteriormente, Francesco da Volterra continúa esta tradición, a mayor escala, en San Giacomo degli Incurabili en 1592 (para este edificio Peruzzi diseñó una planta oval que no se llegó a realizar). Blunt considera que esta proliferación de plantas ovals se pudo deber a las premisas establecidas por el Concilio de Trento, que le otorgó mayor protagonismo a la veneración de la Sagrada Forma, que pasó a situarse en el altar mayor de las iglesias. Para esta finalidad era más conveniente el uso de una planta más acogedora, por lo que no es casualidad el gran número de iglesias construidas en el siglo XVII con esa planta. Borromini la empleó con mucha frecuencia, pero obviamente introduciendo las importantes innovaciones que estamos explicando a lo largo de nuestro trabajo⁶³.

Una vez analizada la interpretación de Anthony Blunt, podemos retomar la idea que relaciona San Carlino con el esquema cruciforme de San Pedro. Según Portoghesi, el esquema espacial y estructural de San Carlino podría derivarse, a través de un proceso de anamorfosis, del de San Pedro en la original concepción central, con la única eliminación del tambor de la cúpula y de los brazos rectilíneos de las nave y, por ende, acercando al núcleo central del espacio los esquemas cóncavos que lo cierran. De esta forma, Borromini lleva a cabo su “deformación óptica” pasando de la pura centralidad geométrica a la orgánica forma elíptica⁶⁴.

El San Pedro de Miguel Ángel y algunas iglesias de planta oval presentes en Roma son el punto de partida para la hipótesis de Arnaldo Bruschi⁶⁵. Éste retoma el concepto de Portoghesi de la “deformación y concentración dinámica del esquema céntrico cuadrilobulado del crucero de San Pedro”, pero afirma que Borromini no actuó de manera muy distinta a como lo hicieron arquitectos manieristas como Peruzzi o Vignola, cuando “aplastaban”⁶⁶ el esquema del Panteón (para conseguir

⁶¹ BLUNT, A.: *Op. Cit.*, págs. 63-65.

⁶² *Ibidem.*, pág. 65.

⁶³ *Ibidem.*, págs. 72-73.

⁶⁴ PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura...*, pág. 36

⁶⁵ BRUSCHI, A.: *Op. Cit.*; hemos seguido los datos que nos ofrecen Raffaella Mezzetti y Sandra Fimiani.

⁶⁶ Hemos traducido literalmente el término “schiacciavano”.

Serlio su planta oval del Libro V, y Vignola la planta de Sant'Anna dei Palafrenieri) o de la Sacristía Nueva de Miguel Ángel (para obtener Vignola la planta de Sant'Andrea) a través del proceso de anamorfosis. Esta hipótesis de Bruschi es muy interesante, pero no debemos olvidar, como ha recordado Portoghesi, que la construcción de la iglesia estaba vinculada a las exigencias espaciales de la parcela y a la obligatoria presencia de ambientes contiguos a la iglesia.

De esta forma, Borromini ha unido al proceso de "compresión" de las formas arquitectónicas, un cuidadoso diseño de todo el complejo de la iglesia, con las dos capillas y la sacristía, resolviendo de manera definitiva el cruce de calles y "problema" de la fuente en el ángulo.

Pero esta teoría, que reconoce la derivación, por deformación, de la matriz céntrica cruciforme de San Pedro de Bramante y Miguel Ángel en la planta de San Carlino, es difícil de poner en práctica. Esa derivación no puede ser reconstruida según los simples procedimientos proyectivos que transforman un círculo en una elipsis como Bruschi y Portoghesi parecen concluir, el primero hablando de "deformación" de tipo manierista y el segundo como un "proceso de anamorfosis". En tal modo, de hecho, no sería posible obtener todas las transformaciones necesarias. Deberíamos hablar más bien de un proceso de "homeomorfismo", es decir, un proceso en el que las transformaciones continuas puedan curvar, dilatar o contraer el espacio, pero no arrancarlo o cortarlo.⁶⁷

Benévolo también sigue la estela de esta hipótesis. En su descripción de San Carlino nos recuerda que Borromini desde un principio está condicionado por la presencia del chaflán de la fuente. Además considera que el esquema compositivo se basa en "otro modelo distributivo del alto Renacimiento, la sala con cúpula tetrabsidal, si bien aquí ingeniosamente deformada en sentido longitudinal"⁶⁸.

Eusebio Alonso cree igualmente que el origen de la planta de San Carlino deriva de la cruz griega, como se puede apreciar en el diseño 171 de la Albertina. Considera que se trata de un espacio cruciforme, al que se le añaden cuatro ábsides semicirculares, que se articulan con sendos chaflanes diagonales que tienen una inclinación de 30 grados respecto al eje longitudinal de la iglesia⁶⁹.

⁶⁷ BALDÓNI, C.: "Alcune considerazioni sulle matrici geometriche nell'architettura di Francesco Borromini", STROLLO, R.: *Op. Cit.*, págs. 26-27.

⁶⁸ BENEVOLO, L.: *Op. Cit.*, vol. 2, pág. 822

⁶⁹ ALONSO, E.: *Op. Cit.*, pág. 105. Las tesis de Eusebio Alonso son mucho más amplias y complejas, pero consideramos suficiente los apuntes que hemos realizado teniendo en cuenta el tipo de trabajo que estamos realizando, y la capacidad y profundidad que le queremos otorgar.

A través de este recorrido ha quedado patente la complejidad y grandeza de la planta de San Carlino, obra maestra de Borromini y del Barroco romano. La influencia de Borromini se extenderá por toda Europa, aunque no será hasta la llegada de la modernidad cuando la obra del arquitecto ticinés sea valorada en su justa medida.

La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina**

Teresa Sauret Guerrero
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Pintura s. XIX./ Género/ Iconografía

"Medir las palabras antes de hablar, el silencio, la modestia, y una prudente reserva, son generalmente las cualidades más apreciables, y en una joven contribuyen a embellecerla. ¿Por qué razón? Porque el silencio es el ornato de las mujeres"¹.

RESUMEN

En 1859, concepto de la feminidad se basaba en el silencio como sinónimo de belleza o cualidad entendimiento que se basaba en el concepto de felicidad elaborado por la burguesía romántica. Esa nueva actitud sobre la felicidad que se publicita en la época, tiene que ver con la idea de progreso y contemporaneidad, con el papel dado a la familia y a la laboriosidad y a todo un engranaje teórico que la burguesía, primero del siglo XVIII y después del XIX, había creado para consolidar su posición y perpetuar su dirigismo social, económico, político e ideológico.

ABSTRACT

In 1859, the femininity concept was based on the silence as synonymous of beauty or understanding quality which was also based on the concept of happiness devised by a romantic middle class. This new attitude about happiness which was shown in that time, is related to the idea of progress and contemporary, to the role given to the family and the work and all the theoretical mechanism that the middle class, early at the XVIII century and after the XX century, had created to consolidate its position and perpetuate its social, economic, politic and ideological intervention.

SILENCIO VERSUS BELLEZA-FELICIDAD.

En 1859, y según se desprende del texto anterior, el marco de consideración sobre la mujer se centraba en un concepto de la feminidad que se basaba en el silencio, al que, curiosamente, se hacía sinónimo de belleza o cualidad que contribuía a

* SAURET GUERRERO, T.: "La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 127-151.

alcanzarla. Lejos de ser una mera recomendación de urbanidad, las indicaciones de Beltrán de Lis tienen que ver con la asociación silencio-belleza, cuya correspondencia se encuentra en la transformación que sobre la categoría de lo bello se produce durante el desarrollo del Romanticismo, porque éste, como en tantas otras cosas, trastocó el concepto de belleza tradicional, buscándola, y encontrándola, a partir de unos supuestos desarrollados sobre la estética de lo transitorio, de lo efímero e inaccesible o inaprensible.

Hallarla en el silencio correspondía a materializarla bajo la perspectiva del nuevo entendimiento que sobre la felicidad había elaborado la burguesía romántica, que había llegado a hacer sinónimo y consecuencia los conceptos de belleza y felicidad². Baudelaire dirá: "Existen tantas bellezas como maneras habituales de buscar la felicidad" y Stendhal en su *Historia de la pintura en Italia* se pronuncia sobre ello de la siguiente manera: "La belleza es la expresión de cierta manera habitual de buscar la felicidad"³.

Esa nueva actitud sobre la felicidad que se publicita en la época, tiene que ver con la idea de progreso y contemporaneidad, con el papel dado a la familia y a la laboriosidad y a todo un engranaje teórico que la burguesía, primero del siglo XVIII y después del XIX, había creado para consolidar su posición y perpetuar su dirigismo social, económico, político e ideológico.

En todo este sistema se le había concedido a la mujer un papel crucial, en cuanto que esposa y madre se constituía en el pilar donde se sustentaba la familia, el orden y la paz de la secuencia intimista del varón. A cambio se le exigía la aceptación de una situación de sometimiento y silencio que llamaron valores de la domesticidad.

El adoctrinamiento de estas reglas y la incorporación al sistema de las mujeres se realizó mediante un programa de mentalización que supo edulcorar con los señuelos de la felicidad y la belleza las verdaderas intenciones del programa, que no era otro que tener sometidas a las mujeres bajo el poder del varón. De ahí que el silencio fuera una de las "virtudes" que publicitaron.

Estéticamente, esta diversidad de nuevos criterios sobre lo bello se justificaba por ser consecuencia de una postura que abanderaba la multiplicidad como un valor que se equiparaba a la tolerancia y a la libertad, conceptos que se hacían responsabilidad del progreso y de esa ansiedad del romántico por actuar dentro de los márgenes de lo más rabiosamente moderno/contemporáneo, ya que estar en la "pre-

** Este trabajo de investigación se encuentra inscrito en los resultados del Proyecto I + D HUM 2005/01196. En él se analizan prototipos iconográficos y costumbres burguesas. Asimismo, este texto se pronunció como ponencia en el curso: *Isabel II y las identidades femeninas en el Liberalismo, Cursos de Verano de UMA*, 12-17 de junio, 2004, Ronda (Málaga).

¹ BELTRÁN DE LIS, F.: *Reglas de Urbanidad para señoritas*, Valencia, Imp. D. Julián Mariana, 1859, pág. 47. El autor aclara en el prólogo que para la redacción del manual ha contado con la colaboración de: "Muchas directoras, señoras experimentadas, y que saben conciliar á la vez la piedad ilustrada con la observancia exacta de las reglas del saber vivir en el mundo".

² Especialmente Baudelaire, la encontraba en lo misterioso, triste o melancólico de un rostro de mujer, pero también en la amargura de vivir en la privación, "Diarios íntimos", *El arte romántico*, Barcelona, Ed. Fedmar, 1977, pág. 386.

³ Para esta misma idea en Stendhal vid., HENARES, I., "Stendhal y la crítica de arte", *Estudios románticos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, 1985, T. 2, págs. 275-286.

J. JOAQUÍN ESPALTER,
1846, *La familia*
Flaquer.



senticidad", empleando un término que desarrolla Baudelaire⁴, era actuar dentro de la modernidad.

Según esto, el silencio podía entrar a ser considerado categoría de lo bello. Pero la cuestión no fue tan simple, porque si volvemos sobre la sentencia de Beltrán de Lis, vemos que el silencio se une a la modestia y a la reserva, perfilándose unas cualidades asociadas a la mujer que iban íntimamente unidas a un posicionamiento social que la mantenía en un plano secundario, situación que no sería tan grave si ese desplazamiento no conllevara una situación de sometimiento y anulación.

Esta filosofía social y cultural se justificaba mediante la elaboración de un código estético que acuñó un nuevo concepto de belleza aplicado a un modelo femenino que se entendió, de nuevo, como un producto modelado por el hombre, como en su momento dijo Emilia Pardo Bazán: "El hombre es quien esculpe y modela el alma femenina..., por ello, la mujer no hace sino reflejar las ideas masculinas"⁵. Ahora y bajo el prisma romántico, la mujer se modeló para provocar evocación y ensueño, y hasta dibujaron su semblante tiñéndola de palidez, tristeza y melancolía, y esto a costa de una situación vital que, marcada por el silencio, conducía a la amargura o a la desesperanza.

Para Baudelaire:

"La belleza es... algo ardiente y triste...una cabeza bella y seductora... que hace a un tiempo soñar..., que conlleva una idea de melancolía, de lasitud hasta la saciedad, asociada a la amargura como si viniera de la privación o de la desesperanza".

Si pensamos en términos de Género, silencio puede muy bien ser sinónimo

⁴ CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Ed. Tecnos, 1991, págs. 50-67.

⁵ *La mujer española*. Madrid, Ed. Nacional, 1976, pág. 26 y 28.

de privación y desesperanza, y aunque desde la mirada masculina sea expresión de belleza, la que se nos describe es producto de una situación de anulación que en nada tiene que ver con esa idea de felicidad que quería vender la masculinidad de la época.

Pero si en la teoría y en las manifestaciones artísticas a la mujer romántica se la definió dentro este marco, desde la oratoria del púlpito a las recomendaciones literarias, la cultura social de la época fue adoctrinando sobre las pautas que debían seguir la mujer para cumplir a la perfección el papel que la nueva cultura social le había adjudicado.

Las alternativas no eran muchas aunque si presentan variaciones según el expositor de turno fuera más o menos moderado, más o menos progresista. Ni unos ni otros, en ningún momento, pensaron dejar en manos de la propia mujer las líneas de su modelo de comportamiento, antes bien, se apresuraron a dejar constancia de las vías a seguir mediante la metodología de la penalización, creando todo un mundo de imágenes en el que los posicionamientos entre el orden y el desorden quedaban significados por la felicidad o la desgracia.

Seguir las reglas llevaba a la felicidad, entendida ésta como el participar en el marco de la domesticidad, alejarse de ellas conducía al desastre. El prototipo femenino de buena parte del siglo XIX, especialmente durante el desarrollo del Romanticismo, se fundamentó en una mujer adornada por las normas que había impuesto la cultura burguesa, en España importada de Inglaterra o Francia, que le exigía una dependencia absoluta al varón, pero llevada con convencimiento y alegría, ya que se habían preocupado de maquillar la posición de sumisión con los alicientes de la felicidad y belleza.

La felicidad se conseguía mediante una educación que conducía a la obediencia y la laboriosidad, el premio era la regencia de la esfera de lo privado y el resultado la belleza, entendida ésta como una serie de valores que adornaba a la mujer y que no tenía porque coincidir con el físico, sino más bien con unos marcos gestuales que se correspondían con unas virtudes que componían el ornato de la mujer, entre las que el recato, la prudencia, laboriosidad y especialmente el silencio eran las principales, porque, como muy claramente explica nuestro ensayista: *el silencio es el ornato de las mujeres*, ya que callar, como muy bien se sabe, es sinónimo de acatar y mediante él la mujer entraba de lleno en el espacio del sometimiento.

La difusión de estos principios se hizo mediante un sistema de mentalización en el que el relato visual o literario tuvo una singular importancia, quizás en el texto escrito con una mayor minuciosidad, pero, como veremos más adelante, a través del cuadro, ya de costumbres o el retrato, los posicionamientos de la mujer dentro o fuera del orden quedaron perfectamente explicitados.

Una escritora tan convencional como Fernán Caballero difunde en sus relatos esta dualidad femenina, y retrata a los personajes desde lo psicológico a lo físico, según defina uno u otro prototipo. Así en *La Gaviota*, Marisalada, la protagonista que se posiciona en la trasgresión deshonrando al marido, se perfila físicamente desde la oscuridad, por su pelo y ojos negros que define como ariscos, expresión poco benévola, libre en sus movimientos y ajenas a las normas de composturas al encaramarse por las peñas y gritar como las gaviotas, o lo que es lo mismo no some-

tiéndose a las reglas de la inmovilidad y el silencio. Su maldad, por situarse en los márgenes del sistema (es artista dedicada al canto/e y amante de un torero), la hará abandonar a su padre y a la tía María, su protectora, en el sus lechos de muerte y será responsable de la muerte de su marido cuando éste descubre su infidelidad. Cuando se la describe, que es escasamente, se la dibuja fría e insensible. De ella se dirá: "No es bonita ni fea, es morena, y sus facciones no pasan de correctas. Tiene buenos ojos; es en fin, uno de esos conjuntos que se ven por dondequiera en nuestro país".

Los contrapuntos son la condesa Gracia o la duquesa Laura. Para que no quepan dudas sobre la asociación bondad-belleza-felicidad, Fernán Caballero describe a la condesa como: "pequeña, delgada y blanca como el alabastro. Su espesa y rubia cabellera ondeaba en tirabuzones a la inglesa. Sus ojos pardos y grandes, su nariz, sus dientes, su boca, el óvalo de su rostro, eran modelo de perfección; su gracia incomparable. Querida en extremo por su madre, adorada por su marido, que, no gustando de la sociedad, le daba, sin embargo, una libertad sin límites, porque ella era virtuosa y él confiado, era en realidad la condesa un añiña mimada. Pero, gracias a su excelente carácter, no abusaba de los privilegios de tal. Sin grandes facultades intelectuales, tenía el talento del corazón; sentía bien y con delicadeza. Toda su ambición se reducía a divertirse y agradar sin exceso, como el ave que vuela sin saberlo y canta sin esfuerzo". Por si esto fuera poco, la describe como una madre perfecta: "Nada existía en el mundo para esta madre, sino su hijo, a cuya cabecera había pasado quince días sin comer, sin dormir, llorando y rezando"⁶. De momento ya se nos está planteando dos prototipos opuestos para representar el orden y el desorden, frente a la oscuridad de éste el otro se marca por la luminosidad: rubia, blanca, frágil, aspecto que parece ser consecuencia para que todo el mundo la quiera y ella sea feliz.

A Laura, la mujer del duque de Almansa, mecenas de Marisalada y ante a la que sucumbe platónicamente, siendo perdonado por su virtuosa esposa, la describe de la siguiente manera: "Esta era virtuosa y bella. Aunque había entrado en los treinta años, la fresca de su tez y la expresión de candor de su semblante le daban un aspecto más joven... la familia de la duquesa, como algunas de la grandeza, era sumamente devota; y en este espíritu había sido educada Leonor. Su reserva, su austeridad la alejaban de los placeres y ruidos del mundo, a los cuales, por otra parte, no tenía la menor inclinación. Leía poco y jamás tomó en sus manos una novela. Ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones. No había aprendido ni en los libros ni en los teatros, el gran interés que se ha dado al adulterio, que por consiguiente no era a sus ojos sino una abominación, como era el asesinato. Jamás habría llegado a creer, si se lo hubiesen dicho, que estaba levantado en el mundo un estandarte, bajo el cual se proclamaba la emancipación de la mujer. Más es; aun creyéndolo, jamás lo hubiera comprendido; como no lo comprenden muchos, que ni viven tan retiradas, ni son tan estrictas como lo era la duquesa. Si se le hubiese dicho que había apologistas del divorcio, y hasta detractores de la santa institución del matrimonio, habría creído estar soñando, o que se acercaba el

⁶ *Ibidem.*, pág. 238 y 259.



2. F. MADRAZO, *Isabel II y la infanta Isabel*, 1852.

3. VATMILLANA, *Isabel II presentando a Alfonso XII, Palacio de Pedralbes*.

fin del mundo. Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la duquesa de Almansa era el tipo de mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira, y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar 'esas amenazas', que han perdido el bello y suave instinto femenino"⁷.

El premio estaba aquí en el don de la eterna juventud, en eliminar la fealdad de la vejez ante la fuerza de los valores de la virtud.

Bien puede servirnos de ejemplo estos personajes para ir planteando algunas de las claves de definición de la mujer española en la España isabelina: No muy inteligente ni instruida, bondadosa, trivial, amante esposa, madre e hija y especialmente virtuosa.

Si comparamos este prototipo con el de la mujer española del siglo XVIII, se verá como se han producido importantes modificaciones. La permisividad de la cultura dieciochesca española amplió los márgenes de acción de la mujer, que mediante el cortejo⁸, el populismo y la tradicional concepción española sobre el sistema de relaciones entre hombres y mujeres⁹, enriquecidas en sus libertades gracias a la ideología ilustrada, se dibuja con una mayor libertad de acción, teniendo cabida el desenfado y la actividad en cuanto a comportamiento e imagen. Ante la mirada foránea estos modos resultaban incluso escandalosos como nos indica Townsend, que se escandaliza ante los comportamientos de las españolas, y así dirá: "Aunque la veleidad se considera vergonzosa, hay numerosos ejemplos de damas que cambian de amante a menudo. Hasta llegar a este punto hay que pasar por una progresión

natural, pues inimaginable que mujeres inteligentes, distinguidas desde pequeñas por una gran delicadeza de sentimientos, por su prudencia y por la nobleza de sus pensamientos, puedan precipitarse de pronto a un extremo donde triunfa la pasión y se ha perdido todo respeto por la decencia. Ya he indicado que los maridos rara vez se sienten celosos".¹⁰

Baste comparar las mujeres de Goya con las sobrias damas románticas para comprender que el XIX, y ya desde Fernando VII, puso límites al paulatino aumento de las libertades de la mujer.

EL MARCO DE DESARROLLO.

Los fundamentos de este proceso se encuentran en la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como he expuesto en párrafos anteriores, el siglo XIX se inaugura en el continente con un modelo de comportamiento, inspirado por la pujante burguesía, en el que a la mujer se la constreñía al marco del silencio, posición que se presentaba edulcorada bajo los "privilegios" que pudieran suponer la hegemonía de la esfera de lo privado¹¹.

Pero no nos engañemos, ser la reina del hogar, "el ángel del hogar" como gustaba enunciarlo en la época¹²; suponía pagar un alto precio por el que se tenía que renunciar a la libertad, al movimiento y a la independencia y, como una "consecuencia colateral" a la instrucción, que es a la postre, por llevarse al conocimiento, la que te da acceso a la libertad y a la independencia.

Un publicista de 1846 escribía: "...Además del gobierno de los intereses materiales pesa sobre la mujer otra obligación más sagrada todavía: tal es la de criar y educar bien a sus hijos... El lujo y la elegancia, llevados a un grado de refinamiento, son contrarios a la felicidad conyugal, y la que aspire a ser digna de citarse por modelo, ha de penetrarse bien de que su existencia ha de ser más útil que brillante, y que entre el gran mundo y su marido, éste y sus hijos ocupan el primer lugar"¹³. Una recomendación no muy alejada a la que emitía Fray Luis de León en *La perfecta casada*¹⁴.

⁷ CABALLERO, F.: *La Gaviota*. Madrid, Espasa Calpe, 2003, 14ª ed., pág. 222, 318-319.

⁸ MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1991. QUILES FAZ, Amparo: "Armas de seducción: Análisis literario del cortejo amoroso", AA.VV.: *Actas del Congreso Mujer y deseo*. Cádiz, Universidad, 2004, (en prensa).

⁹ GARRIDO, E. (ed.): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Ed. Síntesis, 1997, págs. 368-387.

¹⁰ TOWNSEND, J.: *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Madrid, Ed. Turner, 1988, págs. 210-212.

¹¹ HABERMAS, J.: *The structural transformation of the public sphere. An inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1989, págs. 43-44.

¹² ALDARACA, B.: "El ángel del hogar: The cult of domesticity in Nineteenth-century Spain", *Theory and practice of Feminist Literary Criticism*, ed. Gabriela Mora and Karen S. van Hooft, Ypsilanti, Mich., Bilingual Press, 1982, págs. 62-87, cit. por KIRTPATRICK, S., *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Valencia, Instituto de la mujer-Cátedra, 1991, pág. 64.

¹³ Cit. por DE DIEGO, E.: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 1987, pág. 118.

¹⁴ MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho... Op. Cit.*, pág. 29.



4. A. M.^a ESQUIVEL, *La Caridad*.

En ese siglo se inaugura una época en la que, como nunca, la mujer dependió del hombre bajo los principios de la domesticidad y el sometimiento. Fue un personaje secundario de “la comedia humana”¹⁵, aunque ésta fuera las señas de identidad de una época que Aranguren llama la de una España escenográfica, en donde todos los hechos se producen en una sucesión de ampulosos gestos, *de gesto retratado* dirá¹⁶ una clasificación que viene muy bien para este análisis de la imagen femenina que pretendo exponer.

De nada sirvieron los conatos liberadores de la Ilustración ni la permisividad española en este terreno y en esa época; la burguesía, como una lacra imparable que parte de Inglaterra, se fue posicionando en el resto del continente, y en América, y fue imponiendo un código basado en la hegemonía de la familia patriarcal y en la laboriosidad como sinónimo

de progreso. A la mujer la relegaron al papel de esposa y madre, sometida al marido, o al varón en cualquier caso, y sólo entendieron que tenía cabida en ella el silencio y el acatamiento a unas normas que las obligaba a la pasividad, física y psíquica¹⁷.

Por más que se empeñaran en adornar la situación, toda esa palabrería en torno al recato, la dulzura, prudencia y conveniencia, dio como resultado la represión, pero también el inconformismo, como dos posiciones que si bien aparecen como antagónicas, mas veces de las que se percibe se dieron simultáneamente en el mismo sujeto, porque frente a la “estética del silencio” sinónimo de acatamiento, convivió la de la trasgresión, las mas de las veces sutilmente manifestadas, tan sutilmente que las preclaras mentes masculinas, tan ocupadas (u ofuscadas) por dirigir, proteger, controlar y mandar, a penas se percataron de ello.

Todo este marco se desarrolla particularmente durante el desarrollo de la acción romántica, que en España coincide con el reinado de Isabel II (1835-1868). Culturalmente se simultanea con la expansión del Romanticismo, y a partir de 1856 con la introducción del Eclecticismo que se amolda con facilidad a nuestro personal

¹⁵ FONTBONA, F.: “Art i dona a l’època romàntica”, AA.VV. *La dona i el Romanticisme*, Quaderns del Museu Frederic Marés. Barcelona, 1996, págs. 39-54 (pág. 39).

¹⁶ ARANGUREN, J.L.: *Moral y sociedad*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1970, pág. 89. Habla de gesto retratado.

¹⁷ Sobre esas otras pasividades *vid.*: LITVAK, L. *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona, Ed. Bosch, 1979, págs. 207-220.

romanticismo y hace que éste persista en algunas posiciones hasta finales del siglo.

No vamos a entrar ahora en la discusión sobre si hubo¹⁸ o no Romanticismo¹⁹ en España. Las firmas de Espronceda, Larra, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Abellaneda, el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, los Bécquer, Alenza, Lucas, Pérez Villamil, Federico de Madrazo, unidos a un largo etc., son las razones más que contundentes para zanjar afirmativamente la cuestión.

Sin duda, el periodo del reinado de Isabel II coincide en España con el triunfo del romanticismo²⁰, en lo económico con una recuperación que impulsa el desarrollo de la clase burguesa e ideológicamente con un liberalismo amordazado en periodos por el conservadurismo, que dominara como consecuencia de la escasa fuerza de la burguesía española, ya que no termina de erigirse en la clase dominante²¹.

En cuanto a las manifestaciones artísticas, se hereda el continuismo, manteniendo el conservadurismo del academicismo neoclásico de la época fernandina, o lo que es lo mismo, el esquema clasicista al que se le incorpora elementos ilustrados entre los que el pedagógico será uno de los más importantes. La novedad la supondrá el empleo de los sentimientos como temas, entrando de lleno con ello en los intereses románticos.

Formalmente se dependerá excesivamente de modelos importados, tanto ingleses como franceses, como consecuencia de la influencia que ejercerán los artistas extranjeros que se sienten atraídos por nuestro país y nos visitan, especialmente ingleses²², como por la salida de los españoles a París o Roma, centros de los que asimilarán los modos formales que definían la modernidad en ellos, influencias que se aplicarán a temáticas específicas como el paisaje o la pintura de Historia, mucho menos en el retrato y nada en el género, antes bien, con el costumbrismo firmaron las páginas más personales de la pintura que se dio en todo el siglo.

Pero lo que si esta claro es que el Romanticismo español marca unos matices sustancialmente diferentes con respecto al europeo. En principio, la burguesía no fue el estamento director de los designios de la patria. Su presencia fue escasa, desclasada en cuanto su aspiración fue la de aristocratizarse, económicamente no

¹⁸ DÍAZ PLAJA, R.: *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, Espasa Calpe Col. Austral, 1953. *Ibidem.*, *Antología del Romanticismo español*. Madrid, Revista de Occidente, 1959. HENARES, I.: *Romanticismo y teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1982. SEBOLD, R. P.: *Trayectoria del Romanticismo español*. Madrid, Castalia, 1983. HENARES, I. "La crítica de arte en las revistas románticas; análisis de un modelo ideológico", *Homenaje al Prof. Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, págs. 119-127. HERNANDO, J.: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹⁹ ALLISON PEERS, E.: *Historia del movimiento romántico español*, 2 Vols., Madrid, Gredos, 1973, 2º ed. *Ibid.*, "El Romanticismo en España. Caracteres especiales de desenvolvimiento en algunas provincias", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1924, págs. 67-83, 157-173, 223, 302-320. RÍO, Á.: "Presents Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism", *Review The Romantic*, 1948, pp. 229-248. KING, E. "What is Spanish Romanticism?", *Studies in Romanticism*, nº II, 1962, págs. 1-11. SHAW, Donald S.: "Towards the Understanding of Spanish Romanticism", *Review Modern Language*, 1963, págs. 190-195.

²⁰ No olvidemos que en 1835 se funda *El Artista*, vid. NAVAS RUIZ, Ricardo: *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 94-96.

²¹ HERNANDO, J.: *El pensamiento...* Op. Cit., pág. 13.

²² ARIAS ANGLÉS, E.: "Influencia de los pintores ingleses en España", *Imagen Romántica de España*, Madrid, Octubre-Noviembre 1981, págs. 77-102.

tan fuerte como en otros países, pese a la industrialización malagueña y catalana, y políticamente excesivamente conservadora.

Culturalmente, y gracias a la tradición realista del país, mediante el costumbrismo se adelantó a Europa en cuanto a objetivizar y concretar²³; en el resto de las artes, especialmente las plásticas, dependió excesivamente de modelos importados, por lo que el producto final estuvo bailando entre un romanticismo templado, avivado por las chispas del "bravío" goyesco madrileño²⁴ y una objetividad que sonaba a realismo pero que en la combinación daba como resultado un digno eclecticismo, en el que los valores románticos pesaban más que los realistas por lo que el producto se pudo clasificar más como romántico que como ecléctico.

Si el retrato fue el género que más se practicó, y con el que se consiguieron los mejores resultados, se realizó un excelente paisaje, algunas acertadas pinturas de historia y religiosas y magníficas pinturas de género, consiguiéndose con las escenas de costumbres dotar de personalidad al romanticismo español.

La figura femenina en este concierto no se sustrajo de las influencias que marcaron los modelos españoles de la época, pero lo que nos interesa resaltar aquí y ahora es que a partir de su análisis no solo comprenderemos la situación de la mujer en este momento histórico, sino también la capacidad que tuvieron nuestros románticos por hacer un ejercicio de veracidad, en el que el objetivo no fue solo transmitir la imagen de una realidad sino ser expresión de una dinámica ideológica puntual que exigía difundir su doctrina a través de las imágenes, escritas o pintadas, como vehículo más eficaz para perpetuar su modelo moral.

LA MUJER EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL. DE ÁNGEL DEL HOGAR A IDEAL SOÑADO.

La cultura romántica española no difiere en mucho de la europea, especialmente de la inglesa o la francesa que fueron las que dictaron las normas con más contundencia, y la mujer fue trasladada a la esfera de lo privado a partir de su reclusión en el hogar. Como en el resto de Europa, existe una relación entre ese programa de enclaustramiento de la mujer al ámbito de lo privado y la reordenación espacial que se efectúa desde finales del siglo XVIII en los espacios, urbanísticos y arquitectónicos.

Evidentemente, existe un programa conceptual que propone ese desplazamiento de la mujer hacia la privacidad pero es que, además, la nueva filosofía arquitectónica propugnó una reorganización de los espacios privados que facilitaba esa clausura de la mujer.

La revolución urbana que se produce desde finales del XVIII y a todo lo largo del XIX conlleva una reordenación espacial, entendida tanto territorial como arquitectónica. Los condicionantes de un nuevo sistema de vida en la ciudad obliga también a una estructuración de la vivienda que aplica sobre su suelo la tan traída división de esferas russoniana²⁵.

²³ SAURET GUERRERO, T.: "El Costumbrismo pictórico español: consideraciones en torno a sus claves de modernidad", *Rev. Insula*, nº 637, Enero, Madrid, Espasa Calpe, 2000, págs. 21-23.

²⁴ Y hago alusión con ello a la denominación de romanticismo de "veta brava" que se inventó don Enrique Lafuente-Ferrari, *vid. Breve historia de la pintura española*, Madrid.



5. FEDERICO DE MADRAZO
Su mujer y sus hijas
cosiendo en Tívoli, 1843.

6. C. SPITZWEG, La cita,
1845.

Si la actividad se dividía en pública y privada, el hogar también se sujetaba a esta separación, aunque a diferencia de la acción social, la mujer controlaba el espacio doméstico, tanto las áreas públicas como las privadas, aunque en las primeras no pudiera actuar con la misma libertad que en las segundas²⁶. Aún así, el buen gobierno doméstico era la principal virtud que se alababa de la mujer ya que en el sistemático adoctrinamiento que recibe se puntualiza que su finalidad consiste en "... arreglar su casa; (además de) en ser modesta, obediente a sus padres, en hacer dichoso a su consorte, en influirle valor y en educar a sus hijos, esto es, en hacer hombres"²⁷.

Para entender hasta que punto el binomio casa-mujer se hizo indisoluble nos basta con ir a textos teóricos de la época en donde se señalaba esta unión, en cuanto se entendía la casa como el hogar en donde la familia tenía su espacio natural de desarrollo.

De esta manera, se dirá: "La casa es el vestido de la familia. Contribuye a servirle de envolvente, a protegerla y a acoplarse a todos sus movimientos... Ella, por medio de su planta, responde al modo de vida que el clima y la civilización le imponen... Por su conjunto, hace mil revelaciones acerca del gusto del público, de los usos y costumbres del hogar y ofrece numerosos puntos de vista sobre el tipo de relaciones sociales"²⁸.

²⁵ SABATER, F.; *et alii*: *Mujeres, espacio y sociedad. Hacia una geografía del género*, Madrid, Síntesis, 1991. SIMÓ, T.: "Formación del espacio burgués", *Fragmentos*, nº 15-16, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 98-105. SAURET, T.: "Pintura e interiores burgueses: Las decoraciones murales de José Denis Belgrano", en SAURET, T.: *Denis Belgrano*, Málaga, Unicaja, 2003, págs.8-18.

²⁶ Por ejemplo, en el área doméstica pública existía el "gabinete para fumadores", espacio reservado exclusivamente para los hombres.

²⁷ *Cit.*, por SALA, T.: "Art, artificis i quotidianitat. L'entorn material de la societat vuitcentista", AA.VV., *Estances privades. Mobiliari i arts decoratives a Sabadell. 1830-1870*, Sabadell, Museo de Arte, 2001, págs. 29-44 (nº.36:pág.43)

²⁸ DALY, C.: *L'Architecture privée au XIX siècle sus Napoléon III*, 3 Tomos, Paris, Ed. Morel, 1864.



7. F. MADRAZO, *Sra. O'Shea*, 1845.

Sin duda, la mujer, que gobernaba este espacio, sería la "reina del hogar". "Así se recoge en la literatura de la época: es (ella) el hada de este hogar..., como mujer, al fin, son de ella innato el buen gusto y el sentimiento de la belleza; gracias a esta dulce señora, la casa del burgués, desdeñoso del arte, tiene un rincón apacible y aristocrático"²⁹

Pero, hay que tener en cuenta que, como reinas de la casa su poder emanaba del matrimonio. En 1865, la revista *La Violeta* categorizaba sobre el tema de la siguiente manera: "Para que el poder de la mujer despliegue sus magnificencias soberanas en el hogar doméstico, necesita una garantía eterna que se oponga constructivamente á su destrucción: tal es el matrimonio, institución divina, y de tan imperiosa necesidad en la vida social, como que sin ella no es posible la civilización humana ni el bienestar moral y material de los pueblos". Y no es momento para habla aquí sobre la influencia de las revistas femeninas y las novelas por entregas sobre la formación de la mujer en esos años³⁰.

Pero no son sólo los textos. En pintura se darán una serie de asuntos que entre la costumbre y la escena de género asociará los campos del la familia-matrimonio-hogar transmitiendo los beneficios de esta conjunción y dejando claro el posicionamiento de la mujer en ellos.

Si este motivo iconográfico tuvo su más amplio desarrollo en Inglaterra antes y durante el periodo victoriano³¹ en la España de Isabel II se concibieron igualmente páginas pictóricas que marcaban los límites del orden para la mujer con toda claridad, bástenos ver los retratos de familia realizados por Claudio Lorenzale o Joaquín Espalter [1], representantes del romanticismo catalán y la visión que nos dan de la burguesía de esa zona.

Para mi entender, la obra maestra que ilustra este tema nos la aporta Valeriano Bécquer en *Retrato de familia*, fechada en 1856 y en donde supuestamente retrata la familia de su hermano Gustavo Adolfo. Ya el título de la obra nos signifi-

²⁹ LEÓN, R.: *Comedia sentimental*, S/L, Samarán ed, 1958, p. 65. Aunque el texto es posterior, repite las mismas intenciones de la literatura de la primera mitad del siglo, lo que evidencia que el esquema se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX.

³⁰ Sobre este tema vid. SIMON PALMER, M^o C.: "Revistas españolas femeninas del siglo XIX", *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, I, Gran Canarias, Caja Insular de Ahorros, 1975, págs. 401-445. IGLESIAS DE LA VEGA, C.: "Revistas románticas femeninas", *Reales Sitios* n^o 11, 1967, págs. 44-56. FERRERAS, J. L.: *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, págs. 25 y ss.

³¹ MASFREEND, W.: *Retrato de familia*. Landseer, *La reina Victoria en familia*, 1836.

ca las intenciones del cuadro, porque lo que se nos relata va más allá de la simple escena cotidiana al pretender el autor definir una situación, y si nos centramos en la mujer, un status. Toda la obra esta intencionada compuesta para transmitir sensaciones de solemnidad, pese a la aparente intrascendencia del tema; la meditada composición, con sus juegos estructurales, tiene la intención de presentar un espacio, y una situación, que ha sido sacralizada por el espíritu de paz y orden, a la vez que por las claves ocultas que contiene. Así el marco que arropa a la familia es el de un hogar en donde el bienestar, expresado a través del mobiliario y las obras de arte, es asociable a prosperidad, conseguido igualmente por el orden que le preside, un orden que, indiscutiblemente, concierne a la mujer, ya que algunos “toques femeninos”, como el jarrón de flores sobre la mesa, explican la atención de la mujer sobre la casa.



8. F. MADRAZO, *Marquesa de Molins*, 1852.

El marido, a pesar de estar desplazado en la composición, recibe un foco de luz que lo ilumina y resalta, compensando de esta manera ese segundo plano al que ha sido sometido al situarlo en semipenumbra y fuera del encuadre central. Pero, la aparente absoluta protagonista es la mujer en su papel de esposa y madre. Centrando la composición e iluminada por el foco de luz principal, se recoge dentro de los límites de la figura piramidal, esquema connotado en la historia con los valores de lo positivo y jerárquico. Sin embargo, el punto central de la escena lo ocupa la figura del niño, reconvirtiendo el papel de la maternidad en una imagen sacralizada en la historia al ser el esquema habitual de representación de la Virgen madre, siguiendo el autor a Murillo como pintor sevillano que era, en la descripción del grupo de la maternidad. Por eso apunto lo de “aparente”, ya que su protagonismo queda desplazado por la figura del niño/hijo, varón, y especialmente por remitirnos a la imagen simbólica de la maternidad, por lo que la mujer vuelve a ser considerada a partir de las funciones que le han sido destinadas y no por su individualidad.

El grupo se completa con la imagen de la hija mayor, que en si misma forma otra unidad diferenciada y valorada al estar enriquecida formalmente por ceñirse al mismo esquema piramidal de la madre; hija que desde su infancia se somete a las reglas del orden y cumple su papel dentro del esquema familiar al depender y seguir a la madre en los roles domésticos: asistirle, atender a su hermano y ejercer la laboriosidad, indicada ésta por la cesta de costura que se dispone a su lado.

Quizás lo más importante de señalar es la posición de la madre, atenta a su hijo, con la mirada baja y sometida a un esquema cerrado. Explicando que el papel



9. F. MADRAZO, *Sofía Vela de Querol*.

de la mujer era el de esposa y madre, ángel/reina del hogar, modesta, recatada y silenciosa, viviendo su felicidad doméstica desde la obediencia, el sometimiento y el orden como situaciones que la hacen bella y feliz, y responsable de ese ambiente de paz y serenidad que emana del hogar y hace al hombre un ser dichoso y próspero, expresado en su postura relajada y sosegada. Que su papel es ese y no otro queda claramente explicado por una serie de gestos supuestamente accesorios como son el libro, cerrado, sobre la mesa, la cesta de costura y la atención al hijo, y no a la hija, que a su lado ya se prepara para su función primordial en la vida que es la de seguir a su progenitora en las tareas de laboriosidad y domesticidad.

Con todo ello, Bécquer, o la pintura de la época, visualiza conceptos acuñados por teóricos como Hegel que en su *Principios de la filosofía*, de 1821, adoctrina categorizando que “La familia

es la garantía de la moralidad natural” o que “La mujer encuentra su destino sustancial en la moralidad objetiva de la familia cuya disposiciones morales expresan la piedad familiar”.

Estos mensajes no se van a difundir exclusivamente desde las imágenes que generan la burguesía. Las mujeres de la aristocracia y el pueblo participarán de las mismas doctrinas empezando por la misma reina, aunque a la del pueblo, iconográficamente hablando se le permite algunas licencias.

La mujer que se trató de imponer como modelo en la sociedad de la época fue la reina, Isabel II, de la que ya Valle Inclán, en *La Corte de los Milagros* decía: *Vuestra majestad no debe salvarse como mujer, sino como reina de España*³². Sin embargo, en ese afán que hubo por elaborar una imagen de Isabel II que se correspondieran con la adecuada con la regente del país, junto a la de aparato, concebida siempre bajo los principios de la austeridad, en contraste con otras imágenes de reinas europeas que prefirieron retratarse por pintores que seguían una estética más cortesana, como Wilterhalter, Isabel II apareció como madre cubriendo de esta manera el patrón familiar ya que su situación con Francisco de Asís, de todos conocida, no daba la posibilidad de realizar “retratos de familia” como los de la reina Victoria de Inglaterra, cultura iconográfica que en cierta manera se siguió en España.

Madre y cristiana fueron los valores que se difundieron de la reina, humanizando al personaje haciéndola participar de las virtudes que debían adornar a la

³² ARANGUREN, J.L.: *Moral... Op. Cit.* pág. 115.

mujer de su siglo, por eso, junto a sus hijos la vimos también ejerciendo la caridad asistiendo a los enfermos, como ya se hizo con su madre la reina María Cristina [2-3].

Aparte de la complicada religiosidad de la reina³³, la política de imagen que se organizó en torno a ella hizo que los gestos "caritativos" y los programas institucionales sobre beneficencia estatal³⁴ difundieran la virtud de la caridad mediante imágenes que traspasaron el ámbito real y llegaron a la sociedad burguesa que fue retratada ejercitando acciones similares. Curiosamente este piadoso ejercicio suele estar protagonizado por mujeres o niñas, aludiendo a la religiosidad y su practica como una de las virtudes que deben adornar a la mujer, escenas que pasan a la pintura tanto desde la mirada nacional como por la foránea.

Quizás el cuadro de Esquivel *La Caridad* [4] sea uno de los más significativos en este aspecto. El pintor sevillano, adscrito al romanticismo purista tanto por su historicismo murillesco como por su vínculo al purismo madrileño y académico, convierte a la jovencita que centra la acción y la composición en una nueva Santa Casilda, observada con complacencia por sus padres y reverenciada por una corte de harapientos, dignificados por la presencia de una maternidad en primer plano, relato moralizante y didáctico para transmitir a las más jóvenes las virtudes cristianas. No menos ilustrativo es la obra del mismo título de José Roldán de Palacio Real de Aranjuez en el que, de nuevo, la pobreza se enaltece mediante la figura de una maternidad que es asistida por una dama de la burguesía que ejerce su función de protectora como expresión de sus valores. Una caridad que hemos visto practicar a las reinas, M^a Cristina o Isabel II, y que en la novela romántica se describe con minuciosidad. Basta recordar como se recrea Fernán Caballero en *La Gaviota* en el episodio en el que la duquesa de Almansa recibe en su casa a una Hermana de la Caridad a la que se le dispensa toda serie de atenciones y respeto ante el desconcierto y la ira de Marisalada que se ve desplazada y despreciada ante un personaje de aspecto humilde pero tremendamente respetado en la sociedad de la época³⁵.



10. F. MADRAZO, *Baronesa de Andilla*, 1856.

³³ LA PARRA LÓPEZ, E.: "La reina y la Iglesia", PÉREZ GAZCÓN, J. S. (ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons Historia, 2004, págs. 199-212.

³⁴ CARASA, P.: "Isabel II y la cultura de la pobreza", PÉREZ GAZCÓN, J. S. (ed.): *Isabel II...Op. cit.*, págs. 113-140.

³⁵ *Ibidem.*, págs. 321-322.

Que de esta práctica se hizo costumbre pública da cuenta el inglés Edwin Wensley Russell, que visita Andalucía sobre 1855 y recoge en *El mendigo* la práctica piadosa de la limosna en un personaje que por la naturalidad de su gesto transmite el uso generalizado del mismo, y como extranjero testimonia la costumbre como un signo definidor de la sociedad española de esas décadas.

Se supone que las prácticas religiosas son consecuencia de una formación encaminada en la mujer para la virtud, la principal cualidad que se le aplica junto a la laboriosidad.

No olvidemos que en la cultura burguesa la prosperidad se alcanzaba por el trabajo, y ello traía la felicidad. En el caso de la mujer, la laboriosidad era también el remedio para los males que se desprendían del ocio, así, en los tratados pedagógicos se procuraba dejar claro los beneficios del trabajo. Aunque el texto que vamos a comentar sea de fechas posteriores el espíritu que emana es el mismo que el que imperaba en el periodo isabelino. De esta manera se aconsejaba a las mujeres: "No solo desde el punto de vista de la economía es conveniente que las amas de casa sepan coser, bordar, etc., sino que esto contribuye a desterrar perniciosas costumbres, a detener extravíos de la imaginación exaltada y, en una palabra, a moralizar al sexo débil".³⁶

Resulta también altamente significativo que una de las escasas escenas de género que Federico de Madrazo realiza la dedicara a relatar a su familia, esposa e hijas, en el ejercicio íntimo de la costura [5]. Recogidas, ensimismadas, con ese gesto de sumisión que significa la cabeza agachada, madre e hijas han sido captadas con intenciones de instantaneidad, por lo tanto de verismo/realidad, en un apunte a la aguada, técnica que certifica lo repentizante y verdadero del registro, en algo que se le supone una acción cotidiana y verdadera del ambiente familiar del pintor, como no podía ser de otro modo: laboriosas, recatadas, "silenciosas" en la intimidad del hogar.

Si se compara con otras obras coetáneas de fuera de España, se comprueba que el esquema es común. En la obra de Carl Spitzweg, de 1845, titulada *La cita*, por poner un ejemplo de un espacio en donde la cultura burguesa estaba muy arraigada, no nos olvidemos de Alemania y el Romanticismo Biedermeier, la joven, con carabina, que espera al novio, lo hace cosiendo en el patio trasero de su casa, o lo que es lo mismo en el territorio de la clausura doméstica [6]. Teniendo en cuenta que estamos ante una expresión del naturalismo temprano alemán que convivía con las espiritualidades románticas, el espíritu crítico y en cierto sentido satírico de Spitzweg, hace pensar en una velada denuncia de ese obligado comportamiento femenino, no por ello menos real.

En realidad, esa afanosa laboriosidad le servía al imaginario masculino para ocultar las dificultades que le ponía a la mujer para acceder a la cultura. Junto a las virtudes ineludibles ya analizadas que debía poseer, otra era la de su ignorancia. Ya

³⁶ DE SAN JUAN Y VIÑAS Y CUSI, P.: *La educación de la mujer. Tratado de Pedagogía*, Barcelona, Antonio J. Bastinos (Editor), 1904, pág. 245, cit. por BALLARÍN DOMINGO, P.: "Dulce, buena, cariñosa... En torno al modelo de maestra/madre del siglo XIX", CALERO SECALL, I.; FERNÁNDEZ TORRES, M. D. (eds.): *El modelo femenino: ¿Una alternativa al modelo patriarcal?*, Málaga, Col. Atenea, nº 16, Spicum, 1996, págs. 69-88 (pág. 85).

se ha visto como la duquesa de Almansa no había leído una novela en su vida, y eso era una virtud, pero las mismas cualidades se resaltaban de la protagonista de *Lágrimas*, la marquesa de Alocaz, que había sido "...criada en un convento sin más nociones ni educación que las que necesitan para formar una mujer virtuosa, una buena madre y una mujer de su casa, sin jamás haber leído un libro, o Clemencia a la que se recomienda que como mujer tienes que considerar tus conocimientos no como un objeto, una necesidad o una base de carrera, sino como un pulimento, un perfeccionamiento, es decir, cosa que serte debe más agradable que útil...." es decir, como cosa placentera y de adorno, como una gracia añadida que nunca debe conferir a la mujer una apariencia de superioridad, lo cual sería siempre para ella `una carga'; gozar de ella y disimularla con vehemencia es la gran sabiduría de la mujer".

Las ansias de saber eran tenidas como modas extranjerizantes y perniciosas que fueron ridiculizadas y atacadas sin piedad desde el relato escrito y, por ausencia, desde las imágenes, porque, como veremos más adelante, escenas de mujeres leyendo son inexistentes durante el romanticismo español.

El tema de la educación de la mujer en la España isabelina es por sí un monográfico dado su amplitud y la abundancia del material que existe. Desde la esperanza, fallida, de plan de Pablo Montesinos y sus intentos de aplicar la doctrina de Pestalozzi en España a partir de 1830, frenada por el Plan de Pastor Díaz de 1845 en cuanto el intervencionismo eclesiástico mantuvo la perpetuación del sistema de la educación de adorno para la mujer, a la *Ley Moyano* de 1857, que si bien parecía un avance, en el fondo mantenía la instrucción femenina en los mismos niveles de precariedad, situación denunciada por intelectuales como Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* de 1869, durante el periodo isabelino y durante muchas décadas después, los deseos de instrucción de la mujer fueron entendidos como un posicionamiento en la trasgresión, por lo tanto hubo que penalizarlo.

En la literatura, y desde el siglo XVIII, la marisabidilla, bachillera, ilustrada, sabias, poetisas que hacía sinónimo de meditabundas, petrimetras o coquetas evidenciándose lo peyorativo de los epítetos³⁷. Los textos son sangrantes para concienciar sobre los peligros del saber, máximas como: "...Su educación esta completa. Habla el francés, dibuja, toca el piano, canta... y no sabe coser. Es decir, que sabe todo lo inútil para el hogar doméstico y todo lo útil para hacer desgraciado a un hombre".³⁸ Esto se dice de "Rosa la solterona", no hace falta explicar cual fue la penalización de Rosa. Cuando no se la hace "ridícula" como a Eloisa (hasta el nombre evoca lo desmadrado romántico) que quien recién llegada de Madrid "...Volvía de esta expedición completamente modernizada; tan rabiosamente inoculada de lo que se ha venido a llamar buen tono extranjero, que se había hecho insoportablemente ridícula. Su ocupación incesante era leer; pero novelas casi todas francesas. Profesaba hacia la moda una especie de culto; adoraba la música y despreciaba todo lo que era español"; lo que quería decir que era un ser despreciable en esa

³⁷ JIMÉNEZ MORALES, M. I.: "Marisabidillas y literatas del XIX español: jalones literarios en la lucha por la emancipación e ilustración femeninas" en RAMOS PALOMO, M. D. (coord.) *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*, Málaga, Universidad 1994, págs. 51-69.

³⁸ MOBELLÁN Y CASAFIEL, S.: "Rosa la solterona", *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporá-*

España de reafirmaciones nacionales³⁹. Evidentemente uno de los peligros era la falta de feminidad, con todas sus consecuencias. En *Las españolas, americanas y lusitanas...*, Virginia Felisa Auber y Noya, que escribía bajo el seudónimo de "Felicia" a la "bachillera" la masculiniza, ridiculizando su aspecto al describirla peluda, lo que quiere decir fea: "...las anchas cintas que nacen de su tocado, descienden por sus mejillas y se anudan en caprichoso lazo bajo la barba, encubren dos patillas características"⁴⁰.

A todas estas "cualidades" durante el periodo que nos ocupa, se le unió la de "ser romántica", que como se entiende en la Eloisa de *La Gaviota*, constituyó una moda extranjerizante que invitaba a la mujer a leer y a culturizarse por lo que estas "salidas de tono" había igualmente que penalizarlas. Para ellas, aparte de ridículas, se las abocó a la locura, con el consiguiente desarreglo que la llevaba a la infelicidad y a la fealdad: "No tiene voluntad, sale pálida y desgredada por los jardines, bosques o praderas, se sumerge en los abismos, trepa a las rocas, canta grita, llora, suspira, se desmaya..., y todo, porque su padre la envió a un colegio en el extranjero... donde aprendió muchas habilidades brillantes y pocos talentos útiles, leyó mas novelas que libros de devoción, cultivó la imaginación y descuidó el juicio, y salió la más refinada é insensible coqueta con toda su postiza sensibilidad".

Y esto lo dice Antonio M^a Segovia en un artículo titulado "Dulcicia ó alguna dama romántica" publicado en la revista *Nosotros* de 1838⁴¹, un ejemplo de los muchos que se dieron en esos años. Porque, como muy claramente explica Pérez Galdós en *La desheredada*, la educación de la mujer "...se circunscribía a un poco de catecismo, una tintura de historia, ¡Y que historia!, algunos brochazos de francés y un poco de Aritmética. Porque ... es que estas cosas no pueden crear pozos de ciencia, ni ser sellero de artistas, ni modelos de educación cual corresponde a la "mujer emancipada". Pero en cambio suelen salir de ellas (de las Academias para señoritas) mujeres hacendosas y excelentes madres de familia, lo cual vale algo más".⁴²

En el mundo de las imágenes la hipotética trasgresión que pueda suponer la inquietud intelectual de la mujer, expresada a través del estudio o lectura, esta ausente en el periodo romántico, solo muy a finales del siglo XIX y preferentemente a partir del siglo XX, a los autores les interesó registrar a la mujer leyendo, aunque como ya estudié en otro lugar⁴³ tampoco en estas imágenes se puede interpretar como exposición de un ejercicio intelectual. Si durante el romanticismo interesó de

neas. Ideada y dirigida por Roberto Robert, con la colaboración de... Madrid, Imp. de J.M. Morete, 1871, vol. I, pág. 102.

39 CABALLERO, F.: *La Gaviota...* Op. cit., pág. 236.

40 JIMÉNEZ MORALES, M. I.: "Marisabidillas...", op. cit., pág. 57.

41 N^o 24, 28-II-1838, págs. 2-3. Cit. por JIMÉNEZ MORALES, M. I., "La 'romántica', una visión satírica de la mujer española del siglo XIX" en *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. La mujer en los siglos VIII y XIX*, Cádiz, Universidad, 1994, págs. 497-510 (pág. 499).

42 CABALLERO, F.: *La Gaviota...* Op. cit., pág. 169.

43 Una aproximación a este tema lo hemos hecho en QUILES FAZ, A., SAURET GUERRERO, T.: "Instrucción y educación de la mujer andaluza en el siglo XIX. La mujer que lee como prototipo iconográfico", *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Las mujeres en la Historia de Andalucía*, Tomo I, Córdoba, Universidad y Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2002, págs. 143-155.

alguna manera fue, precisamente, desde la perspectiva de la analfabetización y llevada al territorio de la costumbre, para más escarnio, porque fueron, precisamente los extranjeros, los que repararon en esta circunstancias y la registraron como típica, como, por ejemplo hace Francis Willians Topam cuando visita Andalucía entre 1853-54. Que la intelectualidad pertenecía a la esfera de lo público y del varón quedó contundentemente demostrado en el paradigmático cuadro de Esquivel: *La lectura de Zorrilla*.

La educación en la mujer en la pintura romántica, extensible a la ecléctica de hasta finales del XIX, se contó a partir de reflejar esa educación de adorno y laboriosidad que se le había adjudicado como única posibilidad. Por eso, las hijas de la burguesía española aparecían tocando el piano o cosiendo, o preparadas para coser, como ya hizo David con las mujeres de la familia de Brutus, primer presidente de la República Romana.

Porque, como no se cansaron de repetir durante décadas, románticos o no:

“Por poco aficionado que sea usted a la vida de familia, se complace en suponer a la transeúnte en un cuartito retirado del hogar y quizá sentada junto a una cuna, donde duerme envuelto en limpios y suaves pañales el tierno infante [...] y si no la rueca y el huso patriarcales, a lo menos la costura, el bordado, el libro, los cuidados maternos que a la matrona ennoblecen [...] Digo, me parece que esto es el bello sexo”⁴⁴.

LA ESTÉTICA DEL SILENCIO: MODOS Y FORMAS.

Para entender los resultados de la pintura romántica española en cuanto a la figura de la mujer se refiere, hay que tener en cuenta que los sistemas figurativos durante la primera mitad del siglo XIX, o durante el Romanticismo, estuvieron mediatizados por un fenómeno social nuevo como fue la fiebre coleccionista de la burguesía, que ya en Inglaterra desde finales del siglo XVIII habían empezado a intervenir sobre el arte exigiendo moralidad en los temas, didactismo sobre su filosofía de vida y la adecuación de las formas a su peculiar entendimiento del decoro.

Si esto produjo un enriquecimiento en cuanto a los asuntos, trajo también como consecuencia la valoración de géneros hasta entonces considerados menores, como pudieran ser el Género, o las Naturalezas Muertas, pero, especialmente, esa mediatización fue más contundente en el retrato al exigirle al género que fuera capaz de exportar los signos definidores de su clase. Por encima de todo fue el interés por la narrativa lo que mediatizó al producto artístico, ya que los relatos siempre conducían al mismo objetivo, el de explicitar los valores de su clase.

En España, la elaboración de códigos basculó entre Francia e Inglaterra pudiéndose delimitar las especialidades. Por ejemplo, para la concreción de la imagen de Isabel II se eligió el modelo inglés existiendo ciertos paralelismos entre las dos figuras de las reinas. No me estoy refiriendo a los retratos de aparato, en donde el casticismo de sus autores hizo que se eligiera el prototipo de tradición hispana,

⁴⁴ ROBER, R.: “Las tertulianas de café”, *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865.



11. F. MADRAZO, *Sra. de Quintana*, 1851.

dominando la sobriedad, la benevolencia y la majestad desde la sencillez, patrones tan alejados por los seguidos por los franceses o alemanes como Wiltherhalter, sino en el sentido del interés por humanizar a la reina presentándola como madre, ya que la imagen de familia resultaba dificultosa en cuanto que su vida con Francisco de Asís no se puede decir que constituyera un modelo familiar al uso.

El costumbrismo tiene su paralelo en el “género rústico” inglés de los años 30 y 40, derivadas de las escenas holandesas del siglo XVII, resucitadas por David Wilkie a principios del siglo XIX.

Los valores del cristianismo, la familia, la caridad, la santidad, la autosuperación eran las claves del decoro victoriano. Se evitaba el desnudo y la pobreza, y en general todo lo desagradable, aunque España marca una diferencia en este sentido en cuanto que lo agrio y denunciado tiene presencia en el costumbrismo de la escuela madrileña, especialmente con Alenza.

A pesar de todo, la influencia inglesa fue minoritaria, apreciándose algo en el norte y en Andalucía⁴⁵, entendiéndose Aranguren que el estilo isabelino, aunque muy diferente al vitoriano, tenía en común con éste la intolerancia para hablar de la verdad sobre las cosas y vivir una vida verdadera⁴⁶.

Sin duda es en el Costumbrismo andaluz donde ese camuflaje de la realidad

⁴⁵ LUNA, J.J.: *Catálogo Pintur Victoriana*, pág. 19.

⁴⁶ ARANGUREN P: *Op. Cit.*, pág.113

se aprecia mejor, pero no es menos explícito en el retrato femenino. En este nuevo intervencionismo, la figura femenina fue afectada contundentemente, pues a través de ella nunca quedó tan claro los papeles que la sociedad del momento, entendida ésta como dominada por la burguesía, había determinado para ella. Nunca el estar fuera del orden se dejó más claro, ni como había que ser para estar dentro de él. Nunca el parecerlo fue tan importante como el serlo.

Si comenzamos por la penalización, el prototipo lo inventó el extranjero y la modelo fue Carmen. Ahora podríamos hablar de esa asociación entre la andaluza, la gitana y la española, cuando no se le añade a la cadena la prostituta⁴⁷, para describir unas claves gestuales que indican el rechazo y la marginación, o cuanto menos la diferencia: acción frente a pasividad, descaro frente a recato.

El Romanticismo español se dedicó a transmitir la imagen de la mujer dentro del orden, burguesa, aristócrata o popular, que aunque se marcaran diferencias, la aristocracia y la burguesía se mimetizaron para definir un tipo de mujer adecuado en contraposición a los tipos populares a los que se les permitió una mayor libertad de acción, traducidos en la espontaneidad de los gestos y, especialmente, en mostrar un sistema de relaciones con el hombre más permisivo, por otra parte inevitable, ya que cuando aparecían eran en escenas de bailes o cortejos.

La retratística femenina se impuso esencialmente de la mano de Federico de Madrazo, al que casi se plegaron todos los demás. Anterior a él, los pintores, especialmente andaluces o catalanes, envararon a la mujer que, generalmente como madres, aparecían adosadas a sus maridos.

Federico de Madrazo internacionalizó en cierta manera el retrato español, incluido el femenino, pero solo con notas que sugirieran la conexión de España con Europa en ese sentido. Se preocupó, como su maestro Ingres, de presentar la base plástica del trabajo en un excelente pulcritud técnica, y también la idea de trivialidad que se podía añadir a las mujeres, sin embargo fue el más genuino representante del casticismo español en cuanto que supo reciclar los esquemas de la retratística española tradicional, desde la paleta al tratamiento dignificador de los personajes.

En el retrato femenino, elaboró una fórmula, que no abandonó pese a la evolución estética que se produce en el siglo, en la que se esforzó por expresar las cualidades de la clase social representada y especialmente los valores al uso establecidos para la mujer.

En traje de salón o de calle, de la reina o damas de la corte a la alta y media burguesía, las mujeres españolas de su tiempo desfilan ante nosotros con sobriedad, modestia, recato, bondad y belleza. Todas pertenecen a esa casta de mujeres sufridas y entregadas, que resignadas a su destino alcanzan una situación de serenidad que se quiere, o interesa, interpretar como de felicidad.

El recurso formal más común será el de la serenidad de los rostros, en donde están ausente todo atisbo de gesticulación o descompostura. Como si en clave clásica estuviéramos, la cierta inexpressión se podría interpretar como esa adecuación entre interior y exterior, entre sentimiento e intelecto, por el que se alcanzaba la cate-

⁴⁷ SAURET GUERRERO, T., QUILES FAZ, A.: "De perversas a sublimes. El juego de la ambigüedad en la iconografía de la gitana", Actas del CONGRESO INTERNACIONAL: *Perversas y divinas: Artistas, viajeras, hetairas, musas, cyborgs y demás*, Barcelona, 16-19 de octubre, 2000, págs. 317-325.



12. F. MADRAZO, *Saturnina Canaleta*, 1856.

goría de lo bello en la antigua Grecia. Un estado de tranquilidad interior que produce felicidad, insinuada ésta por ese inicio de sonrisa que suele acompañar a los rostros mediante la leve elevación de la comisura de los labios.

La modestia y el recato se muestran mediante la mirada, que se elude directa y a veces, en su divagar adorna con aires de melancolía reproduciendo una actitud que recuerda a la tristeza y a la fragilidad reproduciendo con ello ese nuevo prototipo femenino que corresponde a la mujer romántica. Elude lo desagradable, por lo tanto la locura, la exaltación de sentimientos y prima la contención y la fortaleza espiritual [7]. Sólo algunas aristócratas, y muy escasamente señoras de la alta burguesía, se muestran altivas y desafiantes, pudiéndose entender esta actitud a partir de la seguridad y firmeza con la que se posicionan en los espacios y en las miradas contundentes que nos dirigen [8 y 10], pero éstas son las menos y, curiosamente, algunas son intelectuales de la época como Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Sofía Vela de Querol [9].

Madrazo fue muy "galante" con las mujeres que retrató, sin dejar de ser romántico se quedó con los tópicos justos para actuar dentro de las líneas del momento, pero huyó de fijar los desvaríos y las inconveniencias de algunas mujeres que quisieron ser modernas. Ninguna aparece excesivamente pálidas ni excesivamente demacradas, como las pinta Antonio Flores en "El sí de las madres": "Las hijas de estas son así. La primera pasión que ofuscó su mente fue la del amor, y se enamoró ciegamente, aunque sin saber de quien, ni como, ni cuando. Bebiendo el vinagre a medio cuartillos y aspirando el amor a espuertas, logro ponerse ojerosa y pálida, y hasta cadavérica sin haber tropezado con el dulcineo de sus amores".

Pero, ya he dicho párrafos más arriba, que no todo fue conformismo. Desde el XVIII existió lo que podemos llamar la estética de la apariencia, muy explícitamente descrito en el texto de M^a Rosa Gálvez de Cabrera de 1801 que reproducimos:

“¿Y que importa la repugnancia para una bagatela como casarse?... A bien, que después de casados, nos hemos de ver muy poco (...) Hoy nos casamos, pero esto no importa. Ud. sera dueña de su voluntad y yo de la mía. Con tal de que Ud. se vista según mis instrucciones, se porte según la ciencia que yo he adquirido en mis viajes, y tenga la bondad de aprender el idioma francés para que yo no tenga el desagrado de oír hablar en mi misma casa el español, seremos los mejores amigos del mundo”⁴⁸.

Esta claro que este texto bebe de la cultura ilustrada y dieciochesca pero, la burguesa del XIX no difiere en mucho en ese juego de las apariencias, descaradamente practicadas por el hombre y más encubierta en la mujer. No vamos a describir ahora todo esos lenguajes crípticos que supusieron el del abanico, el de las tapas de los misales, el de los lunares, el de las flores o el del pañuelo, que actuaban como auténticos telégrafos morse y que con tanta chispa se narra en *El Pensador Matritense* en 1762: “Estos, como otros muchísimos, no vienen al templo para asistir a los oficios divinos... vienen solamente para buscar a la dama a quien cortejan; y ve aquí la astucia de que se valen para conocerse en un gran concurso, la dama trae una caja de cartón, de esas que meten mucho ruido al abrirse. El caballero trae también la suya. Suena el uno. Responde el otro. Y ya saben ambos que están en la asamblea, bien sea para juntarse o para hacerlo al salir de la iglesia. Suele suceder que si la dama o el caballero no tienen un oído muy fino para distinguir, entre otros, el ruido de sus cajas, se equivocan. Pero es poco mal y todo queda en la cofradía”⁴⁹. De hecho, a lo largo del siglo XIX abundarán las publicaciones que dan cumplida cuenta de los códigos que descifraban dichos lenguajes⁵⁰.

Observando los retratos de la época, a pesar de la seriedad y convencionalismos de todos ellos, se advierte como entre los adornos que acompaña a la mujer los guantes parecen ser el complemento habitual, seguido del abanico, en menor medida el pañuelo y ocasionalmente un perrito. Considerados objetos o complementos que venían a señalar el sentido de la elegancia, las diversas posiciones que abanicos y pañuelos presentan en estas obras nos hace pensar si tras el juego de la elegancia no se escondía algún otro más sutil por el que la retratada lanzaba guiños a su espectador.

Por regla general, los pañuelos, de finos encajes, se sujetan por una punta y

⁴⁸ GÁLVEZ DE CABRERA, M. R.: *Un loco hace ciento*, Madrid, 1801, pág. 366, *Op. Cit.* por MARTÍNEZ MEDINA, Á.: *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, pág. 95.

⁴⁹ QUILLES FAZ, A.: “Armas de seducción: Análisis literario del cortejo amoroso”, AA.VV. *Actas del Congreso Mujer y deseo*, Cádiz, Universidad, 2004, (en prensa)

⁵⁰ *Manual del cortejo e instrucciones de cortejantes*, Madrid, Imp. Yenes, 1839, *Ed. facsímil* de Librería de Paris-Valencia, 1998. CONSTANZO Y VIDAL, J.: *Ramilletes de los amantes: Manual moderno de cartas y billetes amorosos...lenguaje de las flores, del abanico, del pañuelo...*, Valencia, Ed. Juan Mariana y Sanz, 1878. BLAY, A.: *Novísimo Secretario de los amantes ó el correo del amor: Formulario amatorio seguido del diccionario y reloj de flora, lenguaje del abanico, de las manos y del pañuelo*, Valencia, Juan Guix, 1901.



13. F. MADRAZO, *Angeles Beruete*,
(*Perdóname*).

se dejan caer sobre la falda, al ser posición que indistintamente usan anciana o jóvenes su mensaje es el de la virtud [11]. Si comparamos estas damas y como cogen la prenda con otras que en sus manos sostiene guantes [12], se recogen el vestido o juegan con collares o los perritos que las acompañan, no hace pensar que el pañuelo en sus manos no fuera un detalle que realzara esos valores de elegancia y decoro que tratan de exponer en sus retratos. Sin embargo, el abanico nos sugiere otro juego. Sin duda los cerrados, sobre la falda, actúan como un detalle más de arreglo, cuando están sostenidos por la mano derecha quieren patentizar la situación de casada o prometidas de las protagonistas, pero otras cosas nos dicen en otras obras.

Ángeles de Beruete y Moret, hermana del famoso pintor, lo sostiene cerrado y con las dos manos; asociada a la mirada directa y un tanto implorante, bien puede casar con la clave de “perdóname” que quiere significar esa posición del abanico [13]. Tampoco dudamos que la coquetería que expone la condesa de Vilches no se complete con ese “quiero bailar” que significa el abanico abierto en sus manos [14]. Pero mucho menos dudamos del mensaje de la Infanta Isabel. Segura, dialogante y con un aire de superioridad, sujeta el abanico con las dos manos, pero este se presenta al revés y con el extremo hacia arriba, una posición que en el críptico lenguaje del abanico significaba Os prometo que me vengaré de vos, toda una amenaza dirigida a un anónimo interlocutor [15].

Inocentes o no, ese juego gestual que las mujeres querían practicar en sus retratos, no deja de ser una iniciativa por la que se aprecia que el tan difundido y asumido silencio podía romperse con ingenio y atrevimiento, cualidades que no le faltaron a las mujeres de la España isabelina como la literatura y la pintura de la época nos patentiza. No fue una trasgresión directa, no rompieron con el sistema, pero demostraron que el callar no siempre significó acatar.



14. F. MADRAZO, *Condesa de Vilches, (Deseo bailar)*.



15. F. MADRAZO, *La infanta Isabel la Chata (Os prometo que me vengaré de vos)*.

La belleza satánica: el diablo melancólico

Alexis Navas Fernández

Investigador vinculado a la UMA

PALABRAS CLAVE: Iconografía del Diablo/ Literatura Demonológica

RESUMEN

La figura del diablo en la cultura occidental tiene su origen en los escritos del pueblo judío. El ángel exterminador y los querubines son iconografías que se resisten a esta resistencia. Los Evangelios apócrifos a partir del 300 a.e. son una fuente fundamental para el estudio de la iconografía del diablo. La Edad Moderna es una etapa de profusión de la literatura demonológica.

ABSTRACT

The image of the devil in the western culture has its origin in the writings by Jewish people. The exterminating angel and his cherubim are iconographies which resist this resistance. The apocryphal Gospels from 300 b.C. are a basic source to study the iconography of the devil. The Modern Age is a stage of abundance of demonology literature.

GÉNESIS DE UNA IMAGEN, PASANDO REVISTA A ALGUNOS DE SUS PRECEDENTES PLÁSTICOS.

Las ideas que se han desarrollado entorno a la figura del diablo en la cultura occidental tienen su origen en los escritos del pueblo judío y las influencias que estos recibieron de sus vecinos. Rodeados de una serie de religiones politeistas su voluntad de monoteísmo hace que se produzca un fuerte rechazo hacia la multiplicidad de principios espirituales pero no se puede hablar de una total resistencia a dichas influencias como podemos observar en “el ángel exterminador” cuyo origen en un antiguo rito nómada, o los querubines que tienen su origen en los toros alados mesopotámicos, que custodian templos y palacios¹. Una de las principales influencias proviene de su toma de contacto con la civilización babilónica, la cual desarrolla lo que se ha venido a llamar como la Épica de la Creación en la que Bel-Meridach, en la que combate a Timat, el dragón del caos que amenaza con destruir el orden del uni-

* NAVAS FERNÁNDEZ, A.: “La belleza satánica: el diablo melancólico”, *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 153-172.

verso; dichos mitos y símbolos lo podemos ver reflejados en Leviatán el dragón en Isaías 27,1 Aquel día el Señor, con su espada dura, grande y fuerte, castigará a Leviatán, la serpiente huidiza, a Leviatán, la serpiente tortuosa; y matará al Dragón que hay en el mar²; los demonios asirios están representados con rostros de animales y garras y los genios buenos son los que llevan alas³. No puede olvidarse como también recibe las influencias del Zoroastrismo, en dicha religión desarrollada en la región de Persia basada en la antinomia o dialéctica perpetua entre dos fuerzas opuestas Ahura Mazda u Ormazd , el bien, y su hermano gemelo Ahrimán cuya esencia es el mal y la mentira y que fue expulsado del cielo y arrojado al infierno⁴. Sin embargo debe tenerse en cuenta que en el Antiguo Testamento el diablo no pasa de ser una figura de carácter marginal, y va a ser a partir del 300 a. de C. cuando va a experimentar un gran auge debido a las leyendas que recogen los apócrifos⁵.

Una de las principales fuentes para el posterior desarrollo de la imagen del mal la van a constituir los escritos apócrifos. En el *Libro de Enoc*, escrito en torno al 200 a. de C., se relata cómo un grupo de ángeles abandonan el cielo, convirtiéndose en “malos”, para unirse a las “hijas de los hombres”, dando lugar a la raza de los gigantes, introductores del pecado en la tierra, que posteriormente son destruidos por el diluvio, siendo dichos ángeles encadenados. Este relato está relacionado con el Génesis 6⁶; enlazando también con la gigantomaquia y el diluvio como castigo por la rebelión de la mitología greco-romana⁷. Otra variante de la historia de la entrada del pecado la encontramos a través de las enseñanzas de Asa’el de los secretos del cielo a los hombres⁸. Dicha historia remite, en cierta forma, con el pecado de trasgresión cometido por Prometeo al entregar el fuego a los hombres, por cuanto hasta ese momento era un elemento exclusivamente divino, y enseñando al hombre a utilizarlo. En el *Libro de los Secretos de Enoc*, escrito a principios de la Era Cristiana probablemente en Egipto, se narra el viaje de Enoc por las cortes celestiales y donde el Ser Supremo le narra la historia de Satanael, que pertenece al rango de los arcángeles, y sus seguidores el cual había pretendido equipararse a nivel del Señor y es expulsado del cielo. Otro tanto acaece en el Libro de los doce patriarcas en el que

¹ JIMENEZ, J.: *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, págs. 164-165.

² O’GRADY, J.: *El príncipe de las tinieblas. El demonio en la historia, la religión y la psique humana*, Madrid, Edaf, 1990, págs. 16-17.

³ RISCO, V.: *Satanás. Historia del diablo*, Vigo, NigraTrea, 2003, pág. 89.

⁴ O’GRADY, J.: *Op. Cit.*, págs. 17-18.

⁵ JIMENEZ, J.: *Op. Cit.*, pág. 166.

⁶ O’GRADY, J.: *Op. Cit.*, pág. 20.

⁷ OVIDIO.: *Metamorfosis* (edición de José Antonio Enriquez y Ely Leonetti Jungl), Cátedra, Madrid, 1994, págs. 79 y ss.

⁸ www.deliriumsrealm.com/delirium/religion/judaism.enoch.asp.

Belial compete con Dios por la supremacía sobre los hombres.⁹ Estas figuras nacen en un principio como espíritus mediadores entre el Ser Supremo y el hombre; siendo las alas la expresión plástica de dicha mediación; cuyos orígenes evocan los toros alados guardianes de templos mesopotámicos. Pero no sólo en estas figuras de mediación, sino también en otras pertenecientes a la cultura grecolatina como Icaro, Hermes o Eros se detectan analogías iconográficas, siendo estos dos últimos los portadores de la imagen asexuada que pasara al cristianismo¹⁰. La figura de Satán que en un principio tiene el significado de “adversario” se inviste de un sentido jurídico como “acusador” en el Antiguo Testamento, encontrándolo en el Nuevo Testamento enteramente personalizado, al hacerse explícita su naturaleza angélica según se puede observar en el Evangelio de Mateo (25, 41) y en el Apocalipsis (12, 7)¹¹.

Si seguimos a Haag, la teología católica al no poder admitir un principio negativo en la creación divina, recurre a la leyenda de la rebelión y caída de los ángeles¹². A su vez fue influenciada durante los primeros siglos del cristianismo por diversos movimientos religiosos cristiano coetáneos como el Gnosticismo y el maniqueísmo lo cual derivaría en un cierto dualismo que va a subsistir durante la Edad Media¹³.

Debido al problema que representaba su ambigüedad de ángel, pero caído, para su representación plástica, durante los primeros siglos del cristianismo las connotaciones negativas venían expresadas por su color oscuro; tal como podemos observar en San Apolinar Nuevo en Rávena; incluso podemos encontrar en el arte carolingio, en el Sacramentario de Drogo, un diablo humanizado inscrito en una D¹⁴. En el mosaico (s. VI) conservado en San Apolinar Nuevo en Rávena **[1]**, donde se hace referencia al Juicio Final el diablo no se diferencia en nada del ángel salvo por el color, lo cual viene a ilustrar el evangelio de Mateo... “pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda, aquí el color rojo representa la luz y el azul las tinieblas”¹⁵.

Los problemas para fijar su representación visual derivan de la falta de descripciones físicas tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento siendo las únicas las descripciones del dragón en el Apocalipsis que posteriormente derivarían en representaciones espantosas¹⁶ aunque se seguirá representando durante los siglos

⁹ O'GRADY.: *Op. Cit.*, pág. 21.

¹⁰ *Ibidem.*, pág. 169 y ss.

¹¹ JIMENEZ, J.: *Op. Cit.*, pág. 166.

¹² *Ibidem.*, pág.163.

¹³ YARZA LUACES, J.: “Del ángel caído al diablo medieval” en *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, pág. 49.

¹⁴ *Ibidem.* pág. 48 y ss.

¹⁵ www.xtec.es/sgfp/llicences/200203/memories/prodriguez/juicio/juicio.htm



1. *San Apolinar Nuevo en Rávena.*

IX y X con muchas connotaciones que derivan de lo angélico¹⁷. A este respecto no debemos dejar de tener en cuenta que entre las habilidades del diablo se encuentra la de poder transformarse en una imagen agradable y atractiva para engañar y seducir al hombre, como podemos ver en 2 *Corintios* 11:14 Y nada tiene de extraño: que el mismo Satanás se disfraza de ángel de luz. Por otro lado, como posible origen de la imagen de fealdad atribuida al diablo, nos encontramos con la tradición del pequeño etíope sumada a los textos que hablan de seres negros como representantes de las tinieblas y los diablos burlones da lugar a la imagen del diablo bizantino que conectaría con las formas siniestras que se desarrollan en el románico¹⁸. Para comprender mejor este desarrollo evolutivo hacia una imagen grotesca, fea y terrorífica hay que tener en cuenta que para los primeros cristianos los dioses paganos eran siervos del diablo¹⁹. Esto unido con el símil aparecido en el Nuevo Testamento en el que se identifica al macho cabrío con los infieles, así como el desarrollo que en estos primeros momentos del cristianismo experimenta la dualidad entre espíritu y materia hacen que se identifique la sexualidad como algo diabólico, siendo por ello la figura mitológica de Pan representante de la fuerza de la destrucción y la creación pero

¹⁶ O'GRADY, J.: *Op. Cit.*, pág. 55.

¹⁷ YARZA LUACES, J.: *Op. Cit.*, pág. 53.

¹⁸ *Ibidem.*, pág. 53.

¹⁹ O'GRADY, J.: *Op. Cit.*, pág. 58.

sobre todo del deseo sexual, acompañante del séquito de Dionisios y participante de sus orgías alcohólicas y de desenfreno sexual; todo lo cual no extraña que terminase deviniendo a que se le identificase con el diablo²⁰.

Va a ser en la Edad Media donde la praxis artística se decante hacia una imagen "terrible" del Príncipe de las Tinieblas; aunque no va a estar exenta de manifestaciones que se alejen de dicha corriente dominante como podemos observar en la imagen descrita por Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* en El romero de Santiago, en el que adopta la forma de un ángel para engañar al protagonista de la historia, no siendo ésta su forma verdadera²¹; también aparece Satán como Jano bifronte, un tipo icnográfico que del sentido positivo que tenía en la antigüedad pasa a negativo en la Biblia de León, libro de Job, San Isidoro de León. Esta interpretación icnográfica, posee ropajes oscuros pero rostro y manos del color usual de la carne, lo cual, a pesar de todo, no impide que siga siendo inherente a su representación cierto carácter monstruoso, dado por la bifrontalidad y ¡como! no por el color negro de los ropajes y en las alas²². Conserva las alas por cuanto antes había sido un ángel, pero ahora estas se han transformado en un elemento siniestro de su imagen dando lugar finalmente a unas alas de murciélago²³; a esto hay que añadir la creencia desarrollada por Atenágoras desde el siglo II de que se trata de espíritus que rondan el aire y la tierra pero que no pueden remontarse hacia lo supracelste²⁴, lo cual explicaría, así mismo, la inclusión de las alas en este personaje.

La literatura en torno a la demonológica va a sufrir un fuerte impulso al inicio de la Edad Moderna debido a la crisis religiosa. En todas estas obras se mantiene una imagen de lo satánico vinculado a la fealdad, pudiendo señalarse el inicio de esta corriente con el *Malleus Maleficarum* (1486) de Jakob Sprenger y Heinrich Institoris, libro de un enorme éxito con veintiocho ediciones en los siglos XV y XVI, a lo que seguiría un gran auge de esta literatura en el XVI con una prolífica serie de títulos entre los que podemos destacar *Reprovación de las supersticiones* (1530) de Pedro Ciruelo y el ampliamente difundido *De la démonomanie des sorciers* (1531) de Jean Bodin. Llegando al XVII, se produce una especialización en diversos temas como posesiones, vampiros, diablos familiares según se advierte en la obra de Jourdain Guibélet *Discours philosophique* (1603) dedicada a los demonios íncubos y súcubo²⁵. Una obra particularmente interesante es la de Johann Wier *De praestigiis daemonum* (1585) en la que se incluye una sección denominada *Pseudomonarchia*

²⁰ *Ibidem*, págs. 58 y 59.

²¹ JIMENEZ, J.: *Op. Cit.*, pág. 34.

²² YARZA LUACES, J.: *Op. Cit.*, pág. 63.

²³ O'GRADY.: *Op. Cit.*, pág. 60.

²⁴ JIMENEZ, J.: *Op. Cit.*, pág. 175.

²⁵ RISCO, V.: *Op. Cit.*, págs. 8 y 9.

daemonum la cual consiste en una lista de nombres de demonios con sus descripciones²⁶. Es en el siglo XVI en que aparece más claramente el vínculo entre el melancólico saturnino con las prácticas demoníacas, aunque dichas conexiones ya aparecen sugeridas con anterioridad por Ibn Ezra y Abu Masar²⁷. Lucas Cranach ve en la melancolía, y por influencia de las doctrinas de Lutero, la influencia de Satanás sobre los hombres²⁸.

En virtud de lo referido, se infiere que no existe una total correspondencia con su imagen plástica a partir de ahora, comenzándose a desarrollar ya en esta época una literatura que lo ensalzará, destacando como lo podemos encontrar en la obra de John Milton o William Blake. Dicha popularidad sobre las acciones de los demonios en el mundo se ve reforzada por la doctrina oficial de la Iglesia católica, que establece el Concilio de Trento (1543-1563), siguiendo las doctrinas de Dionisio el Aeropagita, por cuanto y debido a la naturaleza superior de los demonios que en un tiempo fueron ángeles, Satán domina sobre los hombres y sólo mediante la aplicación de los méritos de Cristo al individuo, éste es elevado al orden sobrenatural y queda por tanto exento del poder del demonio aunque tendrá que sufrir sus tentaciones; pero no hay que olvidar que estos se encuentran bajo el gobierno de Dios y de lo que se ha denominado tolerancia permisiva de Dios²⁹. Todo ello lo podemos observar anteriormente en el libro de Job, cuando le da a Satán libertad de acción sobre los bienes de Job, pero haciendo la excepción de que no ponga la mano en él (Jb, 1, 6-12)³⁰.

Este último factor integraría la figura de Satán como un elemento más para mantener el orden establecido, como un elemento de justicia divina, de lo cual tenemos una gran profusión de ejemplos en la estampería de romances españoles del siglo XVIII como *La ingratitud filial castigada* o *El blasfemo de Viterbo*³¹.

Si bien existe una clara tendencia a representar al diablo como carente de toda belleza física, como hemos visto anteriormente y atendiendo a su naturaleza malvada, también lo podemos observar en distintas manifestaciones. Teniendo en cuenta su poder para transformarse al que hemos aludido anteriormente, aparece como un anciano en Cristo entre el bautista y Satán disfrazado como un hombre mayor 1507-1508 de Pietro Perugino. Una de las primeras representaciones de la belleza satánica la encontramos en *La caída de Lucifer* [2] (1554-1556) de Lorenzo

²⁶ www.deliriumsrealm.com/delirium/mythology/demon_wier.asp

²⁷ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: Saturno y la melancolía, Alianza, Madrid, 1991, pág. 362.

²⁸ *Ibidem*, pág. 385.

²⁹ O GRADY.: *Op. Cit.*, pág.122.

³⁰ JIMÉNEZ, J.: *Op. Cit.*, pág. 161.

³¹ PEREZ GUILLEM, I.V.: *Sombras en el siglo de las luces*, Ars Longa 4, Valencia, 1993, págs. 112 y ss.



2. LORENZO LOTTO, *La caída de Lucifer* (1554-1556).

3. DOMENICO BECCAFUMI, *Caída de los ángeles rebeldes* (1540).

Lotto³², que observa el momento mismo de la caída, y donde el protagonista no ha visto minusvalorada todavía su naturaleza angélica. Con anterioridad, nos encontramos la representación de unos demonios que no han perdido su belleza angélica aún después de su caída, se trata de la obra de Domenico Beccafumi *Caída de los ángeles rebeldes* [3] (1540), realizada poco después del Juicio Final de Miguel Ángel y ante la cual se ha sugerido una posible influencia que se explicaría en la composición de los cuerpos de forma musculosa. Por otro lado, la confusión de la escena sugiere que la pintura no estuviese terminada ya que el artista no encontraría una solución satisfactoria para rematarla.³³

También podemos observar la influencia de Miguel Ángel en la obra escultórica de Juan Martínez Montañés, en su Retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (1641) por la monumentalidad de su trabajo aquí desarrolla-

³² PRAZ, M.: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999, pág. 118.

³³ www.galleryofart.com



4. LUCA GIORDANO, *La caída de los ángeles rebeldes* (1666).

do, en la cual representa a un diablo de rasgos apolíneos y pletórico de sensualidad hedonista³⁴.

A estas imágenes le siguen otras en que si bien se nos sigue mostrando a un Satán derrotado no ha perdido al menos totalmente su naturaleza angélica según podemos observar en la obra de Luca Giordano tanto en su *Derrota de Luzbel* como en *La caída de los ángeles rebeldes* [4] (1666) donde junto a la perfección anatómica de los cuerpos se puede observar cierto grado de fealdad que viene dada por las alas de murciélago y la cola de serpiente que se percibe entre la turbamulta entre los ángeles caídos; así como por los cuernos. A propósito de esta cuestión hay que recordar que en estos momentos la temática de la caída de los ángeles rebeldes cobra un nuevo impulso por medio de la Reforma católica, pues presentándose de esta forma la Iglesia exhibe una forma alegórica y propagan-

dística de luchar contra la herejía³⁵.

2. SATÁN: REBELDE, GENIO Y MELANCÓLICO.

Una obra que ejercería una gran influencia posterior en la concepción de la imagen demoníaca será *El paraíso Perdido* (1667) de John Milton. El tema principal es la existencia del mal y el motivo de la desobediencia del hombre. Uno de los rasgos más destacados es el uso de la imaginación por parte de Milton, ya que las descripciones bíblicas son escasas; el uso de esta nos lleva a interpretar la mentalidad poética como más intuitiva que lógica, asimilándolo a un impulso en el que lo racional queda en un segundo orden.³⁶ El concepto de imaginación entendido por los

³⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Martínez Montañés*, Sevilla, Guadalquivir, 1987, págs. 183 y ss.

³⁵ www.galleyofart.com

³⁶ MILTON, J.: *El paraíso perdido*, (edición de Esteban Pujals), Madrid, Cátedra, 1986, págs. 21-22.

empiristas ingleses del siglo XVIII como creación de mundos inexistentes va a pasar a interpretarse con el Romanticismo, como parte de la realidad intrínseca del individuo³⁷, lo cual va a provocar, según nuestra hipótesis, que esta obra tenga tanta trascendencia en el Romanticismo. No sólo esto, sino interpretaciones singulares como la de Blake quién reconoce en Satán el héroe del poema, que acierta a plasmar en su serie El matrimonio del cielo y el infierno (1790-1793). No en balde, la exaltación romántica de la rebeldía y el desorden es visto por cierta parte de la crítica literaria como una interpretación errónea del poema³⁸.

Parece ser que el hecho de que el Satán de Milton se distancie tanto de la figura teológica sería debido a que en él confluyen las ideas políticas del autor, las cuales se basaban en el rechazo a la tiranía y a la falta de libertad de pensamiento, lo cual convierte a la figura de Satán en el héroe trágico que suscita la simpatía y admiración del lector/espectador por su valentía ante Dios, el autócrata que aplasta cualquier signo de rebelión³⁹. Por otro lado también podemos extraer de la figura poética de Satán los rasgos que lo humanizan, ya que en múltiples ocasiones se muestra más humano que el mismo hombre, con sus remordimientos, su orgullo incluso su compasión en ciertos momentos, lo que nos recuerda la doctrina de Arquígenes, dentro de la literatura fisiológica de la Antigüedad, a la hora de diagnosticar la melancolía entre cuyos síntomas se encuentran las transiciones bruscas de la hostilidad, la mezquindad y la avaricia a la sociabilidad y la generosidad⁴⁰. Por otro lado encontramos elementos de pasión amorosa en la figura de Eva, incluso ciertas actitudes de nihilismo y duda de Adán: “¿Quién lo sabe, o quien sabe más que/somos polvo y al polvo volveremos, /Y ya no existiremos nunca más?”⁴¹ son lo que más nos interesan, aunque todo esto es expresado siempre bajo el prisma de la caída del hombre, que hace que pierda la gracia divina. Pero la auténtica víctima del poema sería ese Dios sin trono que es el Caos que existe a la vez que Dios y Satán y al que ambos van recortando terreno. Cuando Eva proclama: “Le amo tanto, que con él podría/ soportar todas las muertes, y sin él/ no habrá vida que vivir pudiera”⁴². Esto es uno de los rasgos propios del enamorado romántico: la tragicidad del deseo de morir y la ambición de vivir que se entremezclan y que podremos observar en el Romanticismo en Hölderlin la muerte es mensajera de vida; en Keats cuando

³⁷ BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* 1, Madrid, 2000, Visor, pág. 261.

³⁸ MILTON, J.: *Op. Cit.*, págs. 41-42.

³⁹ O'GRADY, J.: *Op. Cit.* pág. 150.

⁴⁰ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.*, pág. 69.

⁴¹ MILTON, J.: *Op. Cit.*, pág. 452.

⁴² *Ibidem*, pág. 384.

en Fall of Hyperion presenta la función procreadora de la muerte en el nacimiento de Apolo⁴³.

El Satanás de Milton, como expresión de energía heroica, no ha perdido todo su esplendor después de la caída y en él observamos rasgos de melancolía y de rebelde indómito como el Prometeo de Esquilo o el Capaneo de Dante, que, por otro lado, ya aparecen en el Satanás de Marino⁴⁴. Este carácter de rebelde irreducible viene expresado por las palabras con las que se dirige a los líderes de los ejércitos rebeldes:

“...¿Qué importa si la batalla está perdida?
No está perdido todo; la voluntad inquebrantable
La preparación de la venganza, el odio inmortal
Y el valor para no someterse nunca ni ceder:
¿Qué más hace falta para no ser vencido?”⁴⁵

El Satanás de Milton no sufre la melancolía como “enfermedad” sino como rasgo intelectual. Se asemeja a la figura de los héroes malditos -Ajax, Heracles, Belerofonte- que recoge el Problema XXX, 1 atribuido a Aristóteles en la medida que son castigados por una deidad superior. Existía en Grecia la creencia popular, que recoge Aristóteles en su *Metafísica*,...la divinidad es por naturaleza celosa, entonces todos los hombres excepcionales (sobresalientes) por fuerza han de ser desdichados, aunque Aristóteles rechaza esta creencia⁴⁶. La filosofía aristotélica une la idea clínica de la melancolía con la concepción platónica del furor dando lugar a la tesis de que todos los hombres sobresalientes eran melancólicos⁴⁷, lo cual lo podemos observar en el Problema XXX, 1. El autor de dicho Problema trata de justificar y comprender cómo los hombres excepcionales, a partir del exceso tenían la fuerza para equilibrarse⁴⁸.

El carácter prometeico de la rebelión contra el orden establecido procede del drama de Esquilo Prometeo encadenado, al insistir en el impulso del hombre para asaltar el cielo y de esta forma convertirse en Dios. Dicho impulso lo encontramos desarrollado en el romanticismo alemán en la obra de Hölderlin *Der Rhein* y en Empedokles⁴⁹. Del mismo modo, también lo encontramos en *El matrimonio del Cielo y el Infierno* de William Blake y que Swinburne denominó *Holy Insurrection* y que se

⁴³ ARGULLOL, R.: *Op. Cit.*, pág. 282.

⁴⁴ PRAZ, M.: *Op. Cit.* págs. 117 y ss.

⁴⁵ O'GRADY, J.: *Op. Cit.*, pág. 152.

⁴⁶ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.*, pág. 61

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 61.

⁴⁹ ARGULLOL, R.: *Op. Cit.*, pág. 207.



5. GUSTAVO DORÉ, *Lucifer contempla el Paraíso.*

6. GUSTAVO DORÉ, *La melancolía de Lucifer.*

trata de la rebelión del hombre contra Dios, gracias a la cual el hombre se transformará en Dios sobre la tierra⁵⁰. El Satanás de Milton ante el fracaso de su intento sigue manteniendo su carácter de rebeldía: Aunque sea en el Infierno: mejor es/ reinar aquí que servir en el cielo⁵¹.

Se trata de un Satanás que no ha perdido totalmente su belleza Pues ni incluso los ángeles caídos/ toda su virtud pierden⁵². Esta imagen de Satanás melancólico aparece ya en el poema de Marino, pasando al Satanás de Milton en sus ojos centelleantes/que albergan melancolía y muerte⁵³; (los ojos es una de las vías de salida de la bilis negra, causante del temperamento melancólico⁵⁴) y a su vez la podemos observar en las ilustraciones que realizó Doré en donde aparece meditando: “iba pues pensativo y lentamente subiendo Satán [5], la noche entretanto empezó su curso, [6] al igual que en ¡Oh tierra! ¡Cuán semejante eres al cielo!” [7].

⁵⁰ PRAZ, M.: *Op. Cit.*, pág., 417.

⁵¹ MILTON, J.: *Op. Cit.*, pág. 80.

⁵² MILTON, J.: *Op. Cit.*, pág. 122.

⁵³ PRAZ, M.: *Op. Cit.*, págs. 116 y ss.

⁵⁴ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.*, pág. 78.



7. GUSTAVO DORÉ, *Lucifer frente al abismo.*

8. GUSTAVO DORÉ, *Lucifer medita su venganza.*

En estos dos últimos grabados se nos remite a la figura tradicional del diablo con cuernos a través del cabello hacia atrás encrespado y ¡cómo no! por las alas de murciélago que serán el principal rasgo diferenciador de los ángeles, ya que ambos están representados anatómicamente perfectos.

Observamos en las ilustraciones de Gustavo Doré para *El paraíso perdido* de Milton la profusión del motivo de la mejilla apoyada en la mano, pues no solamente figura en la ilustración anteriormente citada, sino que también puede vislumbrarse en “Oh tierra! ¡Cuán semejante eres al cielo! Horrible fue la silba que se desató por todos los ámbitos del salón” [8]. Dicho motivo, que tradicionalmente ha estado vinculado a Saturno y al temperamento melancólico hunde sus raíces en la antigüedad apareciendo en los sarcófagos egipcios como motivo de dolor, pero también como fatiga o pensamiento creador, el sentido en que es utilizado por Durero en *Melancolia I* [9] como dolor, fatiga y meditación⁵⁵. En este sentido podemos interpretar la ilustración de Doré *¡Oh Tierra!..*, meditación por los pensamientos que expresa en el poema para

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 281 y 282.



9. A. DÜRERO, *Melancholia*.

10. GUSTAVO DORÉ, *Horrible fue la silba*.

la perdición del hombre, fatiga por el viaje que ha emprendido desde el infierno hasta el paraíso y el dolor que siente sería la envidia expresada hacia la benevolencia del Creador para con el hombre. También podemos observar la tríada desarrollada por Durero en *La noche...*, ya que el dolor vendría dado por la derrota ante los ángeles que se mantenían fieles a la voluntad divina, la fatiga por la batalla desarrollada la jornada anterior y en la que Satán experimento por primera vez el dolor y meditación por la preparación de los planes para la posterior jornada de enfrentamientos. En un sentido más vinculado con el Kronos mítico que se distinguía por la fisonomía de un anciano triste o pensativo⁵⁶ aparece en *Horrible fue...* [10] en la que aparece en su trono del infierno con la mejilla apoyada en la mano como el Saturno del Sepulcro de Cornutus de los jardines del Vaticano. Debemos de tener en cuenta que un posible nexo de unión entre ambas figuras vendría dado por el hecho de que ambas sufren un “descenso” que en el caso de Saturno es enviado al Tártaro, que es el centro de la tierra por debajo del Infierno y que posteriormente se identificaría con el Infierno como tal⁵⁷.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 154.

⁵⁷ OVIDIO: *Op. Cit.*, pág. 79.

El hecho de que en las ilustraciones anteriormente citadas la mano no se muestre suelta contra la mejilla sino cerrada como en el grabado de Durero anteriormente citado no sólo establece un precedente plástico para las ilustraciones de Doré, sino que denota una más que probable relación con el temperamento melancólico, ya que el puño cerrado se había considerado con anterioridad a *Melancolía I* como un rasgo de la avaricia típica del temperamento melancólico⁵⁸. Dicho motivo tiene su origen en la Antigüedad, cuando Alejandro de Tralles al mencionar como síntoma de la melancolía un espasmo de los dedos probablemente una rigidez en el dedo corazón pero que, posteriormente, se interpretó como un cierre involuntario del puño⁵⁹. También el puño cerrado realiza aquí la misma función que tenía para un ilustrador medieval como signo de desilusión, por la derrota de su rebelión en La noche... y en el mismo sentido que Durero encarna la concentración fanática de una mente que ha sido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo⁶⁰.

Otro rasgo que aparece ampliamente desarrollado en los grabados de Doré al ilustrar la figura de Satán y que lo vincula con la tradición de lo melancólico y lo saturnino es el rostro oscuro, rasgo que aparece ampliamente desarrollado en los escritos medievales sobre Medicina, así como en los textos astrológicos sobre los planetas y los tratados populares sobre las cuatro complejiones⁶¹. Más adelante, se precisarán las connotaciones negativas que se han ido vinculadas al color negro.

Es evidente cómo en la obra poética de Milton la melancolía aparece como la *facies nigra* anteriormente descrita pero con el nombre de “Penseroso”, lo cual indica el posible conocimiento de la estatua de Lorenzo de Medicis realizada por Miguel Ángel, y de esta forma la acompaña de connotaciones positivas⁶². El carácter melancólico fue asociado al temperamento artístico hasta el siglo XVI, pasando de moda en el XVII, y retornando a la palestra en el XIX⁶³. La definición generalmente aceptada para definir el carácter melancólico podemos rastrearla en la obra de Timothy Bright *On Melancholy* (1586)⁶⁴:

“...frio y seco, de color negro y atezado, de una sustancia que se inclina hacia la dureza, enjuto de carnes..., tiene una memoria bastante buena si la fantasía no la borra; es firme en sus opiniones que difícilmente cambia una vez que

⁵⁸ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.*, pág. 283.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 75.

⁶⁰ *Ibidem*, págs. 307 y 308.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 284.

⁶² *Ibidem*, págs. 227 y 228.

⁶³ WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 108.

⁶⁴ *Ibidem*, págs. 106 y ss.

haya tomado una resolución; dudoso antes y tardo en su deliberación; suspi-
caz, arduo en sus estudios, y circunspecto, propenso a sueños espantosos, y
terribles; en sus afectos, triste y lleno de miedo, es difícilmente incitado a la ira
pero la guarda mucho tiempo y no se reconcilia fácilmente; envidioso y celo-
so, pronto a optar por la peor parte de los lances y desmesuradamente apa-
sionado. De estas dos disposiciones del cerebro y del corazón surgen la soledad,
los gemidos, las lágrimas...; los suspiros, los sollozos, la lamentación,
una cara resignada y cabizbaja, sonrojada y tímida, de paso lento, silencioso,
perezoso; rehúsa conocer y frecuentar a los hombres; se deleita en la soledad
y la oscuridad”.

Aquí vemos rasgos propios de la figura de Satán del poema de Milton como la
firmeza en sus opiniones, su imposibilidad de reconciliación, la envidia y los celos. Y
un rasgo que observamos en los grabados de Doré: la figura cabizbaja. Es también
interesante comprobar cómo el color negro que aparece como rasgo de los melancó-
licos se asocia al error, la falsedad, la maldad y la negación de la luz que simboliza
la divinidad aunque también puede ir asociado al grado que precede a la regeneración
o el combate contra las fuerzas del mal⁶⁵, pero no creemos que sea aquí el caso.
Esta hibridación de los rasgos satánicos con el temperamento melancólico de los
artistas, entendemos que es una forma de humanizar la figura satánica. Por otro lado
no debemos olvidar la figura del artista-genio como *alter Deus* aparecido en el
Renacimiento florentino, el artista genial no es Dios pero tampoco es un hombre
común; está vinculado con los flujos del creador divino⁶⁶, también lo podemos enten-
der como competidor de éste al igual que el demonio. Dicho cambio vino dado por la
conjunción de la idea neoplatónica, según la cual Saturno representaba y concedía
al hombre las facultades más elevadas del alma que eran la razón y la especulación;
y la doctrina aristotélica de la melancolía según la cual todos los hombres excep-
cionales la sufren⁶⁷. A esto último se le unió la doctrina de Marsilio Ficino, donde se
cimenta la excepcionalidad del saturnino, con la identificación de la doctrina aristo-
télica de la melancolía con el furor divino de Platón. Debido a esto, los pensadores
llegan a cuotas más altas del conocimiento y la comprensión, pero el cual esta suje-
to a un destino en el cual su salud no sale bien parada⁶⁸. Esta línea del ser excep-
cional inteligente es la que preside el poema de Milton y el que refleja las ilustracio-
nes de Doré. Este sentimiento de ser excepcional es el que refleja Schiller en los

⁶⁵ PORTAL, F.: *El simbolismo de los colores*, (José J. Olañeta Ed.), Barcelona, 2000, págs. 83 y ss.

⁶⁶ ARGULLOL, R.: *Op. Cit.*, pág. 295.

⁶⁷ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.*, pág. 244.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 254 y ss.

Masnaderi (1781) ¿No era un genio extraordinario aquel ser que osó declarar la guerra al Omnipotente? Mejor es quemarse en el fuego de Belial en compañía de Borgia y Catalina que esta sentado a la mesa celeste con todos los imbéciles vulgares⁶⁹. No esta de más recordar cómo Tomas de Aquino recoge en *Summa Theologica* que los ángeles como espíritus puros tienen su naturaleza volcada hacia el conocimiento, pero que aun siendo superior al del hombre es inferior al de Dios⁷⁰.

Otros puntos en común que se encuentran asociados a los personajes de Satán y de Saturno como temperamento melancólico, pero que no aparecen relacionados en el poema de Milton ni en las ilustraciones de Doré, tendrían que ver con las connotaciones negativas de ambos, en la medida que se los retrata como devoradores de niños, Saturno a sus propios hijos y de las leyendas que hablan de sacrificios de niños en los rituales satánicos. Por otro lado la figura del dragón, a cuyo origen mesopotámico ya hemos aludido al principio, ha venido identificándose como una de las representaciones plásticas de la imagen del demonio encontrándose así descrito en el *Apocalipsis* (12, 9) Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, según se ve en numerosas representaciones plásticas del diablo como aparece en El combate de San Miguel y el dragón diablo en Mont-Saint Michel. En Las muy ricas horas del Duque de Berry (s. XV) observamos cómo el dragón aparece asociada a Saturno, tirando del carro que lo transporta a través del firmamento en Saturno y sus hijos (s. XV), se trataría de “Dragones del Tiempo” que se muerden la cola⁷¹. Debido a la asimilación que se produce entre Kronos- Saturno, la hoz aparece como atributo vinculado a este último; figurando ésta también como un elemento asociado al diablo en las tentaciones de San Abraham, en las que se relata que demonios armados de hoces invadían la cabaña⁷².

También resulta interesante observar la relación existente entre las creencias en las posesiones diabólicas y la melancolía; la confusión entre ambas debió ser un hecho frecuente si atendemos a las disposiciones emitidas al respecto por el Sínodo de Reims en 1583, que declaran como un exorcista debe investigar todos los aspectos de la vida del paciente, ya que en ocasiones, los crédulos y los melancólicos tenían más necesidad de un médico que de un exorcista⁷³.

Otras ilustraciones sobre el poema de Milton representan a un Satán con gran perfección anatómica, siendo la principal diferencia entre ellos el diferente tratamiento que realizan del tema de las alas. Aunque la mayor parte de ellos represen-

⁶⁹ RISCO, V.: *Op. Cit.*, pág.10.

⁷⁰ JIMÉNEZ, J.: *Op. Cit.*, pág.177.

⁷¹ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.*, pág. 208.

⁷² RISCO, V.: *Op. Cit.*, pág. 196.

⁷³ O'GRADY.: *Op. Cit.*, pág. 142.

tan a Satán con las alas emplumadas, rasgo que lo asemeja a los ángeles convencionales, otros como Fuseli o Blake lo pintan sin alas, aunque este último tiene gran número de ilustraciones en las que aparece con las alas coriáceas del murciélago al igual que en John Martin. Dicho motivo tiene su origen en Oriente pasando posteriormente a Europa y haciéndose cada vez más frecuente en las representaciones del diablo a partir del siglo XIII⁷⁴.

Un rasgo que nos ha llamado la atención ha sido el mantenimiento de las connotaciones negativas a través del casco que realiza Edward Burney, teniendo uno de sus antecedentes en los cascos medievales como el que utiliza Jaime de Aragón con cabeza de dragón y alas que data de la segunda mitad del siglo XIII⁷⁵.

LA IMAGEN DE SATÁN EN EL SIGLO XIX.

A lo largo del siglo XIX se produce un nuevo auge de la melancolía a la par que el de la imagen “positiva” del diablo. Para los románticos, la melancolía tiene una esencia “ilimitada” en el sentido de lo inconmensurable como de lo indefinible, dejando de lado los tópicos que la acompañaban como refleja Keats en su *Oda a la melancolía*⁷⁶. Así se produce una reinterpretación del grabado de Dürero como retrato directo de un personaje fáustico⁷⁷, este hecho lo debemos de entender como parte del proceso de rehabilitación de la figura del demonio a lo largo del siglo y que, como ya hemos visto, tiene un arranque mucho anterior.

A continuación realizaremos un breve bosquejo de los distintos enfoques que tiene la imagen del diablo a lo largo del siglo. Existe una corriente desarrollada a partir de Byron y Shelley, que contemplan a Satán y a sus seguidores con el encanto de aquellos que luchan por la libertad y se arriesgan⁷⁸. Esta misma línea de elogios hacia la figura de Satán la podemos encontrar en Baudelaire en sus Letanías a Satán, al igual también lo podemos ver reflejado en el *Inno a Satana* (1863) de Giosuè Carducci, en el que Satán es el símbolo de la libertad, la ciencia y el progreso⁷⁹. Observamos, pues, como se encuentra plenamente configurada la imagen de Satán en calidad del prototipo de héroe que lucha contra el poder establecido en los escritos de Proudhon:

⁷⁴ BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica*, Cátedra, Madrid, 1983, pág. 153 y ss.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 158

⁷⁶ KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F.: *Op. Cit.* págs 235 y 236.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 348.

⁷⁸ O'GRADY.: *Op. Cit.*, pág. 153.

⁷⁹ RISCO, V.: *Op. Cit.* pág. 10.

“Ven, Satanás, calumniado por los sacerdotes y los reyes, que yo te beso, que yo te abrazo contra mi pecho.... Tus obras, ¡oh, bendito de mi corazón!, no son siempre bellas y buenas, pero sólo ellas dan sentido al universo, le impiden ser absurdo. Tú solo animas y fecundas el trabajo, tú ennobleces la riqueza... Espera todavía ¡oh proscrito!”⁸⁰

Otra vertiente de la imagen satánica, que recoge gran parte de la carga negativa tradicional, puede rastrearse en el personaje de Heathcliff en *Cumbres Borrascosas*. A través de las descripciones que del mismo realiza Nelly Dean, cuyas constantes comparaciones entre Heathcliff y Satanás contribuyen a situar el personaje en un trasfondo de tipología cristiana⁸¹. Tales comparaciones resucitan en boca de otros personajes como la señora Linton, un chico endemoniado, en cualquier caso⁸². Aunque no todas las descripciones de Nelly son peyorativas, cuando regresa tras sus años de ausencia en una primera mirada lo que ve es “...una alta silueta de un hombre vestido con ropas oscuras, como asimismo eran también oscuros su pelo y su tez”⁸³. La oscuridad que domina la figura de Heathcliff es el reflejo de su personalidad, asociada como hemos visto, al demonio. Secularmente el color negro es uno de los símbolos del demonio por cuanto el negro es la negación de la luz símbolo divino⁸⁴. Queda patente a lo largo de todo el relato la falta de moderación del personaje, lo cual lo asimila en cierto modo al modelo enunciado por el Problema XXX 1, al hombre excepcional vinculado al temperamento melancólico.

Desde un punto de vista distinto es como trata el tema Rimbaud en *Una temporada en el Infierno* (1873), en la cual no procede a una invocación a la manera romántica, sino que se trata de un descenso a los infiernos en la búsqueda de la “iluminación” del poeta, en la que rechaza de pleno el cristianismo y toda la tradición cultural occidental y busca la “iluminación” en lo no occidental⁸⁵. Otra perspectiva sobre el tema lleva a Victor Hugo a anunciar, en 1886, *La fin de Satán*; el mal, que no es más que un vehículo para explicar la imperfección de la sociedad humana, no existe⁸⁶. La imagen de Satanás, arquetipo de rebelde contra el orden establecido no es exclusiva de las artes, en *La bruja* (1862) de Jules Michelet que defiende la existencia de los brujos lo ve de esta forma a la vez que como un dios natural que hace brotar las plantas⁸⁷.

⁸⁰ PROUDHON.: *De la justice dans la Révolution et dans l’Eglise*, III, 1870 , 240, en RISCO, V.: *Op. Cit.*, pág. 332.

⁸¹ BRONTE, E.: *Cumbres Borrascosas*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 89.

⁸² BRONTE, E.: *Ibidem.*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, pág. 81.

⁸³ *Ibidem*, pág. 146.

⁸⁴ PORTAL, F.: *Op. Cit.*, pág. 83.

⁸⁵ JIMENEZ, J.: *Op. Cit.*, pág. 119.

⁸⁶ RISCO, V.: *Op. Cit.*, pág. 10.

No obstante, el demonio que retrata Ary Scheffer en su *Tentación de Cristo* (1854) no está exento de belleza aunque no parece haber sido conservado sino para hacer resaltar el triunfo de la figura humana pura, representada por Cristo, sobre la forma híbrida del ser mitológico⁸⁸, lo cual nos remite a una de las definiciones de la fealdad, relativa en relación con la belleza descrita por Karl Rosenkrantz en su *Estética de lo Feo* (1853). Dicho grado de fealdad vendría dado por el mantenimiento de las alas de murciélago y la oscuridad de su cuerpo en relación con el de la figura de Cristo. Por otro lado Cabanell transmite una impresionante hermosura, cuyo concepto la maldad de la figura tan solo viene sugerida por la mirada. A este respecto debemos recordar la importancia de la mirada en el Satán de Marino y vía de escape de la melancolía por los ojos.

Siguiendo el recorrido a través de la imagen plástica del Satán decimonónico, un grado notable de exégesis heroica se manifiesta en la obra escultórica más conocida de Bellver *El ángel caído* (1878); la cual, siguiendo la corriente de la época, nos muestra a un Satán pleno de belleza. Al igual que al Laocoonte se le enrosca la serpiente en el cuerpo y su composición lineal y la línea abierta nos remiten al barroco berniniano⁸⁹. El momento que representa sería el de la expulsión del paraíso, la serpiente enroscada aludiría a la tentación y las cabezas de dragón que se encuentran en la base representan las fuerzas de las profundidades que hay que vencer para escapar del infierno⁹⁰. Imagen que por otro lado habría “recuperado” la plenitud de su naturaleza angélica, lo cual vendría por medio de las alas que son iguales a las de los ángeles, según veíamos en San Apolinar Nuevo De forma bien distinta trata el mismo asunto Aguste Rodin con una obra del mismo título; su *Ángel caído* (1895) en el cual la masa del cuerpo quebrado confunde las partes en una violenta torsión, a la vez que tiene mucho de humano, ya que se asemeja al mito de Ícaro y que vendría a representar el vuelo vano de nuestras ilusiones⁹¹.

A medio camino entre la belleza y la fealdad, como un híbrido mitad animal y mitad humano, nos lo muestra J. Delville en *Los tesoros de Satán* [11] (1894). En dicha obra los pecadores, se precipitan en un torrente de cuerpos entrelazados, atrapados por los bienes materiales y la sensualidad encontrándose de esta forma a un nivel bajo de la evolución espiritual; siendo atrapados por un Satán bello, lo cual revela su naturaleza espiritual, como ser bajo de quien surgen los tentáculos para capturar a los pecadores⁹². Volviendo hacia una la imagen más grotesca del diablo

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 11.

⁸⁸ HELLO, E.: *Phylosophie et Atheisme*, Paris, Perrin, 1906 págs. 200 y s., en RISCO, V.: *Op. Cit.*, pág. 331.

⁸⁹ MARTIN GONZALEZ, J.J.: *Historia de la escultura*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 299.

⁹⁰ G. MOREDA, E.: "Fuente del ángel caído", *El Mundo*, 22 Agosto 2003.

⁹¹ JIMÉNEZ, J.: *Op. Cit.*, págs. 121 ss.

⁹² www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/delville.html



11. J. DELVILLE, *Los tesoros de Satán*.

tenemos la obra de Jean-Jacques Feuchère, esto es su *Satán* (21) (1836) recoge diversas influencias: toma la pose de Melencolía I de Durero, el rostro de una de las gárgolas que se encuentran en Notre Dame y el cuerpo de la ilustración de Delacroix para el *Fausto* de Goethe Mefistófeles en el aire⁹³. Aunque a modo de conclusión podemos afirmar que la imagen que va a prevalecer es la de la belleza satánica.

⁹³ www.artcyclopedia.com/artists/feuchere_jean-jacques.html

Juan Monserrat Vergés: masonería y arquitectura en Granada. El ejemplo del Buen Suceso**

David Martín López
Universidad de Granada

PALABRAS CLAVE: Masonería/ Arquitectura Contemporánea/ Granada

RESUMEN

El s. XIX en Granada fue propicio para la consolidación del carácter filantrópico de la masonería. Numerosas logias se crearon en la provincia, cifrándose en 475 sus miembros en la ciudad. Este artículo pretende ser una aproximación a uno de los arquitectos masones más relevantes de este período, Juan Monserrat. El Arzobispado, la Universidad y el Ayuntamiento de Granada, fueron algunos de sus comitentes institucionales. También realizaría obras para la burguesía granadina como los Rodríguez-Acosta. El ejemplo presentado es el de una casa de estética masónica, obra paradigmática que repercutirá en la construcción de la Gran Vía de Colón.

ABSTRACT

In the Nineteenth century, Grenade was an appropriate place for the consolidation of the philanthropic side of Masonry. Several lodges were created in the province, counting in 475 members in the city. The aim of this paper is to present one of the most relevant mason architects of this period: Juan Monserrat. The Archbishopric, The University and the Council of Grenade were some of his institutional sponsors. In addition to this, he also made several constructions for some members of the grenadian's bourgeoisie, such as Rodríguez-Acosta's family. This featuring issue is a Masonic's esthetical building, one of the paradigmatic referenes in the construction of Gran Vía de Colón's Avenue.

Granada a finales del s. XIX experimenta un proceso transformador y regenerador en muchos de sus ámbitos sociales, tanto económicos como culturales y políticos. Y es que el inicio de la centuria del s. XIX había marcado el comienzo de una decadencia. A Granada “[...] languidecente y ensimismada, pálido reflejo de lo que había sido, le quedará, sólo, esa aureola de ciudad encantada que exaltó la fantasía

* MARTÍN LÓPEZ, David: “Juan Monserrat verges: masonería y arquitectura en Granada, el ejemplo de Buen Suceso”, *Boletín de Arte*, nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs.173-189.

de los románticos del siglo que se refugiaron en ella, física o imaginariamente, y ensalzaron y difundieron su fama y su imagen utilizando como vehículos la pintura, la poesía, la literatura o la música”¹.

La estancia de los franceses en la ciudad, había arruinado muchos sectores económicos como la propia industria granadina. A mediados del s. XIX ésta se recuperaba paulatinamente, contando con siete fundiciones de plomo y tres de hierro. Los negocios azucareros se iban a iniciar en 1868, destacando la participación de Juan Ramón la Chica, José María Rodríguez y José González Auriol². En buena medida, este cambio económico que se produce desde mediados del siglo, estuvo propiciado por las nuevas explotaciones agrícolas, el auge de la caña de azúcar o la industrialización de La Vega y la costa granadina, provocando un despertar absoluto del letargo económico dieciochesco. La ciudad se convertía así, en una urbe más de España, que se adentraba -paulatinamente- en el desarrollo de toda capital de provincia. La arquitectura contribuyó con las nuevas tendencias estilísticas finiseculares a crear esa nueva imagen de la capital granadina.

Este acontecimiento exclusivamente económico -en principio-, genera una serie de reformas y ampliaciones urbanísticas en el casco antiguo de la ciudad, como pueden ser los planteamientos de la Gran Vía de Colón u otras racionalizaciones del espacio y de la urdimbre urbana, dejando atrás el aspecto medieval-musulmán que tenía la ciudad hasta el s. XIX, subrayando el concepto de una ciudad nueva, abierta al ocio y al esparcimiento, algo propuesto ya por las directrices francesas del general Sebastiani -tras su entrada el 28 de febrero de 1810-³; algo que por otro lado suplía las necesidades de las que carecía la ciudad -higiene, regularización del tránsito, seguridad y ornato público-. La Gran Vía y los nuevos espacios de la urdimbre urbana situados junto al río Genil -Carrera de La Virgen, Paseo de La Bomba, Paseo de La Alameda y Paseo del Violón-, así como la construcción de espacios públicos en terrenos exclaustros como el Convento de la Trinidad -que se convertiría en la plaza homónima en 1895⁴- son las nuevas soluciones que el entramado urbano daría a la ciudad para satisfacer las necesidades de la población. Ángel Ganivet tachaba

** Este artículo forma parte de un trabajo de tesis doctoral sobre Arquitectura y Estética masónica en España s. XIX y XX. Agradeciendo los datos facilitados por la Dra. Esperanza Guillén Marcos, Federike Koch y David García Cuet; y al Archivo Municipal de Granada, por las aportaciones realizadas y el acceso al estudio directo sobre las fuentes.

¹ CAPARRÓS MASEGOSA, L: *Artes plásticas en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada, Universidad de Granada -Biblioteca de Arte y Arqueología-, 2001, pág. 19.

² GAY ARMENTEROS, J.; VIÑES MILLET, C.: *Historia de Granada. IV. La época contemporánea*. Granada, Editorial Quijote, 1982, págs. 27-28.

³ GAY ARMENTEROS, J.: *Granada Contemporánea. Breve historia*. Granada, Editorial Comares, 2001, pág. 31.

⁴ ANGUIA CANTERO, R.: *La ciudad construida. Control municipal y reglamentación edificatoria en la granada del s. XIX*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1997, pág. 127.

de locura diabólica lo que la ciudad estaba experimentando: “[...] a Granada ha llegado la epidemia del ensanche y como no había razón para que nos ensancháramos porque teníamos nuestros ensanches naturales... y más nos sobraba población, concebimos la idea famosa de ensancharnos por el centro y el proyecto diabólico de destruir la ciudad [...]”⁵.

Al mismo tiempo, como signo propio de toda época de esplendor o despertar burgués asociado a la era industrial, se remozarán las fachadas de las casas de principios del s. XIX y de aquellas antiguas mansiones del s. XVIII, confiriéndoles ahora una imagen romántico-clasicista en muchas ocasiones, llegando -incluso- a gestarse verdaderos “fachadismos” eclécticos, modernistas, o de cierto resabio historicista, de acorde a los nuevos parámetros estéticos de la ciudad, como sería el planteamiento de fachada del desaparecido Convento del Ángel Custodio, proyectado bajo pautas neorrománicas según dibujo de Francisco Prieto Moreno y Velasco en 1908⁶ o las reformas efectuadas por Juan Monserrat Vergés en la Facultad de Derecho, con el ecléctico torreón-observatorio y el enverjado del Jardín Botánico.

Si bien, se estaba produciendo un movimiento regenerador en el urbanismo granadino, “la ciudad se encontraba en 1910 con 1.000 edificios menos de los que había tenido cincuenta años atrás [...] en todo este tiempo habían faltado los medios necesarios para renovar el parque de viviendas, ya que el número de habitantes había aumentado ligeramente desde 67.326 habitantes en 1859 hasta 72.802 en 1810”⁷.

UN ARQUITECTO MASÓN EN GRANADA: JUAN MONSERRAT VERGÉS.

No es el momento de comentar -en este texto-, la importancia que tuvo la masonería en España en el s. XIX⁸. Sin embargo, debemos señalar en pocas líneas cómo Granada sería un importante núcleo filantrópico de Andalucía Oriental en el período de nuestro análisis. Andalucía, en el último tercio del s. XIX, como comenta

⁵ Cita de Ángel Ganivet recogida en el “Estudio introductorio” de J. Bosque Maurel en la edición facsímil del *Diccionario Geográfico-estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar* de F. Madoz - Granada, 1987-, extraído de CAPARRÓS MASEGOSA, L.: *Op. Cit.*, pág. 28.

⁶ Aunque ya se había efectuado con anterioridad una readaptación de fachada -no historicista- hacia la calle Barrecheguren por Juan Monserrat Vergés en 1899. *Cfr.* alzados en BARRIOS ROZÚA, J. M.: *La Granada desaparecida*. Granada, Editorial Comares, 1999, págs. 256-257.

⁷ MARTIN RODRÍGUEZ, M.: *La Gran Vía de Granada. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1986, pág. 175.

⁸ Es en Budapest, en la *Enciklopedio de Esperanto -1933-*, donde se daba -quizás- la definición más correcta, al menos con lo que respecta a los fines precursores de la masonería, en consonancia con su carácter durante el s. XIX: “*Comunidad de hombres que piensan libremente, unidos en logias. Su origen se halla en los gremios medievales de los albañiles. La construcción se entiende en sentido moral. Su Constitución es de 1723, escrita por Anderson. Frecuentemente atacados, debido a consideraciones políticas y religiosas*”. PAZ SÁNCHEZ, M.; CARMONA CALERO, E.: *Canarias: La Masonería*. Tenerife, Centro de la Cultura

José A. Ferrer Benimeli, contó con al menos 435 logias, duplicando en cantidad a las cubanas, madrileñas o catalanas. En este periodo finisecular, más de 700 masones tuvo Granada como provincia⁹. Para el caso de la masonería granadina de finales de ese siglo, la historiografía cuenta con numerosos estudios científicos realizados¹⁰, que constatan la pertenencia de numerosas personalidades del ámbito universitario y de la enseñanza secundaria¹¹, políticos, grandes hacendados, artistas y arquitectos.

Juan Monserrat Vergés -arquitecto masón de origen catalán-¹², fue uno de los personajes más activos de la vida cultural y artística de la Granada finisecular. Estuvo becado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde se conserva un autorretrato suyo¹³. A su llegada a Granada, Monserrat, ostentaría los cargos institucionales de Arquitecto municipal de Granada, Arquitecto de la Diócesis de Granada y el de Arquitecto diocesano de Guadix-Baza¹⁴, así como otros cargos puntuales como arquitecto de la Universidad de Granada, además de arquitecto inspector de Hacienda para el Registro de Edificaciones y Solares.

1877 sería una fecha clave para su biografía. En abril se había hecho cargo

Popular Canaria (CCP), 1996, págs. 11-12. Al respecto, el fundador de la logia Fraternidad nº 887 de Nueva York y Grado 33, A. Cassard, afirmaba en su obra *El espejo Masónico*, editada en Nueva York en 1866, que la masonería "[...] no es puramente una asociación filantrópica para proporcionar auxilios mutuos y dispensar a los necesitados de los favores de la caridad. No es tampoco un sistema de clubs o reorganización políticos que se apelliden conservadores, radicales o revolucionarios. No se distingue ni por la máscara del carbonario ni por la sotana del jesuita ni por la capucha del inquisidor. No es una orden religiosa... ni tampoco una sociedad antirreligiosa para combatir determinadas creencias. La Masonería no es un apóstol de ninguna forma particular de gobierno, ni defensor de ningún credo político. Es el apóstol, el propagador y defensor de la verdad [...]". PINTO MOLINA, M.: *La masonería en Málaga y su provincia. Último tercio del s. XIX*. Granada, Universidad de Granada, 1986, pág. 9-. Con esta idea tan extensa de lo que no pretende ser la masonería, Cassard establece una definición certera de las pretensiones de las logias, un hermanamiento en la Verdad. Esta idea sería el nexo también que unía a los masones granadinos, cuyos talentos políticos, culturales y económicos eran muy diversos.

⁹ LÓPEZ CASIMIRO, F.: *Los masones en Granada*. Granada, Editorial Comares, 2001, pp. XIII-XV.

¹⁰ El Dr. Juan Gay Armenteros, el Dr. Eduardo Enríquez del Árbol, la Dra. María Pinto Molina y el Dr. Francisco López Casimiro han abordado distintos aspectos de la masonería en Andalucía Oriental, analizando cuestiones históricas, políticas, sociales y culturales de la misma.

¹¹ Ferrer Benimeli señala que más de 31 masones granadinos se dedicaron a la educación, tanto en el ámbito universitario como en el de los Institutos de Enseñanza Secundaria. LOPEZ CASIMIRO, F.: *Op. cit.*, pág. XV.

¹² JEREZ MIR, C.: *Guía de Arquitectura de Granada*. Granada, Editorial Comares, 2003, pág. 280.

¹³ La serie de retratos de los becarios de la Academia de Bellas Artes de España en Roma comienza en 1881. Por esas fechas, nuestro arquitecto trabajaba en España, concretamente en Granada. El retrato -muy probablemente- sería realizado a posteriori de su estancia como becario y enviado a Roma. RINCÓN GARCÍA, W.: "El autorretrato: ensayo de una teoría" en *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*, Catálogo de la Exposición homónima. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pág. 27.

¹⁴ Juan Monserrat Vergés es nombrado Arquitecto de la Diócesis de Guadix-Baza y de Granada en 1877, ocupando el cargo en Guadix-Baza hasta 1888, fecha en la que renuncia; un año más tarde hará lo mismo con el cargo de arquitecto diocesano del Arzobispado de Granada. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M.: "La Junta de Reparación de la Diócesis de Guadix-Baza (1845-1904)". En *Cuadernos de Arte*, nº 31. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000, págs. 159-175.

de las importantes reformas del edificio central de la Universidad, y el 15 de diciembre de ese mismo año, es nombrado arquitecto de la Diócesis de Guadix-Baza y del Arzobispado de Granada¹⁵. Para la Universidad realizaría numerosos proyectos, destacando las reestructuraciones y ampliaciones del Palacio de Derecho, modificando el proyecto de Santiago Baglietto¹⁶ y la Facultad de Medicina en 1882¹⁷. Baglietto había sido el primer responsable de las reformas de ampliación de la Universidad, pero tras morir éste, Juan Pugnaire toma el cargo en marzo de 1876 - quien diseñó la fachada del Jardín Botánico por la Calle Duquesa-, dimitiendo por problemas de salud en octubre de ese mismo año. El encargado sería ahora Juan Monserrat Vergés, aceptando el puesto de arquitecto de la Universidad en abril de 1877. Hasta 1886, se encuentra ejecutando reformas en la Universidad, en la escalera principal y los patios destinados a albergar unas nuevas aulas y un museo. Además, en 1887 presenta la proyección de un invernadero en el Botánico de la Universidad, así como de la terminación del cerramiento del mismo -en las calles de Las Escuelas y Málaga-¹⁸ y el *Proyecto de Instalación de Para-rayos, teléfonos y Timbres eléctricos en la Universidad Literaria de Granada*¹⁹.

Nuestro arquitecto no sólo ocupó estos nombramientos públicos, sino que, al mismo tiempo, compaginó su actividad artística con la filantrópica dentro de las logias granadinas. Juan Monserrat Vergés formaría parte del primer cuadro lógico de la logia *Beni-Garnata n° 178* de 10 de febrero de 1883, año de su fundación, junto a los veinticinco miembros restantes. Adoptaría el nombre simbólico de *Ictinuis*, en relación a uno de los grandes arquitectos de la Historia, autor del Partenón ateniense. Juan Gay Armenteros y María Pinto Molina señalan que la fecha de iniciación de todos sus miembros, exceptuando uno en 1880 y otro en 1882, era la de 1883²⁰.

En 1885 llega a ser Tesorero²¹. Esta logia suponía uno de los centros masónicos más destacados de Granada. Al respecto, el Gran Oriente resalta el carácter ilustrado de sus hermanos, afirmando que “[...] siempre fue Granada cuna de grandes ingenios y no en vano la llama de la Historia, la Atenas de la Francmasonería”²². En 1886, Monserrat ya contaba con el grado 13. Tres años más tarde, aparecía

¹⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M.: *Op. Cit.*, págs. 159-175.

¹⁶ GALLEGU Y BURÍN, A.: *Op. Cit.*, pág. 277.

¹⁷ AAVV: *Universidad y Ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1994, págs. 159-161.

¹⁸ FERNANDEZ-CARRIÓN, M., GARCÍA MONTES, J. M.; MOLERO MESA, J.: *El jardín botánico de la Universidad de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1993, págs.63-75.

¹⁹ AAVV: *Op. Cit.*, págs. 120-127.

²⁰ GAY ARMENTEROS, J.;PINTO MOLINA, M.: *La Masonería en Andalucía Oriental a fines del siglo XIX. Jaén y Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1983, págs. 330-331.

²¹ *Ibidem.*, pág. 311.

²² *Ibidem.*, págs. 298-299.

como Tesorero del Capítulo Provincial, órgano superior que reunía a las logias granadinas. Por aquel entonces, nuestro arquitecto era representante de la logia *Luz del Porvenir* núm. 179 de Loja, contando con grado 20 en la masonería²³. Al año siguiente, Monserrat Vergés formaba parte del *Consejo Areopágico Mariana Pineda*, la célula masónica de Granada capital, pues el taller abarcaba del grado 19 al 30, grados filosóficos de la masonería negra. Contaba con doce miembros en 1890, siendo Juan Monserrat Vergés el Gran Tesorero²⁴ y además el Presidente del Capítulo Provincial²⁵.

En 1890 trabajaban dos logias del Gran Oriente Nacional de España (GONE), la *Alianza de 1817* núm. 112 y la Logia *Beni-Garnata* núm. 178. Sin embargo se constituye una nueva logia del GONE con el nombre de Granada núm. 273. A la inauguración del templo acudieron con gran solemnidad representaciones de todos los capítulos y las logias del Gran Oriente, particularmente a los de Granada. "Nombró a Jorge Lombarte presidente de la comisión instaladora, a los venerables de las logias Alianza de 1817 y Beni-Garnata, miembros de la misma, y a Juan Monserrat, presidente del Capítulo Provincial, en representación de la Logia Madre de la Francmasonería española, La Matritense núm. 1"²⁶.

Aparte de los cargos públicos e institucionales en la masonería, también sería miembro fundador del *Centro Artístico, Literario y Científico* de Granada²⁷, así como contable de la Sociedad obrera *La Obra*. Esta asociación, con marcado carácter filantrópico, pretendía promover la educación, la instrucción y cultura de la clase obrera, así como el mejoramiento económico de la misma, tal y como se señala en el artículo 1º de su Reglamento. En ella, se reunían trabajadores e intelectuales masones. De las nueve personas que redactaron el reglamento de *La Obra*, cinco eran masones. A los cuatro meses de su fundación, los socios eran 4.088²⁸.

En este ambiente granadino de transmutación de la ciudad finisecular, son varios los arquitectos masones que trabajarán en ella. Y es que el corporativismo artístico de la masonería hacía que buena parte de las producciones arquitectónicas cuyos comitentes eran masones se encontraran construidas por arquitectos hermanos. En toda la España contemporánea, el panorama era similar²⁹. Monserrat Vergés

²³ LÓPEZ CASIMIRO, F.: *Los masones en Granada. Último tercio del s. XIX*. Granada, Editorial Comares, 2000, págs. 257-258.

²⁴ *Ibidem*, págs. 262-265.

²⁵ GAY ARMENTEROS, J.; PINTO MOLINA, M.: *Op. Cit.*, págs. 346-347.

²⁶ LÓPEZ CASIMIRO, F.: *Op. Cit.*, págs. 145-150.

²⁷ Para una información más detallada de la participación de la masonería en la vida del Centro Artístico y en la cultura granadina, *cf.* LÓPEZ CASIMIRO, F.: "Masonería y cultura (A propósito del Centro Artístico de Granada)". En *Actas XI Congreso Hespérides*, 1993, págs. 379-384.

²⁸ GAY ARMENTEROS, J. y PINTO MOLINA, M.: *Op. Cit.*, págs. 391-393.

²⁹ Este es el caso también de Santa Cruz de Tenerife -desde 1890 a 1937, aproximadamente-, donde la

L. JUAN MONSERRAT VERGÉS,
*Hotel Colón. c/ Reyes
 Católicos núm. 51, esquina
 Gran Vía-Granada, 1905.
 Fotografía: David Martín
 López.*



era por tanto el “arquitecto de moda” de la burguesía granadina; bien podía proyectar iglesias como la parroquial de Gabia La Grande en 1887³⁰ o edificios públicos como el Hotel Colón [1], la Banca Rodríguez Acosta³¹, el Edificio del Servicio Doméstico, colegios, industrias, y -como arquitecto municipal- desarrollando las nuevas soluciones y necesidades urbanísticas de la ciudad: calles, saneamiento, plazas, fuentes, obras importantes en el Cementerio Municipal, la Pescadería del Mercado Municipal en 1884, etc.³².

En la disciplina urbanística, cabe destacar su especial participación en la reestructuración de la zona del Convento de la Trinidad, tras el comienzo de su derribo en 1884, y su inmediata paralización con el consiguiente vertedero de escombros. El Ayuntamiento consultaría a Juan Monserrat Vergés como arquitecto municipal,

masonería era muy significativa en las esferas políticas e intelectuales. Su corporativismo, como red de conexiones, hizo afirmar al arquitecto almeriense José Blasco Robles que, desde su llegada -en 1928- había recibido “[...] numerosas proposiciones de logias tinerfeñas, “...comprobando que la mayoría de las personalidades políticas locales y en general los profesionales tenían algunas relaciones con las logias masónicas [...]”-MARTÍN LÓPEZ, D.: “José Blasco Robles (1904-1996). Un racionalista velezano en Canarias”, en *Revista Velezana*, nº 23. Almería, Ayuntamiento de Vélez Rubio y Diputación de Almería, 2004, págs. 133-140-. Cfr. NAVARRO SEGURA, M.: *El racionalismo en Canarias*. Tenerife, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1987.

³⁰ GUILLÉN MARCOS, E.: “La iglesia de Gabia La Grande y los historicismos medievalistas en la arquitectura religiosa granadina”. En CIRICI NÁRVAEZ, J. R. y ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D. (coord. y ed.): *Arquitectura y ciudad en España. De 1845 a 1898*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2000, págs. 57-63.

³¹ JEREZ MIR, C.: *Op. Cit.*, pág. 302.

³² Al respecto debemos señalar que Monserrat realiza numerosas obras en Granada, algunas de ellas con distintas adjudicaciones de autoría. Este es el problema que planteado en la historiografía, al atribuirle Antonio Gallego y Burín, la autoría de la neogótica Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús y la Residencia de los Padres Jesuitas de la Gran Vía, construida en 1910. GALLEGO Y BURÍN, A.: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Editorial Comares, 1996, pág. 322.

para elaborar una posible solución a la zona afectada, puesto que el problema generaría distorsiones en el ornato público y en las operaciones urbanísticas de la misma. Escribe un informe donde cree necesario “[...] llamar la atención a la Corporación municipal sobre la conveniencia de prolongar la calle del Buen Suceso desde la Alhóndiga hasta la de Mesones y trazar una nueva alineación en la placeta de la Trinidad, haciendo que sea la prolongación de la línea de la calle Capuchinas, con lo cual se conseguiría una ampliación de la vía pública y una mejora tanto para el tránsito público como para el embellecimiento de esta ciudad”³³.

Embellecer la ciudad, tal y como Monserrat Vergés señala en su informe, es el afán que como arquitecto efectúa en Granada durante varias décadas, con su rico bagaje cultural y la amplia visión arquitectónica de las soluciones vistas en sus estancias en Roma y Madrid, así como sus conocimientos sobre ingeniería y telecomunicaciones elaborados por la Academia de París³⁴.

Sus tendencias estilísticas oscilan desde los rigurosos historicismos, pasando por los neomodéjares, eclecticismos, neogóticos ingleses, modernismos y soluciones de cierto gusto francés, entre otras. Sus ocupaciones como arquitecto municipal y diocesano de Granada a finales del s. XIX le hicieron dimitir de su cargo de Arquitecto de la Diócesis de Guadix-Baza en 1888. A instancias del propio Monserrat, su cargo lo delegaba en José Ladislao Abásolo, arquitecto que trabajaba en Granada y que también era hermano de la logia *Beni-Garnata. núm. 178* a la que Juan Monserrat Vergés pertenecía. Un año más tarde, renuncia también como arquitecto del Arzobispado, siendo sustituido también por Ladislao Abásolo³⁵.

LA CASA DE BUEN SUCESO: APROXIMACIÓN LA ESTÉTICA MASÓNICA EN GRANADA.

Juan Monserrat Vergés a principios del s. XX, había abandonado hacía tiempo el cargo de arquitecto municipal, centrándose sólo en sus ocupaciones artísticas y filantrópicas, y siendo -como consta en 1903, en el Archivo de la Real Chancillería- el arquitecto al servicio de Hacienda, para realizar la comprobación técnica de la declaración de alta de las fincas de la Gran Vía en el Registro Fiscal de Edificios y Solares³⁶. Desarrollaría ahora una significativa intervención en fachada, en el céntrico Barrio de la Magdalena, en una casa de la calle del Buen Suceso, situada trans-

³³ ANGUIA CANTERO, R.: *Op. Cit.*, págs. 187-188.

³⁴ Juan Monserrat será el encargado en 1887 de realizar el *Proyecto de Instalación de Para-rayos, teléfonos y Timbres eléctricos en la Universidad Literaria de Granada de 1887*, con los avances parisinos, citando -reiteradamente-, en un informe facultativo para la instalación del servicio telefónico, las nuevas soluciones y comunicaciones de la Academia de París. AAVV: *Op. Cit.*, pág. 127.

³⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M.: *Op. Cit.*, págs. 159-175.

versalmente en el extremo de la calle Puentezuelas, en el tramo que va desde la misma hasta la calle de San Miguel Alta.

Se trata, en concreto, de una reforma en la casa núm. 23 de la calle del Buen Suceso, propiedad de D. Juan Lisbona Beltrán, con fecha -de aprobación del proyecto- de veintisiete de septiembre de 1901³⁷. Don Juan Lisbona pide un permiso de reforma de fachada, que entra en el ayuntamiento a dieciocho de septiembre de 1901. El alcalde lo firma a diecinueve, de ese mismo mes, y lo manda a la Comisión de Ornato Público³⁸, dirigida por el arquitecto municipal Modesto Cendoya, quien da el visto bueno, a la “[...] reforma de fachada con apertura de huecos y modificación de otras en beneficio del ornato público [...]” por ser en “[...] beneficio del ornato público, por lo que y teniendo en cuenta que la casa no está sujeta a nueva alineación”³⁹.

El proyecto que D. Juan Lisbona había presentado, tenía dos alzados a escala 1:100: el estado que tenía la casa -en esos momentos- y el que Monserrat iba a efectuar, firmado a 17 de septiembre de 1901. La casa aparecía en su alzado inicial con medidas de vanos y alturas de sus plantas, pareciendo haber sido reformada o construida en el s. XVIII. Ésta tiene 3 cuerpos, con la forma granadina del altítopo alpendre a la manera de loggia de seis arcos.

El plano del proyecto que se adjunta respetaba las anteriores alturas de la casa siendo éstas: 3'70 m. 3'65 m. y 3'70 m. cada planta, en sentido ascendente, respectivamente. Los vanos abiertos no corresponden con los anteriores -totalmente asimétricos-, que tenían gran portalón de 2'70 m. y 1'30 m. de ancho. La puerta principal se centra y se pone de 2'75 m. de altura. Monserrat Vergés, en un estudio minucioso incluso aporta las medidas de los vanos de los balcones de rejería, 2'60 m. de alto y 1'15 metros de ancho. Se mantiene la loggia del tercer cuerpo pero se adorna con frisos y pilastras de ladrillo, con un intento de racionalizarla⁴⁰ [2].

³⁶ MARTÍN, M.: *Op. Cit.*, pág. 138.

³⁷ El número 23 corresponde a la época de la reforma. En la actualidad ocupa el número 21 de la calle, aunque sigue siendo perceptible el número marmóreo con la anterior marcación. *Cfr.* Archivo Municipal de Granada (en adelante, AMG). Leg. 1455. Pieza 17. Licencia de obra. *cl* Buen Suceso, 23. 27 de Septiembre de 1901. Pieza 17. Expediente “*Sobre la licencia de obra en la casa nº 23 de la c. del Buen Suceso, propiedad de Dn. Juan Lisbona Beltran*”.

³⁸ La Comisión de Ornato Público fue restituida en 1837, dotada en 1842 de cuatro arquitectos de ciudad - Juan Pugnaire, José Contreras, Salvador Amador y Baltasar Romero- por las importantes necesidades municipales, con “[...] cuatro celadores municipales, uno por cuartel, que habrán de vigilar las posibles infracciones sobre edificación, y que, presentándose por turnos, siempre se encuentre presente un arquitecto de ciudad en las sesiones de la Comisión de Ornato Público”- ANGUIA CANTERO, R.: *Op. Cit.*, págs. 68-71.

³⁹ AMG, *Op. Cit.*

⁴⁰ Monserrat Vergés inicialmente sigue las pautas de decoro marcadas por la Real Orden de 9 de Febrero de 1863 sobre la limitación en las obras de consolidación y reforma de los edificios sometidos a alineación. La asimetría que presenta en alzado de fachada la casa hizo atender al punto 5º de la orden, de manera que



2. JUAN MONSERRAT VERGÉS, *Aspecto parcial de la calle Buen Suceso de Granada. Casa de Juan Lisbona -a la derecha, 1901. Fotografía: David Martín López.*

Sin embargo Monserrat no legó a ejecutar estrictamente el proyecto de reforma de fachada. Si bien respetaría las tres alturas, la logia la elimina configurando estancias en la tercera planta [3], con ventilación y luminosidad dada por tres balcones, de menor envergadura que los del *piano nobile*, aunque bajo ménsulas a modo de canes, que tienen como elemento decorativo la misma solución vegetal de tres flores, apreciable también en otras casas del mismo autor, como en la c/ Niños Luchando, núm. 8.

Juan Monserrat terminaría el edificio tal y como se puede observar en la actualidad. La casa, según su alzado en fachada, consta de tres cuerpos, cada uno de ellos con tres calles y tres vanos, respectivamente por cada uno. Tres puertas en el primer cuerpo -con puerta central diferenciada-, y tres balcones con rejería en los otros dos pisos, sujetados por dos ménsulas, con flores de loto.

En esta residencia es, tal vez, donde quedan más claramente reflejadas las dos facetas de nuestro personaje: la de arquitecto y la de masón. Es decir, en el planteamiento de la reforma, Monserrat Vergés adopta un tipo de fachada, de corte clasicista-romántico en sintonía con la época y con las reestructuraciones edilicias de la ciudad, dejando una solución de reforma menos atrevida, como proponía el propio arquitecto y que hubiera significado la racionalización y simetría del espacio, con la conversión neomodéjar de la logia. No obstante, si bien su proyecto carece de importancia a nivel arquitectónico e incluso estilístico, no sucede así con el sentido estético del mismo, pues inaugura un concepto subversivo de lenguaje masónico, indes-

como señalaba ésta: "Cuando existan huecos de diferentes pisos cuyos centros respectivos no correspondan verticalmente, podrán ser trasladados lo necesario para centrarlos al eje de un hueco existente, elegido a voluntad en cualquier piso"-ANGUITA CANTERO, R.: *Op. Cit.*, pág. 211.

3. JUAN MONSERRAT
VERGÉS, Casa de Juan
Lisbona Beltrán -Granada,-
1901. Fotografía: David
Martín López.



cifrable para la sociedad granadina no iniciada, pero a su vez, toda una declaración de intenciones, no sólo de quien lo realiza sino -posiblemente- también de quien lo vivirá⁴¹.

En este sentido, nuestro arquitecto incorpora tres relieves escultóricos en cemento, en la segunda planta del edificio, justo encima da cada vano. Cada puerta de balcón lateral tiene un relieve con una cara de un putti, del que salen dos hojarascas. El de la puerta del balcón central es el que nos ocupa⁴². Éste adopta todos los elementos masónicos más importantes, que a la vez son emblemas propios del oficio de la arquitectura -un putti, el compás⁴³, el capitel, el plano, la pluma que se unen a otros más específicos de la maestrías gremiales, y por ende, de la masonería: la maza, la pala, el yunque, la plomada, la escuadra, etc.-⁴⁴, con ramas de lau-

⁴¹ Las fuentes consultadas no aseguran la pertenencia del propietario D. Juan Lisbona Beltrán a la masonería granadina del s. XIX. En muchos casos, existen masones que, aunque se encontraran residiendo en una ciudad determinada, estaban adscritos a logias ubicadas en otras ciudades o poblaciones.

⁴² Juan Monserrat Vergés también insertará altorrelieves en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada. En algunos de estos relieves de cemento que se encuentran en un patio, el arquitecto masón expondrá teorías ético-morales como la representación de *El amor sacro que deriva al amor profano*. Este relieve está inspirado directamente en un dibujo obra del pintor, grabador y dibujante Giovanni Andrea Podestá, con algunas variaciones en los atributos de los putti. Cfr. SALORT PONS, Salvador: *Velázquez en Italia*. Madrid, Apoyo al Arte hispánico, 2002, pág. 123. pié de lámina 121. El mismo relieve es apreciable también en un inmueble contemporáneo al arquitecto, situado en la madrileña calle Marqués de Urquijo esquina calle Tutor.

⁴³ El compás, realizado con hierro y cemento no ha llegado hasta nuestros días en la calle de Buen Suceso. No obstante, en otros relieves escultóricos idénticos -incluso con las mismas irregularidades que el que nos ocupa presenta en su margen superior izquierdo-, y realizados, con fecha posterior a 1901, por Francisco Giménez Arévalo, en la Gran Vía de Colón, se muestra de la misma manera que hubiera tenido en esta casa.

⁴⁴ En relación a los elementos que aparecen no pueden ser nunca considerados como propios de la arquitectura o de los arquitectos, pero sí del oficio de aquellos que, sin serlos, ejercen como tales; en su mayoría, estarían referidos a los maestros de obras. El arquitecto es quien diseña, el artista intelectual, por eso



4. JUAN MONSERRAT VERGÉS, *Altorrelieve de la casa de Juan Lisboa - Granada-Putti con simbología masónica, 1901.*
Fotografía: David Martín López.

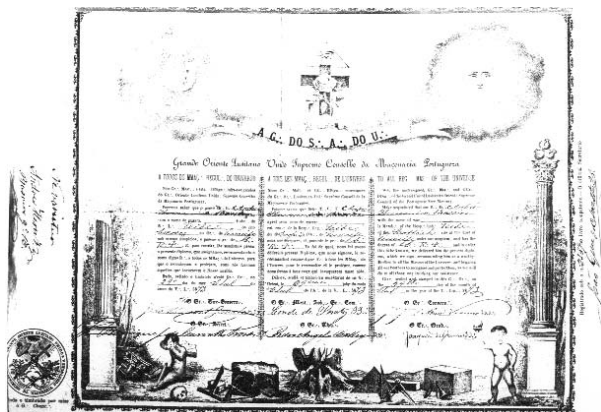
rel y acacias [4].

Juan Eduardo Cirlot, en su introducción a su obra *Diccionario de Símbolos*, señala que "al ahondar en los dominios del simbolismo, bien en su forma codificada gráfica o artística, o en su forma viviente y dinámica [...] uno de nuestros esenciales intereses es delimitar el campo de la acción simbólica, para no confundir fenómenos que pueden parecer iguales cuando sólo se asemejan o tienen relación exterior"⁴⁵. Bien es verdad que muchos de los elementos simbólicos masónicos, no sólo son parte de la masonería, pues provienen de múltiples influencias estéticas orientales, religiosas, gremiales, mitológicas y alquimistas. Pero éstos, bajo la ejecución de un artista masón, que es consciente de su conjunto iconográfico -no ya como el arquitecto culto que es en este caso-, sino de la propia importancia simbólica que adquiere dentro de las logias, perceptible en numerosos grabados y diplomas, no carecen de un sentido explícito y menos de una simbología masónica que pueda ser confundida con otros fenómenos.

A través de los Diplomas de Ascensión de Grado del tinerfeño Andrés Hernández Barrios se puede apreciar el rico repertorio usado en fechas cercanas a la realización del relieve. Este es el caso de un diploma elaborado por el Gran Oriente Lusitano Unido -Supremo Consejo de la Masonería Portuguesa- en Lisboa en 1873, con motivo de la ascensión a Grado 18º Rosa Cruz de Andrés Hernández Barrios.

posee solamente los atributos que le acreditan como tal -compás y cartabón, aludiendo a la geometría-, diferenciándose del maestro que sí posee el nivelador, la escuadra, etc., elementos necesarios para construir el diseño arquitectónico. En la masonería, el compás que representa la espiritualidad somete a la escuadra -materialidad-.

⁴⁵ CIRLOT, J. E.: *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2004, pág. 17.



5. Diploma de ascensión a grado 3º de D. Andrés Hernández Barrios. Taller Justicia de Perú, dependiente del Gran Oriente Nacional. Lima, 1862.

Maestre de por Vida, 20º, del Rito Escocés Antiguo y Aceptado [5]. En él se observan algunos elementos simbólicos que aparecen también en el relieve de Monserrat. El putti alado llora la caída del capitel de la columna -orientada en la misma dirección, y del cual se han caído las tres granadas-, el cartabón, el nivelador, la pala, el pico, los libros, la geometría perfecta de la pirámide y el cubo, aparecen junto al compás⁴⁶.

Aunque no es exactamente la fuente de inspiración de Juan Monserrat para la realización de este relieve, se puede apreciar cómo en unas fechas a finales del

⁴⁶ Es significativa la evolución de la ubicación e importancia del compás dentro de los diplomas dependiendo del grado de la persona. Si primero es el ajedrezado, como espacio iniciático -que más adelante señalaremos-, luego se sustituye por otros símbolos. El compás se hace cada vez más patente a medida que el Grado aumenta dentro de la masonería. Así, en el diploma de ascensión de D. Andrés Hernández Barrios a Grado 3º por parte del Taller Justicia de Perú, dependiente del Gran Oriente Nacional, realizado en Lima en 1862. En él, el compás sólo se encuentra en una cartelita del basamento de la columna de un pórtico-presentada sobre un ajedrezado-; mientras que, en su ascensión a Grado 20º -como Gran Maestre de por Vida- del Rito Escocés Antiguo y Aceptado, dado por el Gran Oriente Lusitano Unido en 1878, el compás toma carácter de símbolo predominante, de tal modo que es representado sobre un libro en la parte inferior y central del

s. XIX, el lenguaje iconográfico de la masonería española había adquirido numerosos elementos sincréticos, desde los motivos orientales hasta los gremiales y cristianos. Monserrat hace uso de las hojas y la flor de la acacia en algunas de sus ornamentaciones vegetales, como las de la casa de Buen Suceso. La acacia es el símbolo masónico por excelencia referido a la inmortalidad del alma, debido a su verdor renovado y persistente, habitando en medio de las arenas desérticas: “En la doctrina hermética, simboliza el testamento de Hiram, que enseña que ‘hay que saber morir para revivir en la inmortalidad’ [...] Con el significado concreto de esta simbolización, del alma y la inmortalidad, se encuentra en el arte cristiano, particularmente en el románico”⁴⁷.

En ocasiones se ha planteado este altorrelieve como una alegoría que representa la dignificación de la arquitectura, circunscrito a la Gran Vía de Colón y a un nuevo panorama económico de una Granada que despunta de Andalucía Oriental, con las incipientes industrias azucareras asociadas a las familias burguesas -como los Giménez Arévalo que apuestan por la construcción de la misma, dentro de la propia sociedad promotora de las obras junto con el Presidente de la Cámara de Comercio de Granada, Juan López-Rubio-. Este es el caso de Francisco Giménez Arévalo, ingeniero industrial vinculado al azúcar, quien proyecta dos singulares edificios para su familia en la Gran Vía de Colón. El primero -núm. 12-, de corte ecléctico, fue proyectado en 1904. El segundo -núm. 27-, es realizado en 1906, con una línea intermedia entre “[...] Historicismo y Modernismo, sobre todo en la hojarasca en relieve de sus miradores, a la que hay que añadir en el mismo estilo indeciso sus barandillas metálicas”⁴⁸. Ambos incorporan en fachada la misma cartela que, tres años y cinco años antes -respectivamente-, Juan Monserrat Vergés había planteado en Buen Suceso⁴⁹.

La iconografía masónica que tiene en esta calle, deja tal vez de serlo en la posterior reutilización del relieve en la Gran Vía, dato que desconocemos pues las

diploma (FIG. 6). Cfr. imágenes de los diplomas de Andrés Hernández Barrios. PAZ SÁNCHEZ, M.; CARMONA CALERO, E.: *Op. Cit.*, págs. 153-155.

⁴⁷ CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.*, pág. 65.

⁴⁸ VILLANUEVA MUÑOZ, E. Á.: *Ciudad y arquitectura modernista en la Andalucía Oriental*. En HENARES CUÉLLAR, I.; GALLEGO ARANDA, S. (eds.): *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad*, págs. 221-243 y pág. 233.

⁴⁹ El edificio más antiguo de los dos -actualmente núm. 12- de la Gran Vía, hace esquina con la calle Cetti Meriem, presentando una fachada ecléctica, como la mayoría de las construcciones de la calle, aunque con una cenefa en el techo del portal y una pintura, que “[...] de ser contemporánea del resto del edificio, sería la aproximación más antigua al Art Nouveau[...]” de Granada. VILLANUEVA MUÑOZ, E.: *Op. Cit.*, pág. 232. La pintura está firmada por R. Latorre, sin fecha aunque coetáneo al arquitecto. En el relieve escultórico se conserva el compás íntegro. Rafael Latorre es un pintor que trabaja por esas fechas en Granada, a caballo entre el modernismo y las tendencias románticas. Miembro del Centro Artístico, Científico y Literario de Granada, expuso en él en numerosas ocasiones a lo largo de su vida junto con Gómez Mir, Ruiz de Almodóvar, entre otros -Cfr. ALONSO GÓMEZ, J.: *La vida del Centro Artístico. Segunda parte (de 1908 a 1923)*. Granada, sin fecha.

fuentes documentales, que han sido objeto de tesis doctorales, sólo han abordado el panorama de la Granada masónica hasta el s. XIX, no figurando ninguno de los miembros de la familia de Giménez-Arévalo. No obstante, no debería ser interpretada como alegoría del arquitecto ni siquiera en las residencias del propio autor que lo incorporan en su domicilio de la Gran Vía y en el de su hermano, ya que los elementos que se representan no corresponden a la arquitectura propiamente dicha, puesto que constan en el relieve otros que son ajenos a la geometría -yunque, maza, pala- y que sí hablan de la maestría de obras, del artesanado y del componente gremial de la masonería.

Asimismo, Juan Monserrat Vergés adecuenta el zaguán de la entrada a la casa de Juan Lisbona, colocando el tradicional ajedrezado marmóreo en blanco y grisáceo oscuro, tan propio de estas tierras desde el s. XVI -como elemento del ritual y la arquitectura cristiana, apreciable en Andalucía con anterioridad-, pero que dentro la masonería adquiere un significado especial apreciable en diplomas masónicos **[6]**, entendido siempre como preámbulo al gran templo -en este caso, el hogar-. El ajedrezado o damero masónico, tanto en blanco y negro como en rojo y blanco, se hace perceptible en otros lugares de especial relevancia para la masonería universal, que no forman parte de una estética tradicional. Son los casos de la arquitectura masónica de Estados Unidos -con la historicista Gran Logia de Filadelfia-, los barrios burgueses decimonónicos de Londres⁵⁰ o algunas residencias y jardines de las Islas Canarias⁵¹, así como la singular plaza del Ayuntamiento de la Villa de La Orotava⁵².

⁵⁰ En Inglaterra, principalmente se pueden ver ajedrezados, con pequeños mosaicos, como solución de pavimento en los accesos desde la calle a los porches de entrada, sobre todo en los barrios originales del s. XIX -Knight's Bridge y Notting Hill, entre otros-.

⁵¹ Dos ejemplos importantes de ajedrezado en Canarias se encuentran en Tenerife. El primero de ellos, realizado en el final del s. XIX, en la mansión de uno de los más representativos conjuntos masónicos de España: el Mausoleo de la Quinta Roja en La Orotava, obra del arquitecto masón Adolphe Coquet (1841-1907) en 1882. En el zaguán de entrada a la mansión del s. XVIII se interviene en el s. XIX cambiando su enlosetado de piedra por un ajedrezado -blanco y negro-, seguramente bajo idea del propio Marqués de la Quinta Roja. Para una detallada información sobre el Mausoleo de la Quinta Roja: *Cfr. GONZÁLEZ LEMUS, N.; RODRÍGUEZ MAZA, J. L.: Masonería e intolerancia en Canarias, el caso del Marquesado de la Quinta Roja*. Sevilla, Ediciones Benchorro, 2004.

⁵² En la misma población de Tenerife -La Orotava- existe otro conjunto masónico de excepcional magnitud que presenta ajedrezado: La Plaza del Ayuntamiento. Se trata de la finalización del conjunto del Palacio Municipal iniciado en 1869 -en cuanto se refiere a la casa consistorial- por Pedro Mafitotte, y continuado por el primer Arquitecto Provincial de Canarias, Manuel de Oraá, en 1891. El director técnico de todas las obras era el masón de la logia Taoro nº 9, Nicolás Álvarez Olivera -PAZ SÁNCHEZ, M.; CARMONA CALERO, E.: *Op. Cit.*, págs. 88-89-, quien ejecuta en 1901 el diseño para la decoración del Salón de Sesiones, obra de Cayetano Fuentes González -HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.: *Tenerife. Patrocinio histórico y cultural*. Tenerife, Editorial Rueda, 2002, pág. 169-. En 1907, a la muerte de Nicolás Álvarez Olivera, su hijo Diego Álvarez Casanova (1878-1954) -LUQUE HERNÁNDEZ, A.: *La Orotava. Corazón de Tenerife*. Tenerife, Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, 1997, págs. 477-478- ejecutará la finalización de la Plaza, con el ajedrezado simbólico, bajo proyecto de 1911, de Mariano Estanga y Arias- Girón, Arquitecto Provincial de Canarias. Nicolás Álvarez también había intervenido en Mausoleo del Marqués de la Quinta Roja, Don Diego Ponte del Castillo -HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.: *Op. Cit.*, pág. 172. La excepcionalidad de la plaza radica, no sólo en estilo y modernidad a nivel urbanístico, sino a nivel de la simbolización de todo su entorno filantrópico, rematándose el Ayuntamiento con un frontón con el escudo de La Orotava, la alegoría de la Justicia, la



6. *Diploma de ascensión a Grado 18º o Rosa Cruz de D. Andrés Hernández Barrios. Otorgado por el Gran Oriente Lusitano Unido. Lisboa, 1873.*

El sistema ortogonal blanco y negro representa, en el ritual masónico, la diversidad de seres, tanto animados como inanimados, que decoran y ornamentan la creación. Este pavimento puede encontrarse en el interior del templo, ya sea de forma permanente, como pavimento o como alfombra ritual en su suelo, y -además- en el hall o zaguán de entrada de muchos de los edificios masónicos.

A modo de conclusión de esta aproximación a la obra de Monserrat Vergés, debemos señalar que la casa de Don Juan Lisbona Beltrán constituye una de las reformas de fachada más singulares en la Granada de principios del siglo pasado -1901-. Su planteamiento totalmente externo y clarividente -incluso, para los no inicia-

Agricultura, la Historia y la Enseñanza -obra de Mariano Estanga, patrocinada por Nicandro González Borges en 1912-. La plaza es entendida como preámbulo iniciático al espacio del Gran templo del pueblo, donde reside el poder local -Ayuntamiento-, ornamentándose con el enlosetado masónico, algo inusual para España -al tratarse de un espacio público y político- y además adoptando flores de loto en los bancos y acacias en sus farolas modernistas.

dos contemporáneos en la masonería, de una estética masónica que será llevada, más tarde, a dos edificios paradigmáticos del modernismo granadino, justifican tanto la razón del texto y la intención del arquitecto.

Nuestro arquitecto se sincera por tanto, ante el viandante y ante el propietario, como artista orgulloso de pertenecer a la Fraternidad masónica. Sin ningún tipo de remordimiento estilístico, reinterpreta un proyecto firmado ya por la Comisión de Ornato, y que había oscilado desde un neomudéjar a su actual planteamiento: una sobria reutilización de recursos, como algunas ménsulas y claves vegetales para los vanos, compensando esta falta de "originalidad" -en el sentido de exclusividad de los medios y materiales constructivos-, con el altorrelieve del dintel de la puerta del balcón central, todo un canto a la filantropía masónica que Monserrat profesa, empleándolos por primera vez en la ciudad granadina, antes que fueran reutilizados por dos de las residencias proyectadas por Francisco Giménez Arévalo en la Gran Vía de Colón.

Tal vez incluso, de forma subversiva a esa Comisión de Ornato municipal, nuestro arquitecto no planteó ciertas pautas estilísticas, pues éste iba a ser firmado por Modesto Cendoya, su sustituto en el cargo municipal y no adscrito a la masonería política ni cultural⁵³ de la ciudad. Juan Monserrat, encontrándose más libre de toda ocupación institucional por esas fechas, muy probablemente, no le importara aunar sus dos grandes pasiones de manera un tanto peculiar en el relieve escultórico. Para un arquitecto masón, ilustrado y finisecular, donde el historicismo y los eclecticismos neogóticos eran los estilos modernos en esas fechas, el aludir iconográfica y estéticamente -bajo esas pautas o las apreciables en este inmueble- al Gran Arquitecto o Divino Hacedor - aunándose así, y de manera sincrética, el arte con el componente gremial de la masonería-, tendría que constituir una reafirmación social y cultural de su adscripción filantrópica, que debe ser descriptada a través de la científicidad de los estudios históricos y artísticos.

⁵³ Aunque no aparece reflejada la adscripción a la masonería de Modesto Cendoya, sí participa como socio del Centro Artístico Literario y Científico de Granada, siendo nombrado profesor de Modelado.

La Hacienda de Giró: Un patrimonio emblemático malagueño irrecuperable

Julia de la Torre Fazio
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Arquitectura s. XIX/ Patrimonio/ Málaga

RESUMEN

La Hacienda de Giró, hoy desaparecida, fue una de las grandes villas malagueñas del siglo XIX.

Su propietario, Juan Giró, creó un jardín y un conjunto artístico muy notables que se convertirían en referencia de la burguesía malagueña. A su muerte, la finca fue vendida y utilizada como hotel, uso que tendría hasta mitad del pasado siglo XX, momento en el que fue convertida en colegio y residencia de estudiantes. Durante algunos años se conservaron tanto la casa como el jardín pero en la década de los setenta la casa fue derribada y el jardín convertido en instalaciones deportivas.

ABSTRACT

The "Hacienda de Giro", nowadays vanished, was one of the greatest villas in 19th century Malaga. Its owner, Juan Giró, created very remarkable artistic setting along with a garden, which became a meeting point for Malaga's raising middle class. Upon his death, the villa was sold and became a hotel until mid 20th century, when it finally became the school it now is. For some years, both the garden and the main house were preserved, however, in the 70's the house was demolished and the gardens were turned into sporting facilities.

Empecemos por el final. En un gran solar del Monte de Sancha tiene su sede en Málaga, desde hace ya más de cuarenta años, la Institución Teresiana. La Academia de Santa Teresa es un edificio moderno de módulos escalonados con terrazas-jardín realizado en 1963 por Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya Castro¹. A escasos metros del colegio se encuentra el Centro Almar, residencia de teresianas, construido posteriormente tras el derribo de una casa de dos pisos del siglo XIX. Hoy tan sólo unas semiocultas barandillas de hierro forjado permiten intuir un pasado diferente.

¹DE LA TORRE FAZIO, Julia: "La Hacienda de Giró. Un patrimonio emblemático malagueño irrecuperable", *Boletín de Arte*, nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 191-206.

UN POCO DE HISTORIA.

Y ahora retrocedamos hasta el principio, al siglo XV. La primera noticia que tenemos de estas tierras se las debemos a Fray Alonso de Rivera, ermitaño, que en Sevilla a 23 de mayo de 1499 donó al Real Convento de la Merced de Málaga el almenral y tierras donde antiguamente había habido una ermita y una casa de la Santa Vera Cruz. Desde esa fecha disponemos de algunos datos sueltos que nos indican los cambios de propietarios.

En 1585 el Convento otorga el terreno, a censo perpetuo, a Francisco de Sandoval e Isabel Pérez. En 1661 Catalina Jiménez, viuda de Juan Sánchez de Revaneda, compra la finca a Francisco Portillo. El 31 de diciembre de 1773 los herederos de Francisco de Torres la venden a Francisco Rodríguez de Castro, y éste, en 1790, a Juan Morales, que en 1791 vende una parte a Manuel Muriel. A su vez, pasados unos años, en 1811, Manuel Muriel y Francisca Caballero venden a Domingo Sicardo. En marzo de 1825 los herederos de Sicardo venderán a Antonio Sánchez, padre de María Dolores Sánchez Morales².

Paralelamente, y para entender el desarrollo de los acontecimientos, en un terreno colindante a estas tierras, en la Hacienda La Bonita³, comprada a Francisco Sánchez en 1841 se establece la Sociedad y Empresa de Herrería “El Ángel”⁴.

“El Ángel” se había fundado en 1831 con la participación de numerosos socios – Tomás Gazzino, Juan Bautista Bisso, Joaquín García, José Garci, Juan Manescau, José Pedro Hue y Miguel Moreno Avilés, entre otros- tras la disolución de la Sociedad Anónima de la Herrería de “Nuestra Señora de la Concepción” en 1826. Después de establecerse en Marbella, junto al Río Verde, y montar un martinete y altos hornos, “El Ángel”, siguiendo una vez más los pasos de Heredia, decide establecerse en Málaga, para lo cual compra la Hacienda la Bonita⁵.

Inmediatamente después de la compra, Juan Giró, que no era socio fundador pero que poco después adquiriría acciones y se convertiría en director de la herrería, solicita atirantado para construir una fábrica de fundición en la Malagueta (Hacienda la Bonita)⁶. Del buen hacer de Giró como director tenemos noticia gracias a la *Guía*

¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.), *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga, 1997.

² Archivo privado Kusche. *Vid. a.* HURTADO SUÁREZ, Inmaculada, “La Folie Giro: Vista Hermosa, una de las primeras residencias de recreo de la burguesía malagueña” (artículo inédito).

³ En la actualidad ese espacio está ocupado por los pisos de Cantó.

⁴ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga, leg. 4128, fol. 974.

⁵ “Fábrica de Fundición El Ángel” en HEREDIA GARCÍA, Guillermo y LORENTE FERNÁNDEZ, Virginia, *Las fábricas y la ciudad (Málaga, 1834-1930)*, Arguval, Málaga, 2003.

⁶ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (M)álaga, leg. 1382, c. 128.



1. *Hacienda de Giró. Archivo Temboury.*

del viajero en Málaga de Benito Vilá, donde podemos leer:

“... el señor don Juan Giró, de nuestro comercio, acertó a dar a la obra emprendida el riguroso impulso y la recta y constante marcha que bien pronto produjeron los naturales resultados en beneficio de un progresivo crédito, siendo hoy este establecimiento uno de los mejores que, de su especie, cuenta nuestro país. La exquisita calidad de sus hierros (...) los hace muy estimados en la mayor parte de nuestras ciudades consumidoras y aun en las exposiciones universales celebradas últimamente en Londres y París se han concedido medallas y distintivos honoríficos para premiar las inmejorables condiciones de los hierros del Ángel”⁷.

En las proximidades de “El Ángel” se instaló la sociedad de fundición “La Malagueña” en un haza de tierra de la Hacienda de Muriel comprada a censo reservativo en 1844 y situada bajo el Camino de Vélez. Figura en el contrato como presidente de la Sociedad José Hernández Varela pero las letras de cambio están firmadas, y giradas desde Gibraltar, por Juan Giró a favor de María Sánchez Morales⁸.

LA HACIENDA DE GIRÓ.

De Juan Giró (1797-1872), personaje muy notable del momento –Comendador de la Real Orden de Carlos III- es poco lo que sabemos hasta ahora. Hijo de Juan Giró, natural de Mahón (Balears) y de Ángela Morelo, de Gibraltar, era él también natural de Gibraltar. Llegó a Málaga desde Cádiz en fecha desconocida, pero nunca antes de 1824, año en el que contrae matrimonio con M^a Manuela de

⁷ VILÁ, Benito, *Guía del viajero en Málaga*, La Ilustración Española, Málaga, 1861.

⁸ A.H.P.M., leg. 4131, fol. 596.



2. Jardines de la Hacienda de Giró. Archivo Tembourry.

Aramburu Rodríguez, rica hacendada de origen limeño, en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz⁹.

Su actividad empresarial estuvo en principio ligada a Manuel Agustín Heredia y otros destacados comerciantes malagueños en la sociedad anónima “Nuestra Señora de la Concepción”¹⁰. Tras desvincularse de este proyecto se une a otra sociedad, “El Ángel”, de la que será director desde 1841 hasta su quiebra. Paralelamente, formó parte del Lloyd Malagueño, fundado en 1851 como “reunión o convenio de aseguradores particulares” en el que participaban todas las grandes firmas del comercio local¹¹.

Giró, director de la Empresa Ferrería “El Ángel”¹² al menos desde 1841, compra en 1853 una hacienda de campo con casa ventorrillo, nombrada de Muriel, a María Sánchez Morales, viuda de Joaquín Limendous. La finca se compone de viñas, arbolado y tierras manchones; consta de 14 fanegas y 7 celemines que lindan por el norte con tierras de Borrego, por levante con las de Antonio Vivas, por el sur con el Camino Real y por poniente con la Hacienda del Pelado y el Cementerio de los Ingleses¹³.

Esta finca rural se convertiría en una verdadera hacienda de recreo que conocemos por fotos de mitad del siglo XX. No se trataba solamente de una vivienda sino de un lugar representativo conforme a la categoría y el prestigio social de Giró. La casa disponía de grandes salones decorados con pinturas en sus techos y albergaba la rica colección de arte del matrimonio Giró-Aramburu. Delante de la casa, la terraza con su fantástico cierra de hierro, daba paso al gran jardín, único en la ciudad tanto por sus dimensiones como por su contenido. En él se unían esculturas,

⁹ A.H.M.M., leg. 4828, 1867, fols. 440-446.

¹⁰ GARCÍA MONTORO, C.: *La personalidad y obra de Manuel Agustín Heredia (1786-1846)*, tesis doctoral, Universidad Granada, Granada, 1976.

¹¹ GARCÍA MONTORO, C.: “La Málaga del siglo XIX” en *Historia de Málaga*, Prensa Malagueña S.A., 1991.

¹² A.H.M.M., leg. 1382, c. 128, 1841.

¹³ A.H.P.M., leg. 5001, 1853, fols. 663-699

vegetación frondosa, fuentes de mármol, palmeras, parterres, nenúfares y ricas barandillas de hierro.

A la vista de estas fotos la pregunta inmediata es quién y cuándo mandó construir esta villa y jardín, que entronca, aunque mucho más modestamente, con *La Concepción* y *San José*. A pesar de la escasez de testimonios documentales parece fuera de toda duda que esa persona fue Juan Giró.

En su testamento observamos notables variaciones respecto al momento de compra. Junto a los viñedos y arbolado diverso se había construido un jardín con un pequeño manantial y una casa de recreo de 400 m¹⁴. La construcción del jardín, de considerables dimensiones, acarreó numerosos problemas a su propietario. Con fecha de 9 de noviembre de 1853 un informe del arquitecto municipal, José Trigueros, a la alcaldía hace suspender los trabajos que se estaban realizando en el jardín¹⁵. La Fuente de Reding, colindante a la propiedad, se había quedado seca y la causa era que las aguas que debían llegar a ella estaban siendo almacenadas por la alberca, saltadores y fuentes de recreo de los jardines que se estaban construyendo en ese momento¹⁶.

También podemos documentar la construcción de una pared en la linde con el Camino de Vélez –actual Paseo de Sancha- en 1863. Según leemos en la autorización de la obra, la construcción de la pared tiene como objetivo “...quitar un callejón o apartadero de gente de mal vivir y que a ciertas horas de la noche impone a los que por allí transitan...”¹⁷.

A propósito de esta intervención resultan muy interesantes las palabras de María Pía Heredia y Grund que en su libro de memorias escribe lo siguiente: “...La



3. *Hacienda de Giró. Archivo privado Kusche.*

¹⁴ A.H.P.M., leg. 5226, 1881, fols. 3758-3764.

¹⁵ Archivo Privado Kusche.

¹⁶ Para más información acerca de la historia de la Fuente de Reding *vid.* HURTADO SUÁREZ, Inmaculada: *Op. Cit.*

¹⁷ A.H.M.M., leg. 2234, c. 109, 1863.



4. Muro de la Hacienda de Giró. Paseo de Sancha. Foto de la autora.

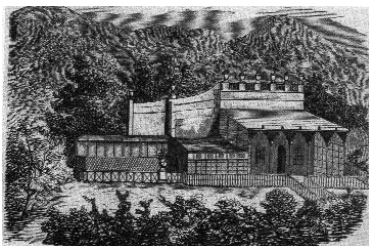
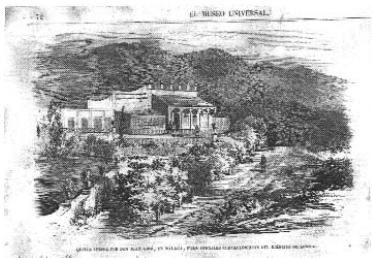
pared de la terraza a la playa les costó tanto que fue una locura. Y de ahí el nombre que le quedó..." (La Folie Giró).¹⁸

Otro testimonio, esta vez gráfico, de las reformas de Giró lo tenemos en dos grabados, el que se conserva en el Archivo Díaz de Escovar y el publicado por la revista *El mundo militar* en 1858. En sendos grabados observamos una casa señorial con un pórtico a base de arcos y en el primero de ellos también un jardín aterrazado. Elementos que reconocemos, con cambios, en las fotografías del siglo XX y que nos permiten afirmar que fue Giró quien ideó y construyó la hacienda de recreo. Y debió de hacerlo al poco de comprar la finca, pues, el citado grabado muestra la quinta cedida por Giró a los convalecientes de la Guerra de África (1859-1860).

Además, y por si fuera necesaria una confirmación de la intervención de Giró, tenemos las barandillas y arcadas de hierro forjado repartidas por todo el terreno. ¿Quién, si no Giró, director de la ferrería "El Ángel", habría instalado con tanta prodigalidad hierro por toda la Hacienda?

Llegados a este punto conviene volver al personaje de Giró. Su condición de natural de Gibraltar le relaciona con el Consulado Británico, en virtud de lo cual le fue encomendada la subasta de los enseres salvados del naufragio del ISABELLA. El ISABELLA era un bergantín inglés que transportaba esculturas y otros objetos de Génova a Calcuta por el estrecho de Gibraltar y que naufragó en la costa de Benalmádena en marzo de 1855. En un anuncio localizado en *El Avisador*

¹⁸ HEREDIA Y GRUND, María Pía, *Memorias de una nieta de don Manuel Agustín Heredia*, Madrid, 1955.



5. Hacienda de Giró. Archivo Díaz de Escovar. Fundación Unicaja.
 6. Hacienda de Giró, "El Mundo Militar".

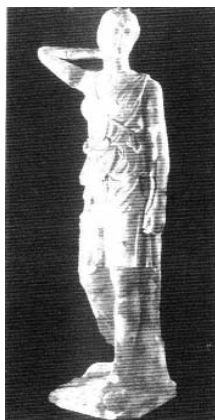
Malagueño los días 8 y 10 de abril de 1855 leemos: "VENTAS. Consulado británico. El miércoles 11 del corriente a las once de la mañana, se venderán en pública licitación en los almacenes de don Juan Giró, sitios en la Alameda de los Tristes, los despojos del casco y demás enseres del bergantín barca inglés nombrado ISABELLA, naufragado en las playas de Torrequebrada, distante una legua al Oeste de Torremolinos..."¹⁹

Verosíblemente, y siguiendo la hipótesis lanzada por Rodríguez Oliva, Giró, el organizador de la subasta, se quedaría con algunas esculturas para colocarlas en su propio jardín. Teoría que se confirma cuando constatamos las similitudes entre las esculturas rescatadas recientemente (Artemis y Dionisos) y las que se encontraban en la Hacienda de Giró. La datación de estas esculturas dio lugar a alguna controversia, pues, en un principio se afirmó que eran romanas, tesis que pronto fue rebatida por Bianchi-Bandinelli: "La statua a me non sembra appartenere all' antichità greco-romana, ma piuttosto al secolo XVII o XVIII, come statua ornamentale da giardino". Rodríguez Oliva ha afinado algo más y apunta como fecha probable para su realización los años finales del siglo XVIII²⁰. De lo que no cabe duda es de que procedían de talleres italianos –muy probablemente genoveses- y estaban concebidas como adorno para jardines.

En el jardín de Giró había varias esculturas aunque sólo de tres de ellas tene-

¹⁹ Recogido por RODRÍGUEZ OLIVA, P.: "Identificación del pecio de Torrequebrada (Benalmádena) y algunas noticias sobre la carga de obras de arte del navío inglés Westmorland" en *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, Málaga, 2003.

²⁰ Recogido por RODRÍGUEZ OLIVA, P.: *La arqueología romana de Benalmádena*, Excmo. Ayuntamiento de Benalmádena, Málaga, 1982.



7. *Escultura Hacienda de Giró. Archivo privado Kusche.*

8. *Artemis de Benalmádena. Museo Arqueológico Municipal de Benalmádena.*

9. *Dionisos de Torrequebrada. Museo Arqueológico de Málaga.*

mos testimonio gráfico. Todas ellas eran dioses y figuras alusivas a la Naturaleza. Cuatro de ellas se encontraban flanqueando la escalera principal del jardín, en la parte superior de cada tramo; las demás se encontraban por diferentes rincones del jardín.

Su faceta como coleccionista de arte ha sido aún poco analizada. Sauret afirma que era dueño de una de las mejores colecciones privadas malagueñas²¹, basándose en dos catálogos diferentes. El primero – *Catalogue des tableaux anciens de different écoles formant la collection du Commander Juan Giró de Málaga*²². fue realizado para la subasta de su colección (París, 1868). Podemos observar que ésta era de gran calidad e incluía obras de artistas como Murillo, Ribera, Giordano y Mengs, entre otros. En el segundo catálogo –*Catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga*²³-, posterior a la subasta, vemos cómo Giró aún con-

²¹ SAURET GUERRERO, T.: "Coleccionismo en Málaga en el siglo XIX. Del modelo tradicional a los nuevos intereses" en *VII C.E.H.A. Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

²² *Catalogue des tableaux anciens de different écoles formant la collection du Commander Juan Giró de Málaga dont la vente aura lieu, Hotel Drovot, Salle n° 9, Le Samedi, 22 fevrier, 1868, Paris, 1868.*

²³ *Catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874, Málaga, 1874.*



10. Pinturas del salón principal. Archivo Temboury.
11. Pinturas del comedor. Archivo Temboury.

servaba obras de interés: un retrato del Tiziano (escuela veneciana), *La Sacra Familia* (escuela española), varios grabados de Drevet, un grabado de Sigeot y Lacour, además de piezas de orfebrería pertenecientes a su mujer y procedentes de Perú.

Otra pequeña aportación para esclarecer su interés como coleccionista es el testamento de Felipe Pixon, en el que lega a John Giro "...la pintura de *La Última Cena* en la que ya tenía parte..."²⁴, probablemente la misma que aparece en el catálogo de la subasta, obra de Matteo Rosselli (1603)²⁵. También Vilá, en la ya mencionada *Guía del viajero en Málaga*, cita la colección de Giró, junto a las de Petersen, Clemens, Crooke y el marqués de Casa Loring, señalando que en ella existen pinturas notables²⁶.

La reiterada constatación del interés de Giró por el arte nos inclinan a pensar que fue también él quien mandó hacer las pinturas, desafortunadamente perdidas, de las dos salas principales de la casa.

Diferentes estudios han tratado el tema de los interiores burgueses malagueños – Sauret²⁷, Palomo²⁸, García Gómez²⁹, Fabre³⁰-, coincidiendo todos ellos en

²⁴ A.H.P.M., leg. 4773, fol. 626, 1861.

²⁵ *Catalogue, Op.Cit.*

²⁶ VILÁ, Benito, *Op. Cit.*

²⁷ SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

²⁸ PALOMO DÍAZ, F.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga, 1985.

²⁹ GARCÍA GÓMEZ, F.: *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*, Cajamar, Málaga, 2000.

presentarlos como un signo del posicionamiento social del propietario. En un artículo inédito, Sauret sostiene que estas pinturas constituyeron una práctica generalizada y que se caracterizan por su “escasa calidad, nulo interés iconográfico y fin meramente decorativo”³¹.

De las pinturas que nos ocupan es poco lo que se puede decir en cuanto a su cronología –segunda mitad del siglo XIX- y su autoría. El elenco de pintores decoradores de Málaga era muy amplio en aquellas fechas, siendo lo habitual recurrir a alguno de ellos. Manuel Montesinos había sido el maestro de esta pléthora de pintores, creando un taller-escuela para decoradores y escenógrafos en la Plaza de la Merced. Entre los alumnos destacó Antonio Matarredona, asiduo decorador de casas burguesas. Pero otros muchos nombres muy significativos de la pintura malagueña del siglo XIX se interesaron por esta práctica artística: Moreno Carbonero, Lengo, Jaraba, Maqueda, Martínez de la Vega y Denis Belgrano, entre otros³². Desde el punto de vista técnico, no eran frescos, sino pinturas al temple o lienzos encastrados en el cielo raso. Las pinturas de ambas salas, sin ser grandes obras, tenían un carácter festivo y alegre que proporcionaba una atmósfera muy agradable a las estancias. Presentaban una temática similar y un estilo neopompeyano común. En la sala principal, la pintura, en disposición rectangular, se dispone a base de un círculo central decorado con formas geométricas y vegetales y con un plafón circular para lámpara en su centro. En los dos laterales se repite el mismo esquema con sendos medallones pintados con paisajes y un atlante a cada lado, todo ello aderezado con rica ornamentación vegetal. Las figuras de los atlantes resultan especialmente interesantes para nuestro estudio, pues, si los observamos detenidamente guardan un parecido nada desdeñable con las esculturas del jardín. Posiblemente Giró mandó pintar unas figuras similares a las que él mismo poseía en ese mismo lugar.

En la sala de comedor, la pintura se organiza en torno al centro, con decoración geométrica circular y su correspondiente plafón. Se compone en este caso de *candelieri*, guirnaldas y amorcillos en un conjunto decorativo abigarrado con predominio de los elementos vegetales. En cada uno de los laterales del cuadrado descrito por la pintura se dispone un medallón con diferentes tipos de aves, en alusión, probablemente, al uso de comedor dado a esta sala.

Habiendo muerto Giró en junio de 1872 a causa de unas úlceras hipostáticas y también su único hijo y heredero, Juan Giró Aramburu, éste de viruelas, en diciem-

³⁰ FABRE ESCAMILLA, E.: *Enrique Jaraba Jiménez. Un pintor empresario en la Málaga de principios del siglo XIX*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.

³¹ SAURET GUERRERO, T.: “Pintura e interiores burgueses en la Málaga del siglo XIX”, artículo inédito.

³² *Ibidem*.

³³ En los padrones municipales de 1883, 1886 y 1887³⁴ figuran como habitantes Antonio Bermedo Luque y



12. Terraza de la Pensión Cooper. Archivo privado Kusche.

bre de 1874, queda como heredera la viuda de Giró, M^a Manuela Aramburu. Ella abandonará la casa pero no la venderá hasta 1888³³. El 14 de julio de ese año se firma el contrato de compra-venta con Tomás Heredia y Grund³⁴.

En 1890 Heredia obtiene licencia para construir una casa frente a la de Teodoro Gross bajo dirección de Jerónimo Cuervo lindante con la carretera de Málaga a Almería³⁵, en terreno de la Hacienda de Giró.

Respecto a la intervención de Heredia resulta especialmente interesante volver a las memorias de su hermana María Pía. En ellas leemos “...edificó en la carretera, antes de la fuente, tres casas cuyos planos hizo un arquitecto inglés, y son muy cómodas y bonitas. Y, después de la pared de contención, una o dos casas muy cómodas y bien repartidas; pero lo vendió todo ello pronto...”³⁶.

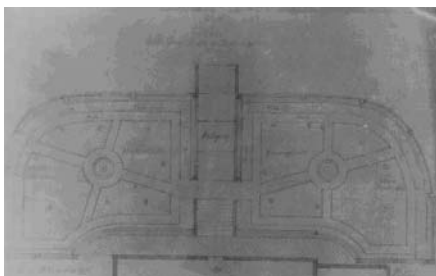
Parece que Heredia no vivió nunca en su nueva propiedad, sino que, volviendo a su hermana, la alquiló a una inglesa que puso una pensión³⁷, Mrs. Cooper, de quien más adelante volveremos a tener noticia. Posiblemente Mrs. Cooper fue quien

su mujer, Josefa Gutiérrez Ruiz. A.H.M.M., Padrones municipales, vol. 643/2, 1883, vol. 688/2, 1886 y vol. 748/2, 1887.

³⁵ Archivo Privado Kusche.

³⁶ A.H.M.M., leg. 1315, c. 303, 1890.

³⁷ HEREDIA Y GRUND, María Pía, *Op. Cit.*



13. *Proyecto del nuevo jardín. Archivo privado Kusche.*

construyó un segundo piso a la casa, dedicado a habitaciones, para atender las necesidades de la pensión.

De aproximadamente estas fechas deben de ser dos fotos encontradas en el Archivo Kusche en las que se pueden ver a unos clientes de la pensión junto a la casa y paseando por los jardines.

En 1893 se documenta una nueva intervención en la Hacienda, aún propiedad de Heredia. Se trata de una autorización del propietario a Miguel Fernández para construir una caseta de madera provisional adosada al paredón del jardín de Giró³⁸.

En fecha desconocida Heredia, o sus herederos, vendieron la Hacienda. Si creemos a María Pía, fue el propio Heredia el que realizó la venta, en cuyo caso ésta tendría lugar en 1893, pues, en agosto de este mismo año murió Heredia. No conocemos el nombre del comprador, si bien es probable que fuera Serafín Romen Fages, conde de Barbate, el siguiente propietario cuyo nombre conocemos. Romen Fages se dedicaba a la explotación de fábricas de conservas y salazones de pescados en Barbate e Isla Cristina. Tenía parte en diferentes empresas como "Romen y Cía.", "Compañía Almadrabra Española S.A." o "Viuda de Zamorano Romeu y Cía". Romen, natural de Madrid, no vivió ni explotó personalmente la Hacienda, sino que mantuvo el arrendamiento que Heredia había iniciado con Mrs. Cooper, una inglesa que regentaría la Pensión Cooper³⁹ durante más de veinticinco años⁴⁰.

En octubre de 1928 Ernesto Kusche⁴¹ compra para su suegro, Justus Strandes⁴², la antigua Hacienda de Giró al conde de Barbate que, domiciliado en

³⁸ *Idem.*

³⁹ A.H.M.M. leg. 1282, c. 11, 1893.

⁴⁰ BRAVO RUIZ, Natalia, "El Hotel 'Caleta-Palace': arquitectura de vacaciones y lujo para una 'Málaga Moderna'", *Boletín de Arte*, nº 18, Universidad de Málaga, 1997.

⁴¹ Archivo Privado Kusche.

⁴² Ernesto Kusche (Kassel 1878- Málaga 1965). Tras un aprendizaje comercial en Danzig se traslada a Málaga donde funda la sociedad Baquera, Kusche y Martín, consignataria de buques y agencia pionera en el turismo. Fue un gran coleccionista de arte español y se interesó mucho por la botánica. Archivo privado Kusche.

Madrid, no tenía ni conocimiento ni interés en la finca malagueña. Strandes repartirá la Hacienda entre sus hijos y será, finalmente, Elisabeth Strandes de Kusche quien compre sus respectivas partes a sus hermanos para donar en 1945 la hacienda completa a sus hijas María y Eva Kusche. En un primer momento los nuevos propietarios continuarán el arrendamiento de Mrs. Cooper, decisión que parece ser no gustó a algún germanófilo a la vista de un anónimo recibido por Ernesto Kusche en el que bajo el título "Negocio y germanofilia" se le insta a crear una escuela alemana en su propiedad. Cuando Mrs. Cooper dejó el negocio se estableció un nuevo arrendamiento con Carl Heinz Faber, yerno de Kusche. Éste se firmó por el período 1934-1938, pero al estallar la Guerra Civil el edificio fue ocupado por las fuerzas nacionales y la Legión Cóndor como hospital de las Fuerzas Armadas.

Sólo pasados varios años después de la guerra española, en torno a 1945, se devolvió la finca a sus propietarios⁴³.

EL HOTEL BELAIRE.

Recuperada la propiedad de la Hacienda de Giró se estableció un nuevo arrendamiento con unos holandeses. El por ellos llamado "Hotel Belaire" fracasó tras unos años, momento en el cual la propietaria, Elisabeth Strandes recoge el testigo del hotel, pero, de forma más modesta, opta por una pensión, más acorde a la situación española contemporánea.

"Necesita Vd. reposo, quiere Vd. pasar sus vacaciones agradablemente y con provecho, venga Vd. a Málaga donde encontrará en el Hotel Belaire (Hacienda de Giró) el sitio ideal para conseguir sus fines...

El Hotel que es una hermosa finca señorial de principio del siglo pasado, está situado en la famosa Caleta en medio de grandes jardines frente a la Bahía, apartado del ruido de la capital y sin embargo muy cerca del centro de ella. El Hotel reúne toda clase de confort, entre ellos el poder comer casi durante todo el año en las terrazas dada su orientación plenamente al Sur.

Asegúrese su habitación con tiempo pues el número de ellas está limitado (capacidad unas 45 personas).

Precio pensión completa (cat. Primera A). Ptas. 125-150 día, más el 15% del servicio."⁴⁴

⁴³ Justus Strandes (Hannover 1859-1930). Responsable en "Hansing y Cía" del comercio con África oriental, vivió durante diez años en Zanzibar donde jugó un importante papel en la colonización alemana de África, destacando por la defensa de las culturas existentes. A su vuelta fue nombrado senador de comercio por Hamburgo y tras la I Guerra Mundial, representante de Hamburgo en el parlamento alemán. Fue también un gran coleccionista de arte. Archivo privado Kusche.

⁴⁴ Archivo Privado Kusche.



14. *Ampliación del Hotel Belaire. Archivo privado Kusche.*

15. *Interior del salón principal. Archivo privado Kusche.*

De esta manera se anunciaba el hotel en los folletos de los años treinta. Como un balneario, un lugar de descanso, para pasar largas temporadas lejos del frío del norte de Europa.

El diseño del jardín del Belaire fue modificado si bien respetando las líneas principales y la compartimentación en terrazas. Ya en un plano de noviembre de 1931 vemos la nueva composición. A ambos lados de la escalera se disponen sendas terrazas con una fuente en el centro y setos de flores alrededor, dejando pequeños caminos entre ellos para ser recorridos en los paseos de los huéspedes.

El rico arbolado y vegetación heredado de los primeros propietarios será objeto de especial atención por los nuevos dueños. Instalaron un invernadero y plantaron un jardín de cactus y junto con jardineros profesionales venidos de Alemania crearon un jardín exótico con especies únicas en el sur de España. Es decir, hicieron del jardín un lugar de interés botánico.

También la casa fue levemente modificada para adecuarse a las nuevas necesidades. Se llevó a cabo una ampliación hacia el monte del piso bajo con lo que se pudo disponer de un comedor apropiado para un hotel.

El interior de la casa contaba, además de con las pinturas ya mencionadas, con una decoración valiosa. El salón principal, pavimentado con unos preciosos azulejos, tenía muebles de estilo alemán e inglés y alguna pinturas de interés como el cuadro de Morcillo con dos gitanas.

Uno de los elementos más interesantes de esta etapa de la Hacienda de Giró

es el descubrimiento en uno de los huertos inferiores de dos esculturas romanas, o de estilo romano: un águila imperial y una escultura thoracata. Fueron halladas por Ernesto Kusche al excavar para construir un huerto y él mismo, antes de vender la Hacienda, y velando por su conservación, las donó a un museo de Barcelona⁴⁵. En 1959 María y Eva Kusche Strandes venden la Hacienda a "Acción Cultural, Sociedad Anónima" por quinientas mil pesetas. En aquellos momentos la propiedad comprendía 12.185 metros cuadrados dentro de los cuales existía una casa principal a dos plantas de 360 metros cuadrados, otras construcciones para garaje y portería, dos albercas, un aljibe y un pozo⁴⁶. Una vez comprado el solar, "Acción Cultural", es decir, la Institución Teresiana, instaló en él su colegio. El edificio, de nueva planta, se construyó aprovechando los desniveles del monte en un espacio anteriormente ocupado por la explanada de entrada a la hacienda. Cuando éste estuvo finalizado, en 1963, el Hotel Belaire fue usado como residencia para teresianas y alumnas. Pero, a finales de los setenta, el Hotel fue derribado para construir en su lugar el Centro Almar, residencia de teresianas. De las pinturas nada queda, destruidas con toda probabilidad en el derribo de la casa; las esculturas sobrevivieron algunos años más escondidas entre los jardines, pero, finalmente desaparecieron.

Sólo se conserva una de las fuentes del jardín, situada en la actualidad delante del despacho de dirección del colegio⁴⁷.

A MODO DE CONCLUSIÓN.

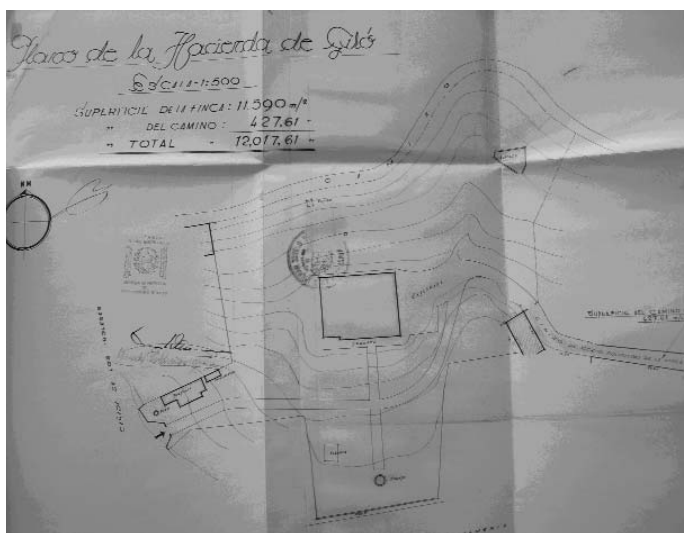
La desaparición de la Hacienda de Giró es un buen ejemplo de lo que nunca debería ocurrir⁴⁸. Bien por desconocimiento, bien por desinterés o desidia, un conjunto histórico-artístico de gran interés en nuestra ciudad fue derribado y olvidado –u olvidado y derribado-. Nada podemos hacer ya por reconstruir la antigua Hacienda más que ponerla en valor y lamentar su desaparición, sin embargo sí que podemos reivindicar algunas construcciones hermanas como La Cónsula, El Retiro, Hacienda Jurado, La Concepción, San José, El Álamo, San Julián y alguna más.

⁴⁵ Texto publicitario del Hotel Belaire. Archivo Privado Kusche.

⁴⁶ En la actualidad estamos realizando investigaciones acerca del paradero de estas esculturas en contacto con diferentes especialistas.

⁴⁷ Archivo Privado Kusche.

⁴⁸ Ante la inexistencia de leyes de protección del patrimonio y preocupado por el conjunto, Ernesto Kusche realizó antes de la venta un acuerdo oral de conservación de la antigua Hacienda de Giró que, desgraciadamente, no fue respetado.



16. Plano del Hotel Belaire, 1959. Archivo privado Kusche.

Los estudios de posgrado en Humanidades y Turismo. Guía práctica¹

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: .Estudios de Postgrado/ Humanidades/ Turismo

RESUMEN

El presente trabajo, enmarcado en la acción tutorial que tiende lazos de comunicación entre el alumnado y el profesorado, aborda específicamente cuestiones básicas y prácticas relacionadas con los postgrados en Humanidades y Turismo. Pretendemos que este recorrido sirva como una guía que proporcione habilidades y destrezas en el acceso a la información, logrando, así, una mayor eficacia. Tratamos las principales instituciones que ofertan y dirigen la formación universitaria. Igualmente dedica un espacio a los buscadores que operan en la red, con objeto de que la navegación sea lo más eficiente posible. Por ello hemos realizado una exhaustiva selección, en atención al carácter de la información y la organización de la misma, su calidad y la claridad de su formulación. Un lugar específico ocupan las becas y ayudas oficiales.

ABSTRACT

This work included in tutors' action to promote the communication between students and teaching staff deals specifically with basic and practical matters related to humanities and tourism postgraduates. This is intended to be a guide that provides the students with skills to gain access to information and therefore to get more effectiveness. It covers the main institutions that offer and supervise university education. Search engines are also included in order to improve the efficiency of Internet browsing. With this aim we have made an exhaustive selection according to the nature and organization of the information as well as its quality and clarity. Finally grants and official support take a specific place in the work.

Consustancial al espíritu universitario es la necesidad de ampliar y mejorar la formación de manera continua. Pero no se trata de acumular títulos sin sentido, sino de complementar y profundizar, de manera eficaz y progresiva, la formación para posicionarse de manera competitiva en el mercado laboral. Los estudios de postgrado se inscriben en esta máxima para dar respuestas a las exigencias de una sociedad que valora los conocimientos especializados del estudiante en el ámbito académico

¹ RUIZ GARRIDO, Belén: "Los estudios de posgrado en Humanidades y Turismo: Guía práctica", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, págs. 207-225.

o profesional y en cada una de las parcelas del saber, así como el trabajo multidisciplinar.

Las opciones de postgrado abarcan, hoy por hoy, una amplia gama de ofertas que de manera genérica, y coloquialmente, se agrupan bajo la denominación de “Máster”. Estos estudios parten de la iniciativa privada en respuesta a la demanda relacionada principalmente con el ámbito de la empresa y los recursos humanos. La Universidad los ha adoptado cuando ya habían recorrido un largo trayecto y gozaban de prestigio en las entidades particulares. Se plantea así una situación de competencia, pues desde el espacio universitario se les ha otorgado un carácter oficial.

Por tanto, las posibilidades actualmente son muy amplias, porque, además, debemos tener en cuenta que nos encontramos en un momento de cambio y adaptación, y por lo tanto, confluye un sistema a extinguir con otro que se implantará plenamente en 2010, el que resultará de la plena integración de la Universidad Española en el Espacio Europeo de Educación Superior y de Investigación (EEES). Bajo esta integración los estudios de postgrados de segundo ciclo recibirán la denominación de Máster. Esta complejidad, de la que los postgrados participan de lleno, se plantea hoy como una problemática que ha suscitado debates y está siendo objeto de análisis desde distintas perspectivas². Está por ver como se harán compatibles, bajo la misma denominación, los estudios ofertados desde el ámbito privado, corporativo y el oficial universitario.

El panorama se complica cuando apreciamos que algunas universidades ya han implantado algunos programas pilotos, ofertando Cursos Oficiales, mientras que otras únicamente ofrecen programas que forman parte de las llamadas Enseñanzas Propias, cuestiones que abordaremos en el apartado siguiente. Las denominaciones, y en consecuencia el carácter de los títulos obtenidos, es muy amplia, pero se podrían agrupar en tres: másters, cursos de especialización y de expertos, en función, principalmente, de la duración y el número de créditos.

En el área de las Humanidades la oferta es reducida si comparamos con las ramas vinculadas a la empresa o a las nuevas tecnologías. Pero la necesidad de profesionalizar unas cuestiones que estaban encerradas en la esfera académica, sin relación con la demanda social, ha permitido su progresivo aumento, para atender una creciente demanda, sobre todo en materia patrimonial, museística, expositiva y de gestión cultural. Es el caso también de Turismo, cuya oferta se vincula especial-

¹ Este trabajo forma parte de las II Jornadas interdisciplinares “Las demandas tutoriales: orientación profesional para Humanidades y Turismo”, celebradas en el marco del Proyecto de Innovación Educativa de la UMA “Las tutorías virtuales en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior: estado actual y proyecto de futuro en Humanidades” (PIE06-090), desarrollado en el curso 2006-07 y coordinado por la Dr. Isabel López García.

² CORRAL, F. y PEÑA, P.: “La oficialización de los Máster: una pequeña reflexión”, VII Seminario sobre aspectos jurídicos de la gestión universitaria, Universidad de Burgos, 2007. Recurso alojado en http://www.ubu.es/convocatorias/seminarios/gestion_universitaria/oficializacion_master.pdf.

mente a su dimensión empresarial.

El presente trabajo, enmarcado en la acción tutorial que tiende lazos de comunicación entre el alumnado y el profesorado, aborda las cuestiones teóricas sólo de manera somera, porque lo que intenta es servir en cuestiones básicas y prácticas. Pretendemos que este recorrido sirva como una guía que proporcione habilidades y destrezas en el acceso a la información, logrando, así, una mayor eficacia. Tratamos las principales instituciones que ofertan y dirigen la formación universitaria. Igualmente nos parecía interesante dedicar un espacio a los buscadores que operan en la red, con objeto de que la navegación sea lo más eficiente posible. Por ello hemos realizado una exhaustiva selección, en atención al carácter de la información y la organización de la misma, su calidad y la claridad de su formulación. Un lugar específico ocupan las becas y ayudas oficiales.

DEFINICIONES EN EL MARCO DE LOS ESPACIOS EUROPEOS DE EDUCACIÓN SUPERIOR Y DE INVESTIGACIÓN.

La reforma propuesta desde el Espacio Europeo de Educación Superior y de Investigación, del que la Universidad Española formará parte definitivamente en el año 2010, define la nueva esencia de los estudios de postgrado, así como los objetivos y finalidades.

En este marco “los estudios de postgrado comprenden las enseñanzas de segundo y tercer ciclos conducentes a la obtención de los correspondientes títulos oficiales de Máster y Doctor”. “Tienen como finalidad la especialización del estudiante en su formación académica, profesional o investigadora”³.

Los estudios de segundo ciclo reciben con la reforma la denominación de Máster. El Real Decreto⁴ aclara que:

Estarán dedicados a la formación avanzada, de carácter especializado o multidisciplinar, dirigido a una especialización académica o profesional o bien a promover la iniciación en tareas investigadoras.

Tendrán una extensión mínima de 60 créditos ECTS y máxima de 120⁵.

Los estudios de tercer ciclo se corresponden con el Doctorado. Resumimos los puntos esenciales del Real Decreto que definen estos estudios⁶:

Tiene como finalidad la formación avanzada del doctorando en las técnicas de investigación.

³ R. D. 56/2005. BOE 25 enero 2005.

⁴ *Ibidem*.

⁵ El crédito ECTS (siglas de European Credit Transfer System) corresponde a 25-30 horas de trabajo).

⁶ R. D. 56/2005. BOE 25 enero 2005.

Tal formación podrá articularse mediante la organización de cursos, seminarios u otras actividades dirigidas a la formación investigadora e incluirá la elaboración y presentación de la correspondiente tesis doctoral (trabajo original de investigación).

El título de Doctor representa el nivel más elevado en la educación superior, acredita al más alto rango académico y faculta para la docencia y la investigación.

El estudiante, una vez obtenido un mínimo de 60 créditos en programas oficiales de Postgrado o cuando se halle en posesión del título oficial de Máster, podrá solicitar su admisión en el doctorado.

Además del Máster y el Doctorado, el EEES contempla otros estudios de postgrado, como los de Experto y Especialista Universitario. Están dedicados a la formación avanzada, de carácter especializado o multidisciplinar. La extensión mínima es de 30 créditos ECTS, cifra variable en función de la programación individual de cada universidad o entidad organizadora.

Debemos diferenciar entre los Programas Oficiales de Postgrado y los que no lo son. Son Oficiales aquellos que cuentan con la aprobación ministerial porque tienen una mención de calidad específica⁷ y están reconocidos por el EEES. El resto de Programas de Postgrado, que no cuentan con el calificativo de Oficiales, forman parte del Catálogo de Enseñanzas Propias de cada Universidad y se ofertan como tal.

ENSEÑANZAS PROPIAS DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

A título de ejemplo la Universidad de Málaga ha ofertado para el curso 2007/08 un total de catorce Programas Oficiales de Postgrado, destinados a la obtención del título de Máster⁸; ninguno de ellos procede de las titulaciones de Humanidades o Turismo. No ocurre lo mismo con las Enseñanzas Propias de la UMA cuya oferta en las ramas de Humanidades y Turismo es más amplia⁹, tanto en Cursos de Especialización¹⁰ como en Máster, aunque este último en menor medida.

Entre los Cursos de Especialización ofertados en el curso 2006/07 que pueden ser interesantes para los alumnos de Humanidades y Turismo están:

II curso sobre dimensiones pedagógicas de Internet (on line).

VIII curso de gestión informatizada de empresas turísticas.

⁷ Se trata de cursos de Doctorado que recibieron una mención de calidad que les acredita para reconvertirse en Cursos Oficiales de Postgrado.

⁸ Su dirección directa es <http://www.uma.es/ordenac/PosgradoOficial.php>. Desde la página inicial de la UMA (<http://www.uma.es/>) se accede a "Tercer ciclo" y "Estudios de postgrado" en el menú lateral izquierdo.

⁹ Desde la página inicial de la UMA se accede a "Oferta de estudios" y "Titulaciones propias" en el menú lateral izquierdo.

¹⁰ Los estudios de especialización, actualización y formación continua o permanente pueden estar destinados a estudiantes universitarios sin titulación superior. El número de créditos ofertados oscila entre los 2, como mínimo y los 30, como máximo.

I curso-taller de teatro clásico grecolatino.

II curso sobre bases pedagógicas del diseño de cursos virtuales (on line).

III seminario de introducción a la oratoria y a hablar en público.

II curso las ciudades históricas del Mediterráneo: fuentes literarias y representación gráfica. Del mundo antiguo a la edad contemporánea.

I curso de especialización en el patrimonio histórico-artístico: educación y formación en el contexto museístico.

I curso de cultura clásica y modernidad en Hispanoamérica: la ciudad en la literatura, la historia y el arte.

En menor número los másters:

V máster universitario de dirección en comunicación y turismo.

II máster universitario en dirección y planificación del turismo.

IV máster universitario en comunicación y cultura

En la página web de la Uma cada uno tiene un vínculo que da toda la información sobre el mismo. La persona interesada en continuar su formación por este camino debe estar al tanto todos los años de las titulaciones que ofrece cada universidad, porque se pueden ofertar programas nuevos, o desaparecer algunos de los realizados en años anteriores. No obstante es importante la continuidad de los mismos, pues sólo a través de la prolongación en el tiempo se puede consolidar la enseñanza, reajustando programas y realizando cambios que ayuden a mejorar la oferta.

EL VICERRECTORADO DE COOPERACIÓN EMPRESARIAL DE LA UMA.

<http://www.uma.es/>

El Vicerrectorado de Cooperación Empresarial es el organismo de la Universidad de Málaga que sirve de enlace entre el ámbito universitario y el laboral en sus distintas dimensiones, local, regional, nacional o internacional.

Los objetivos se especifican en su página web, a la que accedemos a través del directorio desplegado en el margen izquierdo de la dirección UMA:

Proporcionar a los alumnos programas de formación práctica en empresas.

Activar y fortalecer una corriente de colaboración entre el entorno universitario y el entorno laboral para obtener óptimos resultados en materia de promoción de empleo.

Promover e impulsar la inserción laboral de nuestros titulados. Proporcionar a los alumnos programas de formación práctica en empresas.

Potenciar la cultura emprendedora y estimular la creación de empresas innovadoras resultantes de proyectos surgidos en el ámbito universitario.

Fomentar la formación especializada mediante las titulaciones propias como valor añadido para la inserción profesional.

Dentro de los contenidos de la página destacamos las “Novedades”, servicio que debemos consultar periódicamente si queremos estar al día. Aquí encontramos acceso a las convocatorias, cursos, talleres de empleo, empresas con convenio en prácticas, ofertas de empleo de la agencia de colocación, prácticas para titulados y alumnos, directorios telefónicos actualizados, y todas las primicias relacionadas con la formación y el empleo.

Para tener una visión general de las diferentes opciones de búsqueda, lo mejor es acceder al “Mapa del Web”, alojado en los contenidos de la página inicial o en las “novedades”. En este mapa encontramos un útil directorio con los servicios, los/las profesionales adscritos, el teléfono y el e-mail. Los servicios incluidos de forma visualmente muy clara en el mapa son: Prácticas en empresas, Inserción laboral, Creación de empresas, Enseñanzas propias y Univertecna.

La inserción laboral o las prácticas en empresas del alumnado titulado debe contar con un paso previo: darse de alta en el programa informático ICARO para la inserción de datos curriculares, en el enlace <http://www.uma.es/vce/icaro> o a través de la concertación de una entrevista con la agencia de colocación de la Universidad, llamada ACUMA. La cita, totalmente gratuita, se solicita en los teléfonos dedicados a tal fin (incluidos en “Inserción laboral”, “Empleo”).

Cumplimentado este requisito, el servicio de “Inserción laboral” ofrece dos vías indispensables y complementarias: la orientación y la formación [1].

El servicio de Orientación Profesional de la Universidad de Málaga, incluido en el más amplio “Andalucía Orienta”¹¹, se presenta como “un programa conveniado con el Servicio Andaluz de Empleo de la Junta de Andalucía que promueve la inserción laboral desarrollando actuaciones de orientación y asesoramiento e itinerarios personalizados de inserción”¹². La orientación y el asesoramiento se ponen en práctica a través de la organización de talleres de empleo y sesiones grupales, actividades que desarrollan “contenidos en materia de autoconocimiento, entrevista de trabajo, situación actualizada del mercado laboral y desarrollo de competencias”. Actualmente están en funcionamiento seis talleres: “de mercado de trabajo y empleo público”, “de proceso de selección: psicotécnicos y dinámicas de grupo”, “de proceso de selección: entrevistas de trabajo”, “de acceso al mercado laboral: becas, prácticas y contratos”, “de autoconocimiento y entrenamiento de com-

¹¹ El acceso a este programa se puede realizar en cualquier Oficina de Empleo del SAE (Servicio Andaluz de Empleo) o en la página web www.juntadeandalucia.es/servicioandaluzdeempleo/orienta

¹² Los itinerarios de inserción y las tutorías personalizadas no están cargadas de contenido en la red.



1. *Web del Vicerrectorado de Cooperación Empresarial de la UMA*

petencias profesionales” y “de creación de empresas”. Todos los programas, de corta duración y cupo pequeño, se pueden solicitar vía telemática o telefónica.

Con respecto a la Formación para el empleo, la UMA remite no cuenta, hoy por hoy, con cursos propios, de modo que remite a los organizados por la Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía. Si se pincha en esta opción, dentro del mapa web, se conecta con las prácticas en empresas para alumnos.

No obstante, y en relación con el tema que nos ocupa, en el mapa web encontramos asimismo las “Enseñanzas propias” a las que hacíamos referencia en el epígrafe anterior, es decir, másters, cursos de experto y de especialización universitaria que forman parte de los Programas de Postgrado de la UMA. También desde esta misma sección el alumnado puede acceder a las becas ofertadas para la realización de los distintos postgrados.

CONSEJERÍA DE INNOVACIÓN, CIENCIA Y EMPRESA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.

<http://www.juntadeandalucia.es/innovacioncienciayempresa/>

Aunque en los buscadores generales no es en absoluto difícil acceder al sitio web de cada Universidad Andaluza, la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa, en la que está integrada la institución universitaria, cuenta con un Directorio de Universidades Andaluzas con enlaces activos de cada una de ellas, alojado en la Dirección General de Universidades. Para acceder hay que entrar en la página de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa, indicada arriba, en “Conócenos”, y desde aquí enlazar con “Dirección General de Universidades”.



2. Becas Talentia.

El programa de becas más novedoso es TALENTIA¹³ [2]. Según se informa en la aplicación, “nacen para identificar a aquellos jóvenes andaluces que por su excelencia intelectual, humana y capacidad de liderazgo, tengan el potencial de contribuir al desarrollo futuro de Andalucía”. Cuenta con un link propio en la página inicial de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía¹⁴. Entre sus objetivos se menciona: “movilizar a toda la población universitaria andaluza, e impulsar la meritocracia, el valor del esfuerzo y el afán de superación y mejora continuos”, “crecer intelectualmente, explotar su talento, adquirir visión internacional y vivir experiencias únicas” e “identificar a los titulados superiores andaluces con mayor potencial de futuro, y ofrecerles la oportunidad de realizar estudios de postgrado en las mejores universidades del mundo, como Harvard, Stanford, MIT, Oxford o Cambridge entre otras”. Los beneficiarios podrán cursar sus estudios en múltiples disciplinas académicas, como Ciencias, Tecnología, Biomedicina, Empresariales, Ciencias Sociales, Artes y Humanidades. El programa informa de las universidades conveniadas a través de un listado organizado por materias. Artes y Humanidades cuentan con treinta y dos centros universitarios de doce países, a cuya dirección web se puede acceder directamente.

¹³ BOJA Nº 231 de 29 NOV 2006 (pág. 8).

¹⁴ Este link aparece cuando está abierto el plazo de presentación de solicitudes. Fuera de plazo podemos acceder a la información a través del link “Convocatorias”, “Becas y premios”, disponible en el margen lateral izquierdo de la página inicial de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa. La Consejería ha organizado el seminario “Estrategias de acceso a Programas de Postgrado en Universidades Extranjeras”, dentro del plan de formación de Talentia, para asesorar a los posibles candidatos a las 2ª convocatoria de becas sobre las estrategias y pruebas técnicas necesarias para superar el proceso de admisión a universidades extranjeras.

Según se advierte en las bases los requisitos que deben reunir los candidatos, además de condiciones de excelencia intelectual y como personas, son:

-Tener la nacionalidad española o de alguno de los estados miembros de la Unión Europea.

-Ser nacido en Andalucía o tener la vecindad administrativa en dicha Comunidad durante los dos años anteriores a la publicación de la convocatoria anual.

-Estar en posesión o haber solicitado el título Superior con grado de licenciatura o equivalente.

-Haber finalizado sus estudios de licenciatura un máximo de tres años antes de la fecha inicial de presentación de solicitudes de la convocatoria anual. En caso de optar a programas máster en Dirección de Empresas, esta condición se amplía hasta 6 años siempre que se acredite un mínimo de tres años de experiencia profesional a tiempo completo.

En la descripción del contenido del programa aparecen tres conceptos fundamentales que traslucen el espíritu del programa:

Asesoramiento y apoyo a los candidatos para la admisión en postgrados en universidades extranjeras de primer nivel mundial.

Incentivo económico para la realización de dichos programas.

Plan de regreso a Andalucía de los becarios a la finalización de sus programas de postgrados para su incorporación laboral en el tejido productivo y del conoimiento de la Comunidad Autónoma.

La aplicación ofrece teléfono y dirección de correo electrónico para dudas, y recomienda la lectura detenida del documento "Instrucciones de presentación de solicitudes al programa de becas Talentia", en el que se explica con detalle el proceso de presentación de solicitudes.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. UNIVERSIDADES.

<http://www.mec.es/univ/>

La página inicial ofrece los siguientes enlaces de interés en relación a los estudios de postgrado:

Los Reales Decretos de Grado y Postgrado.

Movilidad Universitaria Internacional.

Programas Universitarios Europeos e Internacionales.

el acceso a los estudios de postgrados así como a las ayudas y becas se puede realizar por distintos caminos: Entrando en "Estudiantes" y dentro en "Convocatorias" o directamente en "Convocatorias" nos encontramos con "Ayudas para la movilidad de Estudiantes en Másteres Oficiales".



3. Programa Fulbright.

Entre los distintos programas universitarios destacamos el FULBRIGHT [3]. El programa está dirigido a cursar estudios de postgrado e investigación en los EE.UU. La página web organiza toda la información de forma muy clara en tres grandes bloques: Comisión (información general sobre en qué consiste el programa, a quienes va dirigido, así como un apartado para becarios con estadísticas y enlaces que pueden servir de referencia a los candidatos), Programas y Becas (convocatorias, preguntas frecuentes, cómo se rellena una solicitud y el proceso de selección) y Servicio de Información (para solicitar beca, información práctica para estudiar en los EE.UU. y dirección y contacto).

La información es muy clara, detallada y paso a paso. Recomienda la lectura detenida de la publicación en pdf "Si usted desea estudiar en los EE.UU. Libro 2: Estudios e Investigación de postgrado y profesionales" [4].

Existe un programa anual de becas Mec-Fulbright específicas para ampliación de estudios en universidades de EE.UU. a través de Másteres en áreas de Ciencias Sociales y Humanidades. La duración de las mismas es de 12 meses prorrogables a otros 12. Entre los requisitos exigen una media de igual o superior a 2 en el expediente académico, además de excelentes conocimientos de inglés. La Comisión dispone de un servicio de información académica que realiza sesiones de información semanal, como primer paso necesario y obligatorio, además de contar con una asesoría individual. Además disponen de una biblioteca con más de dos mil catálogos y folletos informativos de universidades americanas y centros para estudiar inglés, así como puestos multimedia para preparar las pruebas de acceso requeridas. Recomiendan la consulta previa de la página petersons.com/education-usa que aloja el listado de universidades requeridas por el solicitante.

4. *Si usted desea estudiar en los Estados Unidos. Libro 2: Estudios e investigación de postgrado y profesionales.*



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y COOPERACIÓN-AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL.

<http://www.aeci.es/>

La oferta de formación de excelencia en el ámbito internacional queda específicamente cubierta a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Cuenta con un programa de becas que dispone de su propia página web: <http://www.becasmae.es/>. Este enlace, por el que además se puede acceder al Navegador Colon, al cual dedicaremos un espacio en los buscadores de posgrados, ofrece la posibilidad de tramitar las solicitudes en línea.

Entre los tipos de becas ofertadas se encuentra el Programa III.B destinado a “Españoles que deseen realizar estudios de Postgrado, Doctorado e Investigación en Universidades y Centros Superiores Extranjeros de Reconocido Prestigio (Programa denominado MUTIS, para estudios en Iberoamérica) y para Prácticas en Organismos Internacionales”. Para facilitar la búsqueda incluye una relación de los Programas Oficiales de Postgrado del Espacio Europeo del ámbito español, organizado por Comunidades Autónomas.

COMISIÓN EUROPEA. DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA.

http://ec.europa.eu/dgs/education_culture/index_es.html

El programa que se dedica específicamente a estudios de postgrado es el Erasmus Mundus. Según reza en su programa incluye cursos de Máster europe-

os de calidad y ofrece becas financiadas por la Unión Europea. Los destinatarios son centros de educación superior, académicos (universitarios o profesionales), organismos distintos a los de educación superior y estudiantes titulados superiores. Estos últimos encuentran la información detallada en el link “oportunidades para estudiantes”, además de una lista de todos los cursos.

BUSCADORES DE POSGRADOS.

Los buscadores seleccionados a continuación son únicamente una herramienta informativa, lo cual no es decir poco. Por lo que hay que tener en cuenta que alojan la información, a través de enlaces, con las instituciones que los imparten, y con ellas se realizarán los procesos de selección, matriculación e información específica.

No obstante, existen buscadores que ofrecen unas prestaciones adicionales que les diferencian entre sí y se ofertan como signos de excelencia. La selección de buscadores la hemos realizado en atención a esta premisa.

Hay que tener en cuenta que algunos de estos portales cuentan con patrocinadores, generalmente grupos de empresas relacionadas con medios de comunicación, por lo que quizás entre los másters y centros recomendados se encuentren aquéllos en los que estos grupos de empresas tienen participación.

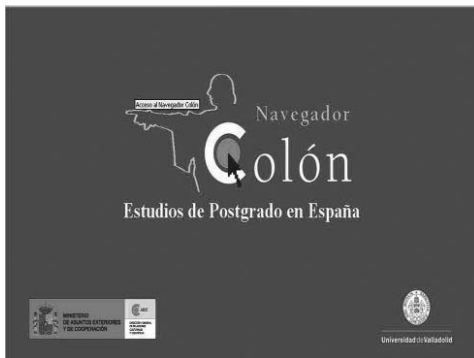
NAVEGADOR COLÓN.

<http://www.navegadorcolon.org/>

Dedicado exclusivamente a la búsqueda de Estudios de Postgrado en España [5]. Tanto en estructura como en diseño nos parece uno de los buscadores más cuidados de la red, resultando eficaz en la práctica y visualmente atractivo. Hay que tener en cuenta que se trata de un buscador “aséptico”, es decir, puramente informativo, por lo que no emite opiniones sobre los cursos.

El formulario de búsqueda aparece inmediatamente, una vez que hemos accedido al navegador. La organización del mismo es clara posibilitando la búsqueda a partir de cuatro campos esenciales que se despliegan: Institución, Ciudad, Código UNESCO y Tipo de Estudio de Postgrado. Resulta de gran utilidad el desplegable del Código UNESCO porque agrupa las distintas opciones por materias. Así el código 5500 correspondiente al genérico HISTORIA se organiza en 7 apartados correspondientes a Biografías, Historia general, Historia de países, Historia por épocas, Ciencias auxiliares de la historia, Historia por especialidades y Patrimonio cultural y artístico. El código 6000 corresponde a HUMANIDADES. El 6200 a CIENCIAS DE LAS ARTES Y LAS LETRAS, englobando Arquitectura, Teoría, análisis y crítica literaria y Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes. Por su parte Turismo no cuenta

5. Navegador Colón.
Estudios de Postgrado en España.



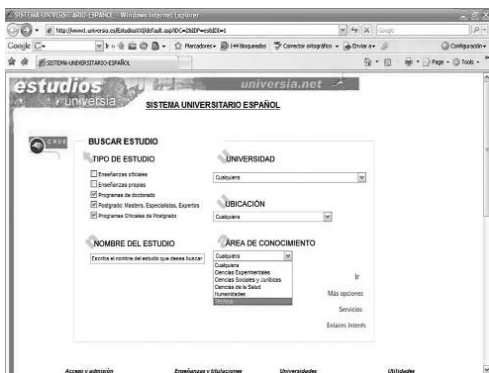
con un Código UNESCO propio sino que los postgrados relacionados con esta materia se clasifican dentro del código asignado a Patrimonio cultural y artístico.

El tipo de estudios escogidos da la opción entre Doctorado, Especialización, Máster, o estos tres tipos sin diferenciación. En cualquiera de las opciones pinchadas, la página contiene dos links: pinchando en el título del curso o máster obtendremos una somera ficha informativa del estudio seleccionado (nombre, tipo de estudio de postgrado, título que se expide, institución, ciudad de impartición, código UNESCO, dirección web y centro o departamentos involucrados; en algunos se añade una breve descripción y algún comentario adicional), además de sendos enlaces con la institución que lo organiza y con el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España para solicitar becas.

UNIVERSIA.

<http://www.universia.es/>

Página mucho más densa porque no es un buscador específico de postgrados, sino una red de 985 universidades iberoamericanas de 11 países (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Perú, Portugal, Puerto Rico, Venezuela y Uruguay), y el Banco de Santander como mecenas. Su presentación indica que es “un Portal Universitario que, como tal, suministra servicios y contenidos que aporten utilidad a los distintos grupos que componen la comunidad universitaria y que no pueden encontrarse de igual forma recogidos y estructurados en ningún otro sitio. Además se ofrecen servicios básicos de todo portal de internet, como son el servicio de chat, mail, foros, weblogs, etc; y servicios de valor añadido claramente dife-



6. Buscador de Universia.

renciadores y destacables”¹⁵. La aparente complejidad en las búsquedas se subansa porque cada uno de los portales ofrece la posibilidad de conectar con otros.

El acceso a los estudios de postgrados se puede hacer por varias vías. Todas ellas están alojadas en la página inicial:

Portal “Universitarios” (lo encontramos en la columna vertical izquierda y su dirección es: <http://universitarios.universia.es/>). Aloja en la columna horizontal superior el link “Postgraduados” desde el que se puede acceder tanto a postgrados españoles como internacionales, así como a las becas. El primero ofrece información sobre todos los postgrados que se ofrecen en España agrupados por áreas de conocimiento o materias específicas en orden alfabético, más desmenuzadas que las clasificadas dentro del Código UNESCO. Así aparece por ejemplo “Arqueología”, “Arquitectura”, “Arte. Artes plásticas y crítica de arte”, “Egiptología”, “Historia”, “Humanidades”, “Museos. Museología. Museografía. Exposiciones” y “Turismo. Turismo Cultural. Gestión del Ocio. Dirección y Gestión del Turismo. Agencias de Viaje. Hostelería”. Los estudios de postgrados internacionales se estructuran en tres grandes apartados –Doctorado, Máster y Otros–, con áreas de conocimiento. Tanto los españoles como los internacionales cuentan con un buscador.

El mismo Portal “Universitarios” aloja en las columnas inferiores el portal “Estudios” (<http://estudios.universia.es/>) que cuenta con un acceso directo a “Postgrados y tercer ciclo” en la barra horizontal superior (<http://estudios.universia.es/postgrado/index.htm>). La información se distribuye en dos grandes buscadores “Postgrado y tercer ciclo en España” y “Postgrado y tercer

¹⁵ Breve introducción a Universia España en <http://www.universia.es/saladeprensa/spQuienes.jsp>

ciclo en el extranjero". El primero permite la búsqueda por Tipo de Estudio (Enseñanzas oficiales, Enseñanzas propias, Programas de doctorado, Postgrado: Máster, Especialistas, Expertos y Programas Oficiales de Postgrado), Nombre del Estudio, Universidad, Ubicación y Área de Conocimiento (Ciencias Experimentales, Ciencias Sociales y Jurídicas, Ciencias de la Salud, Humanidades y Técnica) [6]. El segundo buscador abre la misma página a la que hemos hecho referencia en el punto anterior.

De nuevo desde la página inicial de Universia en la columna vertical de la izquierda encontramos el portal "Oferta de estudios". Se refiere al sistema universitario español. En realidad se trata del mismo buscador pero ordenado en función del Tipo de Estudio (Enseñanzas oficiales, Enseñanzas propias, Programas de doctorado, Postgrado: Máster, Especialistas, Expertos y Programas Oficiales de Postgrado). Dentro de cada uno de ellos se puede restringir la búsqueda por las cinco áreas de conocimiento ya nombradas en la vía anterior. Asimismo ofrece un directorio de Universidades Españolas muy útil con acceso a los centros y departamentos, los servicios y los estudios ofertados por cada una de ellas.

Desde la página inicial en la columna horizontal superior encontramos acceso a la "Formación. Cursos en línea". Existe información sobre Cursos por Internet de 985 universidades de los 11 países que están asociados a Universia¹⁶. El buscador permite restringir búsquedas en función de las Aulas genéricas (Arquitectura, Artes, Ciencias, Derecho, Economía, Educación, Empresa, Humanidades, Idiomas, Informática e Internet, Ingenierías y Salud y Medicina, y dentro de estas, a través de áreas de conocimiento específicas), la Universidad o el Tipo de Curso.

Universia ofrece, además, un buscador de becas de gran utilidad. Se trata de un servicio recientemente renovado para conseguir una actualización al día y un mayor carácter internacional, de hecho recoge en su base de datos becas para cursar estudios en otros países distintos a los once titulares. El acceso directo se encuentra en la dirección <http://becas.universia.es/>; no obstante en la página de inicio del portal también encontramos el link "Becas", en la columna vertical izquierda. Concretamente el buscador se aloja en la dirección: <http://becas.universia.net/ES>

Las opciones de búsqueda cuenta con las siguientes posibilidades: el perfil del solicitante, el tipo/finalidad de la beca, el origen del solicitante, el lugar de disfrute de la beca y, por último, el tipo de entidad convocante. Cuando pinchemos en una de estas opciones obtendremos indicación del número total de becas encontradas y de las que aún están vigentes. A partir de aquí se puede ir acotando la exploración, por ejemplo por carreras o por intereses profesionales (perfil del solicitante).

¹⁶ Se incluyen algunas universidades americanas como la de Harvard.

SoloMasters.com
EL BUSCADOR DE MÁSTERS Y POSTGRADOS EN ESPAÑA

¿Qué master estás buscando?

Home / Master en Humanidades / Master en Historia

Master en Historia

Resultados 1 - 20 de 460 de Master en Historia (0.05 segundos)

- Master en Patrimonio histórico
- Master en Patrimonio y política
- Master en Historia contemporánea
- Master en Historia de la ciencia
- Master en Filología
- Master en Historia del arte
- Master en Ciencias sociales
- Master en Historia Anímico
- Master en Religión
- Master en Filosofía
- Master en Historia del cine
- Master en Antropología
- Master en Arqueología

Por Método	Por Provincia	Por Precio
Presencial (323)	A Distancia (81)	Madrid (136)
Online (49)	Semi-presencial (19)	Barcelona (64)
CP, BOM (7)	Personalizado (1)	Valencia (27)
		A Coruña (12)
		Sevilla (12)
		Buenos Aires (11)
		Alicante (9)
		Barcelona (12)
		Zaragoza (10)
		Mendoza (6)
		300-600€ (118)
		100-300€ (37)
		>500€ (26)

Anuncios Google

master Aprende de una forma fácil y rápida Elige tu Master y ¡Especialízate!
www.solomasters.com
Masters y Cursos IMAFE. Instituto para la Formación informate de las subvenciones
www.imatef.org

7. SoloMasters.com.

Además del buscador, Universia-becas ofrece un servicio añadido presenta- do las becas más consultadas o seleccionando algunas de las más destacadas.

SOLOMASTERS.

<http://www.solomasters.com/>

Es un directorio especializado en másters y postgrados en España, tanto pre- senciales como a distancia y on-line [7]. Centra su punto de excelencia en la practi- cidad de ahí que la organización de la página inicial sea clara y concisa, avanzando en la búsqueda desde lo general a lo particular.

De arriba abajo, el primer cuadro de búsqueda permite teclear la opción dese- ada de forma directa. A continuación, el siguiente presenta áreas de conocimiento o disciplinas genéricas: Salud, Humanidades, Informática, Legal, Idiomas, Hostelería y Turismo, Internet, Economía y Empresa, Ingenierías e Industria, Comunicación, Oposiciones; una última opción denominada “más temáticas” engloba disciplinas tan dispares como náutica, seguridad privada, veterinaria, artes gráficas, inmobiliaria, diseño, teletrabajo, música, ocio, estética, sector público o sector primario; a su vez cada una de estas temáticas encierra otras tantas avanzando en la pormenorización. El área “Humanidades” se despliega en: historia, antropología, pedagogía, psicolo- gía, arqueología, geología, literatura, religión, psicomotricidad, filosofía y en más temáticas materias relacionadas con desarrollo personal, pensamiento y política, ong, filología, ciencias sociales, derechos humanos, documentación sanitaria, histo- ria del cine, arte, archivos y bibliotecas, historia del arte, gestión cultural, género y sociología.

El siguiente cuadro ofrece la posibilidad de cribar la búsqueda atendiendo al Método (presencial, a distancia, CD Rom, Vídeo, Online, Semi-presencial), a la Provincia (muy escasa esta opción) y al Precio.

A continuación el portal ofrece una selección sucinta de los mejores cursos y aunque no se justifican las condiciones para ocupar este ranking suponemos que tendrán en cuenta la proporción precio/calidad, la solvencia de los organismos y empresas organizadores, la consolidación en el tiempo y los resultados obtenidos.

La página continúa con una relación de másters, ordenados según la valoración y el precio, en orden descendente. Esta parte no resulta demasiado útil puesto que, en realidad, los cursos no se encuentran valorados y los criterios de estimación se desconocen. Resulta mucho más efectivo realizar una criba en atención a los intereses personales.

Por último solomasters ofrece la relación de "lo más buscado" en su portal, prestación que puede servir de referencia a la hora de decidir.

Una vez que realizamos la búsqueda, las distintas ofertas se presentan de forma resumida en una primera visualización. La utilización de iconos de fácil identificación resulta muy eficaz, pues indican los datos prácticos y esenciales que debemos conocer del curso: título y tipo, la existencia o no de prácticas y becas, el precio, la atención al cliente, la entidad organizadora, el lugar y la modalidad (presenciales, a distancia, on-line). Para ampliar la información pinchamos en el título. Con ello obtenemos la información pormenorizada (temario, créditos, horas), un enlace con la institución, la posibilidad de ponerse en contacto con la misma a través del correo electrónico, y una selección de cursos relacionados con la materia elegida.

MASTERMAS.

<http://www.mastermas.com/>

Se trata de un portal informativo y formativo puesto que no sólo ofrece un listado de cursos y los correspondientes enlaces sino que brinda otros servicios que ahondan en el conocimiento y asesoramiento [8]. Esta labor se oferta a través de secciones fijas distintivas del portal. El "club de formación" es un servicio de información a través de cuentas de correo a las que envían periódicamente un boletín; la "guía visual" es una sección nueva audiovisual para conocer a fondo y desde dentro las mejores instituciones y escuelas superiores de España; los "reportajes", elaborados por el equipo de redacción del portal, abordan en profundidad distintos aspectos relacionados con los postgrados, adoptando la forma periodística de investigación¹⁷;

¹⁷ A modo de ejemplo referimos algunos de los completos reportajes actualmente accesibles en la red: "Especial Becas de posgrado. Titulados universitarios-Doctores-Investigadores-Profesores".

8. Mastermas.com.

por su parte, el canal rankings selecciona los cursos más destacados, aunque de nuevo sin determinar los criterios de valoración¹⁸.

La organización de la página inicial es muy densa por lo que el recorrido por las distintas opciones debe ser pausado. En el itinerario de búsqueda se destacan cinco iconos (margen superior derecho) que se corresponden con otras tantas ofertas esenciales: canal rankings, el club mastermas (se refiere al club de formación), el directorio de másters, los centros recomendados y un contacto.

El primer ámbito de búsqueda se refiere a masters españoles, justo debajo encontramos un link que agrupa los internacionales. Se agrupa en las siguientes categorías: Auditoría y Asesoría, Banca y Finanzas, Comercio y Logística, Comunicación y Marketing, Derecho y Fiscal, Diseño y Creación, Executive MBA (*Master in Business Administration*, es decir, en Administración de Negocios), Humanidades/Periodismo, Imagen y Sonido, Informática, Inmobiliaria y Construcción, MBA/Dirección, MBA Internacional, Medio Ambiente, Nuevas Tecnologías, Nutrición/Alimentación, Riesgos Laborales, RR HH, Salud/Ciencia y Turismo.

¹⁸ En el trabajo "España: postgrados de prestigio por especialidades curso 2003-2004", incluido en el canal rankings se aclaran ciertos aspectos que se pueden aplicar a la selección general: "en esta sección queremos citar por especialidades aquellos programas impartidos en España que en opinión de profesionales y directivos de empresa, así como, de antiguos estudiantes de postgrado consultados por Mastermas.com deben ser tenidos en cuenta como referencia en sus respectivas especialidades. Hay que decir que no se trata de un estudio riguroso, al contrario, es totalmente subjetivo, y tampoco por ello pretende influir decisivamente en la decisión final del usuario interesado. Ante todo el objetivo es que éste conozca buena parte de la oferta más interesante que en la actualidad existe en nuestro país de manera que sirva para iniciar una búsqueda, ya entonces, mucho más meditada". Sería muy útil que actualizaran este artículo.

Cada una de estas categorías organiza la información subrayando en primer lugar los más destacados y a continuación la relación pertinente. La búsqueda se puede cribar atendiendo a la provincia deseada o la modalidad (presencial, a distancia, on-line, semi-presencial, en el extranjero, formación abierta, fin de semana o todas las anteriores) y otras categorías relacionadas. Nombre, inicio (indica si la matrícula está abierta o no), centro, lugar y tipo. La información pormenorizada se encuentra alojada en el título y en el centro.

Siempre que estemos dentro de una de las categorías, mastermas mantiene en la columna vertical de la izquierda sus secciones fijas: Servicios (rankings, agenda, breves, reportajes, guía MBA 06/07, prácticas de postgrado, club formación, guía visual, residencias, escuelas del mes, estudiar y vivir en España y másters en el extranjero), Noticias breves, El International Forum for Postgraduate Studies Information (IFPI) (área que ofrece enlace directo a las webs de los cursos ofertados desde los países que forman parte del Forum: Alemania, Austria, Francia, Italia, Reino Unido, Rumanía y Suiza) y el listado de Categorías.

Resulta de suma utilidad el Directorio de Masters por categorías, ya que cada una de ellas se desglosa en materias especializadas que ayudan a cribar la búsqueda.

Proyectos para la Plaza de España de Melilla: Comandancia General versus Ayuntamiento

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Arquitectura s. XX/ Urbanismo/ Melilla

RESUMEN

Se analizan los proyectos realizados para el solar más significativo de la Plaza de España de Melilla, en la década de 1920. El primero es una evocación regionalista para un edificio militar. Los otros cuatro son proyectos para el Ayuntamiento y, con una excepción, teniendo como base el neódrabe, ofrecen mayor modernidad acusando el impacto del art déco, que se manifiesta plenamente en el edificio construido por el arquitecto municipal Enrique Nieto.

ABSTRACT

This article is devoted to the analysis of several projects for the most important plot of the main square of Melilla, about 1920. The first is a regionalist evocation for a military building. The other four are projects for the town-hall that, except one, are the new arab style as model, and offer more modernité with the art déco impact, that is more evident in the building of the architect Enrique Nieto.

INTRODUCCIÓN.

La ciudad de Melilla, situada a orillas del Mediterráneo, en el N. de África, y asentamiento de diferentes culturas, entra en la historia de España a partir de su ocupación, en 1497, por las naves del Duque de Medina Sidonia mandadas por Pedro de Estopiñán, quien desembarcó en una población en ruinas, la antigua Rusaddir. Para su defensa se construyó una cerca de murallas, origen de la ciudad-fortaleza, concebida como guarnición militar y presidio, que condicionó su morfología de urbe cerrada, durante cuatro siglos, en los cuales no hubo una especial atención de la Corona hacia las plazas del norte de África.

* CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Proyectos para la Plaza de España de Melilla: Comandancia General versus Ayuntamiento", *Boletín de Arte*, nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 227-240.

Pero desde mediados del siglo XIX los acontecimientos políticos sientan las bases para el desarrollo de la moderna Melilla. Inglaterra y Francia, habían iniciado una carrera de expansión y colonización en Asia y África, que provocó una mayor atención de España hacia Marruecos, especialmente, a sus plazas del norte de África. Tras la Guerra de Tetuán (1859), el Tratado de Paz de 1860 señala las nuevas funciones que va a desempeñar Melilla y propiciaron su transformación, siendo la fecha de 1862 la que marca el inicio de la expansión de la ciudad, señalándose los límites del nuevo territorio mediante el alcance de un disparo de cañón realizado desde uno de los fuertes de la plaza, cumpliendo así lo designado en el Tratado.

Desde 1904 Melilla contaba con un gobierno militar independiente de la Capitanía General de Granada, en 1910 la Comandancia General de Melilla se transforma en Capitanía General, y la formalización del Protectorado Español sobre Marruecos, se produjo en 1912, determinando sensibles cambios en la estructura militar de la ciudad. Hay que citar dos organismos que tienen una importancia capital en la construcción de la ciudad: la Comandancia de Obras (1893), dependiente de la Comandancia General de Melilla, que constituyó la "cantera" de la que surgieron los ingenieros militares que participaron activamente en la urbanización de Melilla, y la Junta de Arbitrios, dependiente del Ministerio de la Guerra (1883), que gobernaba Melilla y fue el antecedente del Ayuntamiento¹. A partir de 1927 la Junta de Arbitrios, la institución que más arquitectura financió en Melilla, se transformó en Municipal y en 1930 en Ayuntamiento, y entre sus funcionarios se prevé el nombramiento de un ingeniero y un arquitecto municipal, cargo éste ocupado inicialmente, por Mauricio Jalvo Millán, interesante personaje que había ejercido en Madrid, muy comprometido políticamente².

En el plano económico Melilla pasó a ser un activo centro comercial y financiero, como capital de la zona norte del Rif oriental, y único puerto de importancia en todo el litoral, con las ventajas que le proporcionaba el ser puerto franco desde 1863 y entrada comercial al norte de Marruecos³.

El cambio fue tan radical que la población se multiplicó, y si los datos del plano de Villalba de 1800, señalan poco más de 2.000 habitantes y en el último decenio del siglo 3.000, en 1909 se censaron 16.754. Fueron los acontecimientos bélicos los que aceleraron el proceso poblacional y urbano porque como consecuencia de las cam-

¹ SARO GANDARILLAS, F.: "Municipalidad y administración local, antecedentes a la constitución del Ayuntamiento de Melilla", *Aldaba* nº 3, Melilla, UNED, 1984, págs. 27-40.

² BRAVO NIETO, A.: *La ciudad de Melilla y sus autores. Diccionario biográfico de arquitectos e ingenieros, finales del siglo XIX y primera mitad del XX*. Melilla, Ciudad Autónoma, 1997, págs. 45-52.

³ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "El proyecto de puerto de Melilla de 1891, eslabón de la política africanista española", en *Melilla en la historia, sus fortificaciones*, Seminario celebrado en Melilla en mayo de 1988. Madrid, ICRBC, 1991, págs. 43-57.

pañías militares que España emprende en Marruecos, en ese año un ejército de 22.000 hombres se estableció en la ciudad que experimentó un crecimiento desmesurado por el llano y lomas circundantes, y, contando a la población civil que las operaciones militares arrastran, alcanzó la cifra de 41.000 habitantes⁴. La ciudad presidió se transformó rápidamente, conjugándose la sobriedad castrense con la exuberancia ornamental de los nuevos estilos burgueses.

Pero antes de construir se planificó y urbanizó, trabajo que acometieron los ingenieros militares. La urbanización de la moderna ciudad de Melilla tiene unas peculiaridades específicas, ya que no se trató en su totalidad de un ensanche, aunque por extensión y en relación con la ciudad vieja así se le llame, sino que se puede hablar de una ciudad construida "ex novo", porque la configuración de ese nuevo espacio urbano se concentra en un periodo reducido de tiempo que se delimita entre 1880 y 1935, y además, porque al ser plaza militar, son las necesidades defensivas las que condicionan su urbanismo, y su rápido desarrollo por el hecho de que una vez concedido el Protectorado Español en Marruecos, Melilla se convierte en un centro estratégico de primer orden.⁵

En un periodo inicial la urbanización, que se desarrolla entre 1859 (fecha del primer tratado para la ampliación de límites) y 1893 (guerra de Margallo) se centra en un ensanche intramuros y otro fuera de éstos pero arropado por la fortificación. Entre 1893 y 1921 (Desastre de Annual) se lleva a cabo otra importante fase de urbanización, a partir del cuarto recinto, en el llano ganado al río de Oro, cuyo curso se había desviado en la etapa anterior; el Plan del ingeniero militar Eusebio Redondo (1906), muestra una disposición en retícula ortogonal enmarcada por ejes viarios de primer orden, con manzanas generalmente achaflanadas, ocupando su centralidad el Parque Hernández y limitado por barrios extremos. El Plan de Urbanización y Ensanche del también ingeniero José de la Gándara (1910) que supone la expansión de la ciudad hacia los límites y la conexión de todos los barrios, plantea también una importante actuación en la zona que había quedado entre las murallas (transformando el barrio de El Mantelete) y el ensanche anterior, una gran plaza circular de la que parten avenidas radiales. Es justo en esta fase donde tenemos que situarnos, aunque la evolución de la ciudad continúa en un cuarto periodo, entre 1921 y la guerra civil, que por no haberse aplicado la planificación urbana y la afluencia masiva de inmigrantes puede considerarse un caos urbano. Un último periodo que arranca posguerra apenas afectó al espacio urbano, y con la finalización del Protectorado, en

⁴ SARO GANDARILLAS, F.: *Estudios mellillenses. Notas sobre urbanismo, historia y sociedad en Melilla*. Ayuntamiento de Melilla, 1996 págs. 72 y ss.

⁵ ARGENTE DEL CASTILLO, F. J.: "El urbanismo en la Melilla contemporánea", en CAMACHO MARTÍNEZ, R. (Coord.) *Expediente para la declaración de Melilla "Ciudad Patrimonio de la Humanidad"* (texto inédito).

1956, el desarrollo inmobiliario prácticamente desaparece⁶.

En los solares que rodean esa gran plaza redonda, la que sería la Plaza de España y, en general en esa Melilla en crecimiento, surgió una arquitectura de formas atrayentes, cuyo rasgo más característico fue la ornamentación, fachadista fundamentalmente. Es pues un concepto de máscara en el que se mezclan la riqueza, ostentación y apariencia, porque los arquitectos e ingenieros se dieron cuenta de que se podía acceder a una cierta novedad variando el lenguaje formal, realizándose una lectura del movimiento como fórmula de modernidad y medio de renovación, como indica Antonio Bravo, y sólo cuando empiece a despojarse de esta máscara las estructuras determinarán un lenguaje más sincero, verdaderamente moderno, aunque no sin establecer pasarelas intermedias. Y esta arquitectura ornamentada, que hemos definido por extensión como modernista, aunque inicialmente provocó el rechazo de figuras tan importantes como Torres Balbás⁷, ofrece uno de los panoramas más atrayentes de la ciudad y la va configurando en una etapa más amplia de lo que habitualmente se señala para el Modernismo; porque con este término se abarca una realidad estilística que incluye las derivaciones clasicistas, las corrientes historicistas, el eclecticismo, el modernismo en sus diferentes vertientes, y el art déco zigzagueante y aerodinámico con los que entra el movimiento moderno⁸.

Melilla ha sido reconocida para la historia de la arquitectura contemporánea a partir de la exposición del Modernismo, celebrada en 1969⁹. Sin embargo, como hemos visto, la evolución de esta arquitectura es algo más amplia, pero hablar de Modernismo en Melilla es hablar del arquitecto catalán Enrique Nieto, colaborador de Gaudí y formado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, entre otros por Domenech y Montaner. Nieto se estableció en Melilla en 1909, y su actividad, que llega hasta 1940 y acusa los cambios estilísticos, fue determinante en el cambio de imagen de la ciudad¹⁰. A Nieto le llovieron los encargos por parte de una burguesía

⁶ ARGENTE DEL CASTILLO, F. J.: "Evolución urbana de Melilla", en BRAVO NIETO, A. y FERNÁNDEZ URIEL, P. *Historia de Melilla*. Ciudad Autónoma de Melilla, 2005, págs. 740-762.

⁷ TORRES BALBÁS, L.: "La arquitectura española en Marruecos", en *Arquitectura*, vol V, 1023 Págs. 139-142. El autor considera que en la zona del protectorado español de Marruecos se ha construido deprisa y mal y con absoluto desconocimiento del país, y lamenta que no se hubiera llevado a cabo una arquitectura resultante de la depuración de lo aprendido en la España del sur, conservando carácter y estilo de sus ciudades y edificando junto a éstas barrios modernos que no desentonaran con su estilo. Considerando que se ha construido una Melilla "moderna de calles rectas, manzanas regulares, casas horribles de cemento, de un estilo bárbaro, lleno de adornos pegados", cercanos a un espantoso pseudomodernismo.

⁸ BRAVO NIETO, A.: *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea*. Ciudad Autónoma de Melilla y Universidad de Málaga, 1996, págs 441 y ss.

⁹ BASSEGODA NONELL, J. (et al.): *El Modernismo en España. Catálogo de la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro de octubre a diciembre de 1969*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, págs. 10, 38-39 y 178.

¹⁰ GALLEGO ARANDA, S.: *Enrique Nieto en Melilla: La ciudad proyectada*. Centro Asociado de la U.N.E.D. en Melilla y Universidad de Granada, 1996.

que, como todas las europeas sintoniza con las nuevas actitudes estético-filosóficas, reivindicando lo subjetivo y la libre fantasía, que ha ascendido merced a su posición económica y quiere ofrecer una imagen de la ciudad diferente de la del periodo más marcado por la estructura militar y se identifica con estas formalizaciones novedosas que les deslumbró.

LOS NUEVOS PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS.

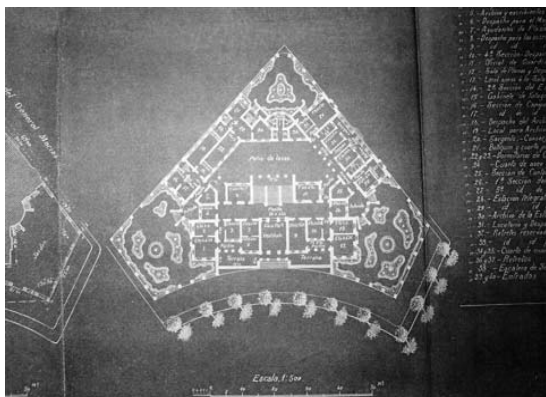
A comienzos de, segundo decenio del siglo XX ya habían empezado a surgir importantes viviendas de renta que iban cerrando la Plaza de España. Con proyecto del arquitecto malagueño Manuel Rivera Vera a partir de 1910 se construye, para el también malagueño D. Félix Sáenz, un edificio muy significativo con esquina a la Avenida nº 2, que responde al particular modernismo geometrizable de Rivera, siguiendo modelos europeos (que en Málaga se relaciona con los edificios de C/ Santa María nº 25 y C/ Alarcón Luján nº 111). Y en la esquina opuesta cerraría la Avenida un edificio de Nieto de 1915 que construye para D. David Melul, que con sus torrecillas cupuladas, el ornamentado peinetón curvo del eje central, la elaborada decoración figurativa y de guirnaldas que conviven con los círculos de la Secesión vienesa, muestra la influencia de su maestro Domenech y Montaner.

El solar más destacado de los que rodean la plaza, el que marca la continuación con la zona del puerto, a través del Paseo del General Macías, que lo limita, será objeto de importantes propuestas. En la revista *La Construcción Moderna*¹² se publicó en 1922 el proyecto para edificio de la Comandancia General, firmado por el ingeniero militar Mariano Campos Tomás (nacido 1870). En abril de 1923 se seguía trabajando sobre este mismo proyecto, y el ingeniero militar Juan García San Miguel y Uría (nacido 1899) realizaba un tanteo, o anteproyecto para construir este edificio, aunque éste sería el último trabajo que conocemos, olvidándose posteriormente su instalación en este espacio urbano¹³. En este solar, de forma pentagonal y con su lado principal adaptado a la forma curva de la plaza, se distribuyen las dependencias simétricamente a ambos lados del vestíbulo principal y de la escalera

¹¹ RODRIGUEZ MARIN, F. J.: "Manuel Rivera Vera (1879-1940). Último eslabón de dos generaciones de arquitectos malagueños" II, en *Boletín de Arte* nº 13-14, Universidad de Málaga, 1992-93, pág. 243. GALLEGO ARANDA, S.: "Un proyecto del arquitecto D. Manuel Rivera Vera para D. Félix Sáenz en Melilla: el edificio nº 2 de la Avenida", en *Boletín de Arte* nº 15, Universidad de Málaga, 1994, págs. 239-256.

¹² "Proyecto de Edificio para Comandancia General de Melilla". *La Construcción Moderna*, 1922, págs. 16 y 17.

¹³ BRAVO NIETO, A.: *La ciudad de Melilla y sus autores*, pág. 53. *La construcción...*, pág. 649. Agradezco al profesor Bravo Nieto que me haya facilitado las imágenes de este proyecto y los del Ayuntamiento. Un original del proyecto, acarelado, se encuentra en el interior de la actual Comandancia General de Melilla, otra copia del proyecto en un fotograbado de *La Construcción Moderna*, 1922: *Op. Cit.* Los planos de García de San Miguel, en el antiguo archivo de la Comandancia de Obras de Melilla. Planos sueltos.



1. Proyecto para Comandancia General de Melilla. Plano de distribución.

que abre a un patio de luces, centro de las estancias de la zona posterior, dejando en los tres vértices del solar atractivos patios ajardinados. Su alzado exterior responde a un exaltado regionalismo ya que recoge los estilemas de obras renacentistas como el Palacio de Monterrey de Salamanca, con el que trata de coincidir a través de elementos tan significativos como sus torres cuadradas rematadas por tracería y pináculos [1-2]

El alzado exterior nos ofrece un edificio clásico y monumentalista con un piso inferior más sólido, con escasos huecos y mimetizando sillería, mientras que en el piso noble, manteniendo los ejes de huecos se abre un amplio fenestraje entre columnas coronado por frontoncillos; en esta fachada principal se destacan las dos torres cuadradas de los extremos, con galerías en el piso superior y el remate de cresterías, y el cuerpo central que se adelanta formando un airoso pórtico de acceso sobre el que apoya el balcón central, coronándose por encima de la balaustrada con un cuerpo triple rematado por frontón al estilo de otra obra clásica: la universidad de Alcalá. Las fachadas laterales se abren definiendo el espacio pentagonal que marca la transición con las torres unos tramos curvos al que acceden las escaleras laterales, coronándose en el cuerpo superior por amplias cristaleras.

Aunque la moderna Melilla se definía más por el cosmopolitismo y no proliferó mucho en ella el regionalismo, un proyecto para la sede de la más importante representación militar tenía que ser bien significativo¹⁴. Así que no es extraño que se eligieran estas formalizaciones que, desde comienzos del siglo XX se había convertido en el estilo nacional por excelencia. Su uso como revival es anterior, ya que en

¹⁴ BRAVO NIETO, A.: *La construcción...*, pág. 649.



2. MARIANO CAMPOS TOMÁS,
*Proyecto para Comandancia
General de Melilla.*

la Exposición Universal de París, de 1867, el Pabellón Español que construyera el arquitecto Jerónimo de la Gándara, es más que una evocación del Palacio de Monterrey que construyera Rodrigo Gil de Hontañón en 1539. Es cierto que no se volvió a hacer uso de este revival “neoplateresco” en las exposiciones del XIX, tal vez porque está exento del pintoresquismo que requerían estos pabellones, aunque también se ha apuntado que su rechazo pudo estar determinado porque fue elegido por un gobierno reaccionario, sólo un año antes de la revolución liberal que derrocó a Isabel II. Sin embargo este neoestilo irá afianzándose, ya en la exposición de París de 1900 el pabellón construido por Urioste responde al neorrenacimiento, para aparecer en los primeros años del siglo completamente legitimado como estilo nacional¹⁵. Por otro lado el ingeniero militar José de la Gándara, tras su destino en Melilla, proyectó la Academia de Caballería de Valladolid, también en “estilo Monterrey”. Y volviendo a Melilla su huella podemos apreciarla en la Residencia de Oficiales (C/ General Astilleros), de 1944, que con una fábrica mucho más austera y racionalista, no prescinde de las torres laterales incluso con la crestería¹⁶. Y al reformarse la Comandancia General, (C/ Luis de Sotomayor), en 1948, se diseñó su portada principal con un frente de columnas que sirven de soporte al balcón de apariciones, que parece trasladada de este proyecto¹⁷.

Pero el solar no albergaría un edificio militar sino que en él se levantará el edificio civil más representativo de la ciudad, el Ayuntamiento, hoy Palacio de la Asamblea.

¹⁵ BUENO FIDEL, M^o J.: *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Colección 2 A, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1987, págs. 94-99. NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española 1898-1914*. Col. Summa Artis vol. XXXV. Madrid, Espasa-Calpe, 1993, págs.668 y ss.

¹⁶ BRAVO NIETO, A.: *La construcción...*, págs. 650-651.

¹⁷ BRAVO NIETO, A.: *La ciudad de Melilla y sus autores*, pág. 52 y 53.

Desde 1926 se había iniciado una etapa de colonización en la que Melilla desempeña un papel muy activo. Es la época cumbre de su expansión económica que se manifiesta nuevamente en el aumento de población y en el volumen de la construcción en la que resalta su monumentalismo y el tránsito hacia otras formas más racionalistas que se asumen a través del art déco, el estilo de los decorativos años 20, entendido éste como una corriente tendente hacia un ideal de modernidad formal, a través de la cual se intenta despegar del Modernismo, siendo el edificio de mayor calidad, el Monumental Cinema Sport, una de las obras más logradas del déco cosmopolita, proyectado por el arquitecto de Cartagena, Lorenzo Ros Costa, en 1930¹⁸. Esta obra tuvo un peso importante que pudo suponer el inicio del déco en Melilla, pero ya llegaba también por otros caminos: además de la cultura arquitectónica, la obra de Jalvo y Edo y la del arquitecto Francisco Hernanz, máximo responsable de las tendencias más racionalistas¹⁹.

En esta transición hacia el racionalismo, y con una fuerte presencia del art déco, hay que citar los proyectos de los que surgirá el edificio del Ayuntamiento.

Una vez constituida la Junta Municipal y dado el paso a Ayuntamiento, en noviembre de 1929 se convocó concurso para construir un palacio municipal, para el que dictó las bases el arquitecto municipal Mauricio Jalvo²⁰.

La convocatoria del concurso interesó a numerosos estudios y arquitectos²¹, solicitando la prórroga del plazo de presentación, que expiraba finales de abril, pero no se admitió. Se presentó un anteproyecto, de Tomás Mur y cinco proyectos, que firmaban Luis López y López (Madrid). Javier Barroso Sánchez-Guerra con Felipe López Delgado (Madrid). Manuel Cárdenas, Gonzalo Cárdenas e Ignacio Zulueta (Madrid). Joaquín M^a Fernández Cabello y Luis Ferrero (Madrid). Manuel Muñoz Monasterio y Mariano Rodríguez Orgaz (Madrid).

Revisado el material enviado, se declaró fuera de concurso el anteproyecto de Mur y se rechazó el de Cárdenas y Zulueta. El interventor informó era el más adecuado para su realización, con gran diferencia sobre los demás, el proyecto de Luis

¹⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "El arquitecto Lorenzo Ros Costa y la difusión del art déco en Melilla", *Seminario Arquitectura y Ciudad* celebrado en 1989. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, págs. 55-66.

¹⁹ BRAVO NIETO, A.: *La construcción...* págs. 581 y ss.

²⁰ Archivo Municipal de Melilla (A.M.ME). Sección de Obras y proyectos. Leg. 29, 1. Estos proyectos han sido estudiados también por los profesores Bravo Nieto: *La construcción...* págs. 463 y 578 y Gallego Aranda: *Enrique Nieto...* págs. 260-264.

²¹ A.M.ME. Leg. 29, 1. De enero de 1930 hay una relación de arquitectos que solicitaron información para participar: Oficina Moderna de Arquitectura de Málaga (firma Ricardo Santacruz); Juan Bautista Carles, de Valencia; Tomás Muñoz Lapeyrade, de Sevilla; Ricardo Pérez, arquitecto municipal de Salamanca; Ulargui Moreno, de Madrid; Luis Ferrero y Llusía, de Madrid; Francisco Massot, de Madrid; Manuel Cabaynes Mata y Antonio Callejo Álvarez, de Madrid, Antonio Delgado Roig, de Sevilla; Andrés Ceballos, de Madrid. Además Juan Jauregui Briales, Secretario de la Asociación de Arquitectos de Málaga, solicita que se prorrogue el plazo porque varios arquitectos de Málaga quieren participar.

Ferrero y Joaquín M^a Fernández Cabello, por responder al estilo neoárabe, quizá porque así se remitía a aquella etapa de nuestro pasado de convivencia pacífica entre culturas, y esos matices ideológicos interesaban en Melilla. No obstante se declaró desierto el primer premio de 12.000 ptas., concediéndose tres segundos de 6.000 ptas: a éstos, al proyecto de Luis López y al de Barroso y López Delgado, así como un accésit al proyecto presentado por Manuel Muñoz Monasterio y Mariano Rodríguez Orgaz.

Pero hasta enero de 1932, siendo ya Enrique Nieto arquitecto municipal, no se pensó en acometer la obra, y como había quedado claro que el proyecto más apropiado para Melilla era el que presentaron Ferrero y Fernández Cabello, les propuso la comisión que fuesen a Melilla para modificar algunos aspectos. En abril se recibió el proyecto reformado así como los honorarios y gastos, que parecieron excesivos al Ayuntamiento. El conflicto estaba planteado porque enterados los arquitectos autores del proyecto que el Ayuntamiento había encargado a Nieto reformarlo y adaptarlo, en noviembre de 1932 se quejan de la situación y acusan al arquitecto de infringir la ley de Propiedad Intelectual así como los Estatutos de los Colegios Oficiales de Arquitectos (aprobados en junio de 1931) y comunican esta actuación a la Junta de Depuración Personal de Colegios de Arquitectos, insistiendo en que su proyecto no se puede llevar a la práctica ni dirigirlo otro arquitecto mientras no se les abonen los honorarios. Pero la condición 11 del concurso indicaba que los proyectos ganadores quedarían de propiedad de la Junta Municipal, que podría encargar la dirección y ejecución a quien quisiera. Por tanto Ferrero y Fernández Cabello habían perdido la propiedad de su proyecto²². Para terminar este conflicto y empezar la obra, que contribuiría a paliar la crisis de paro obrero de Melilla, la comisión de Fomento recomendó que si no era posible reformar el proyecto, fuese anulado haciéndose otro de acuerdo con las posibilidades económicas de aquel momento, lo que realizaría Nieto quien, evidentemente, tuvo en cuenta los proyectos presentados y muy especialmente el del conflicto, aunque él mismo había indicado que le parecía más apropiado para el Protectorado que para Melilla²³.

Analizando los proyectos²⁴ podemos comprobar que van de un mayor eclecticismo a formas cuyo lenguaje implica una intencionalidad expresiva y parlante.

²² A.M.M.L. Leg. 29, 1. Todavía en 1934 insistían en su protesta al comunicar al Colegio de Arquitectos de Madrid que el Ayuntamiento no podía disponer de los proyectos ya que la Junta había roto las bases cuando cambió los premios otorgando tres segundos y no el primero; la Junta de Fomento decidió que se le abonasen los honorarios deduciendo 6.000 ptas del premio, porque reclamaban las 12.000 del primero.

²³ BRAVO NIETO, A: *La construcción*, pág. 463.

²⁴ Las fotografías de los cuatro proyectos principales fueron publicadas en Junta Municipal de Melilla, Memoria de su actuación 1927-1930. Melilla: s/f (pero 1931), entre las páginas 74 y 75. Con un carácter divulgativo, véase el trabajo de CARMONA PACHÓN, F.: "Proyectos frustrados y algunos posteriormente realizados". *La Voz*, 13 de febrero de 1994; pág. 10 y 11.



3. LUIS FERRERO Y JOSÉ M^a FERNÁNDEZ CABELLO, Proyecto para Ayuntamiento de Melilla.

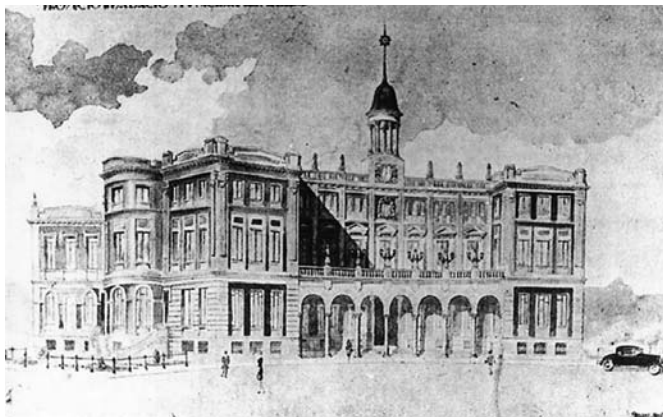
En este sentido destaca el proyecto elegido, el de Luis Ferrero y José M^a Fernández Cabello, que era el más próximo a la estética neoárabe. Al considerarlo la Junta Municipal como el que “reune mejores condiciones con gran diferencia sobre los demás”, apostaba por una propuesta con una carga ideológica fuerte, porque la utilización de esas formas en el contexto norteafricano no se entendía como un exotismo sino una reexportación de formas, recordando en Marruecos aquella arquitectura “excelente” que allí se había olvidado y que sí se había conservado en España, tesis que vienen a coincidir con las del escritor africanista Basilio Paraiso, y fueron muchas las obras realizadas con esta estética en la zona del Protectorado, incluso en el ámbito castrense de Melilla²⁵.

El diseño presenta su curvada fachada entre dos torres rematadas por cúpula, con galería de arcos de herradura apuntados y otros quebrados, más próximos al art déco. La portada principal, con galería y tejazoz, también enmarcada entre dos torrecillas, conjuga el diseño del arco triunfal con ecos de las grandes obras de la arquitectura mudéjar, como el Alcázar de Sevilla. Porque las citas están muy cuidadas, se separan de otras obras del estilo “neoárabe arqueológico” realizado en la ciudad, adaptándose inteligentemente al art déco que se vislumbra detrás de este diseño [3].

En los otros tres proyectos cambia la composición de la fachada, destacando un hito vertical sobre el eje de la portada principal.

El diseño más clásico fue el presentado por Luís López y López, que en la memoria justifica este estilo remontándose incluso a los “condes de provincia” en

²⁵ BRAVO NIETO, A.: *La construcción...*, pág. 449.



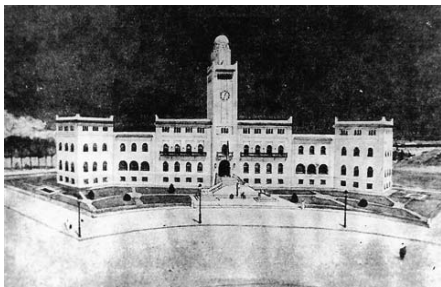
4. LUIS LÓPEZ Y LÓPEZ. , Proyecto para Ayuntamiento de Melilla.

Castilla y reconoce su inspiración en “los clásicos de la arquitectura civil española”, adaptándolo a las necesidades de este edificio, que sigue diferentes modelos²⁶. El resultado es un conjunto ecléctico y monumentalista que en su fachada principal, con pórticos y cuerpo noble con balconada, encajada entre dos torres cúbicas, remite a formas que van desde el Palacio Real de Madrid al Ayuntamiento de Cádiz, y con el remate de la torre central se hermana con otras tipologías de ayuntamientos de finales del XIX. Pero trata de aligerar el bloque cúbico de la fachada disponiendo los accesos laterales, que conducen a los diferentes juzgados, mediante rotondas y escaleras que se adaptan a la forma curva de éstas [4].

Describe el interior con un patio cubierto con claraboya que abre a dos plantas y de allí arranca la escalera de honor, con una gran vidriera al fondo, dejando uno de los espacios de la rotonda para sede del museo municipal. La relación de los pormenores decorativos: frisos de madera, molduras de escayola imitando artesanas renacentistas, dejan patente la intención clasicista y representativa de esta propuesta.

El proyecto de Manuel Muñoz Monasterio y Mariano Rodríguez Orgaz presenta una composición equilibrada resaltando su sencillez y sentido clásico en el trazado de los huecos; también destaca el hito vertical de su torre central, que integra

²⁶ A.M.M.L. Leg. 29, 3.



5. MANUEL MUÑOZ MONASTERIO Y MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ, Proyecto para Ayuntamiento de Melilla.

el acceso principal, de clara inspiración en obras de la Secesión vienesa [5].

El proyecto presentado por Javier Barroso y Felipe López Delgado es el más interesante²⁷. Como ellos mismos señalan en la memoria, quieren enlazar con la estética neoárabe, pero conociendo la capacidad de la ciudad para comprender el abuso del neoárabe y neomudéjar, ofrecen una "interpretación colonial", convencidos del sentido moderno de su propuesta, en la que al dominar la funcionalidad y sencillez, se aproxima mucho más al verdadero sentido del estilo árabe.

Realmente es un diseño notable que entronca asimismo con el art déco, definiendo el edificio por la ponderación de las masas, cúbicas y racionalistas, en cuya superficie contrasta el uso del ladrillo sobre revoco blanco, restringiéndose los huecos. En la fachada resalta la torre central, prisma vertical de notable belleza, que los autores no consideran un capricho decorativo obligado por la tradición del tema de los ayuntamientos, sino que es totalmente utilitaria al permitir alojar los depósitos que, en altura proyectan el agua a presión. Y llama la atención por su sobriedad decorativa.

LA MATERIALIZACIÓN DEL EDIFICIO.

Aunque Enrique Nieto está trabajando sobre este proyecto desde 1932, la ejecución de la obra no se acometería hasta después de la guerra, inaugurándose en 1949²⁸. El esquema compositivo arranca del proyecto de Ferrero y Fernández Cabello manteniendo las macizas torres que cierran la curva fachada y el bloque de la portada principal entre dos torrecillas más esbeltas y donde se acumulan las evocaciones historicistas. Pero, inteligentemente, el diseño, que combina regularidad y monumentalismo con un sentido de la proporción verdaderamente clásico, se ha

²⁷ A.M.M.L. Leg. 29, 2.

²⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Las sugerencias del art déco en la arquitectura de Melilla", en *Boletín de Arte* nº 7, Málaga 1986, pág. 157.

6. JAVIER BARROSO y FELIPE LÓPEZ DELGADO Proyecto para Ayuntamiento de Melilla.



transformado en art déco, como se aprecia en los huecos de dintel quebrado, los placados con estilizaciones florales, las celosías, la tipología de los balaustres y elementos de soporte del pórtico, poliédricos en su tercio superior, el extraño capitel más chipriota que jónico del piso principal o el diseño de la reja con líneas de abanico de vértices opuestos. También aquí podemos encontrar otras fuentes, más afines a la Secesión vienesa, como el palacio Stoclet de Bruselas, obra de Hoffman de 1905, con el que pueden relacionarse las torrecillas centrales, también evocadas en la torre central del proyecto de Muñoz Monasterio y Rodríguez Orgaz, lo que demuestra que beben en fuentes comunes [7].

En el interior hay detalles muy sugestivos, que corresponden al proyecto de los años treinta, desde el zaguán con pilares de mármol negro de capiteles ménsula, el hall donde destaca la rotundidad de sus pilares poligonales de mármol rojo y negro, los marcos de puertas con ricos placados de mármol, la doble escalera imperial, o la balaustrada de evocación egipcia, aunque ésta es diseño de 1948²⁹. Entre los salones destaca el de Plenos, donde con su división del espacio mediante diafragmas de perfil mixtilíneo, las esbeltas pilastras decorativas coronadas por palmetas y volutas, el enrejado de las sobrepuestas que recuerda las rejas de A. Piquet en la exposición de París de 1925³⁰, y el estucado crema enriquecido por toques dorados, se recrea un ambiente elegante y sofisticado, acorde con la línea del estilo. Pero esos detalles resultan tímidos y quedan ofuscados al conjugarse con formas más tradicionales y barroquizantes, obra ya de los años cuarenta, así como el mobiliario que se seleccionó para vestir el edificio e imprimirle su carácter institucional, ofreciendo un fuerte contraste con la modernidad del exterior.

²⁹ GALLEGU ARANDA, S.: *Enrique Nieto (1880-1954). Biografía de un arquitecto. Melilla*. Fundación Melilla Monumental, 2005, pág. 174

³⁰ BATTERSBY, M.: *The decorative twenties*. Studio Vista, U.S.A., 1976, pág. 25.



7. ENRIQUE NIETO Y NIETO, *Ayuntamiento de Melilla*.

El edificio del Ayuntamiento de Melilla es un bien protegido. Por un lado por encontrarse en el centro de Melilla, catalogado como Bien de Interés Cultural por RD 2753/1986 de 5 de diciembre, y por otro, como pieza aislada, cuenta con la máxima protección en el Catálogo de arquitectura de Melilla. 1895-1961³¹.

Además, desde 2004 se está realizando un plan especial de protección del ensanche modernista de Melilla, dirigido por el arquitecto D. Juan Armindo Hernández Montero y por el historiador del Arte D. Antonio Bravo Nieto, que está en vías de aprobación, y donde el edificio obtiene un alto grado de protección, tanto en su exterior como en sus espacios interiores.

³¹ BRAVO NIETO, A. e HINOJO SÁNCHEZ, D.: *Catálogo de arquitectura de Melilla. 1895-1961*. Melilla: Consejería de Fomento, 2003.

El problema de las transformaciones de cines y teatros en España. La metamorfosis de un edificio emblemático: de Teatro Kursaal a Cine Nacional

Antonio Bravo Nieto
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Arquitectura s. XX/ Edificios para teatros/ Melilla

RESUMEN

La construcción de grandes y monumentales edificios destinados a cines y teatros, fue una de las más sugerentes aportaciones arquitectónicas de la primera mitad del siglo XX. El teatro-cine Kursaal de Melilla es un ejemplo de cómo estas construcciones asumieron un importante papel de modernidad y fueron reflejo de las últimas y más atrevidas tendencias estéticas de su época. El Kursaal fue construido con proyecto del arquitecto Enrique Nieto a partir de 1929, y en sus formas encontramos el último canto del cisne del modernismo más geométrico y desornamentado, preludio de la arquitectura art déco. Su evolución a lo largo del siglo XX, también ilustra sobre la variable suerte y conservación de estos edificios en tiempos tan cambiantes y su presente y futuro es un reto sobre la necesidad de conservar el patrimonio cultural de las ciudades.

ABSTRACT

The construction of large and monumental buildings planned for cinemas and theatres was one of the most evocative architectural contributions in the first half of XXth century. The theatre-cinema Kursaal in Melilla is an example of how these buildings have assumed the key role of modernity and were reflection of the latest and daringaesthetic tends of that time. The Kursaal was built as a project of the architect Enrique Nieto from 1929 and in its shapes we find the latest swan song of of the most geometric and bare of ornament Modernism, prelude to art deco architecture. Its evolution during the XXth century, also illustrates about the variable luck and conservation of these buildings in such changing times and its present and future is a challenge on the need to preserve cities' cultural heritage

En la segunda mitad de los años veinte se produce en España un fenómeno muy generalizado y acorde con la importancia que algunas ciudades iban adquiriendo en su configuración urbana y arquitectónica, al amparo de la bonanza económica. En este panorama, asistimos a la construcción de grandes espacios para el ocio,

* BRAVO NIETO, A.: "El problema de las transformaciones de cines y teatros en España. La metamorfosis de un edificio emblemático: de Teatro Kursaal a Cine Nacional", *Boletín de Arte*, nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 252.

entre los que se encuentran cines y teatros que con su monumentalidad asumían la imagen de nuevos templos en el perfil construido de muchas ciudades. Por esta razón, todas las grandes capitales del país van a contar con proyectos señeros que constituyen una parte importante de su propia memoria colectiva.

Este es el caso evidente de la ciudad de Melilla, pues en los primeros decenios del siglo XX fue una urbe cosmopolita y bulliciosa en la que se materializaban las necesidades de una sociedad que demográficamente se mostraba muy pujante y exigía grandes espacios públicos¹. Así, en estos momentos se construyen los tres grandes teatros-cines melillenses: el Perelló, con proyecto del ingeniero Luís García-Alix (1927-1928), el Kursaal-Nacional obra del arquitecto Enrique Nieto Nieto (1929-1931) y el cine Monumental del también arquitecto Lorenzo Ros Costa (1930-1932)².

LA GÉNESIS DEL PROYECTO Y SU MATERIALIZACIÓN.

El Kursaal fue un proyecto empresarial que ya arranca desde 1912, año en el que se levantaba en una de las manzanas del ensanche central de Melilla³ un pabellón de espectáculos erigido con materiales no permanentes. Este teatro provisional atraía al público melillense que deseaba contemplar los espectáculos de diferentes compañías de variedades y en el que también se realizaban algunas proyecciones cinematográficas. Desde 1922 el propietario del solar y empresario, Rafael Rico Albert, animado por el auge social que el cine iba adquiriendo, lo dedicó exclusivamente a sala de proyección y a finales de este decenio decidió renovar estas instalaciones de madera e invertir en la construcción de un edificio de gran monumentalidad. El arquitecto elegido para realizar el encargo fue el técnico barcelonés afincado en Melilla Enrique Nieto Nieto que ejecutó el proyecto de teatro⁴ y la dirección de las obras de su construcción.

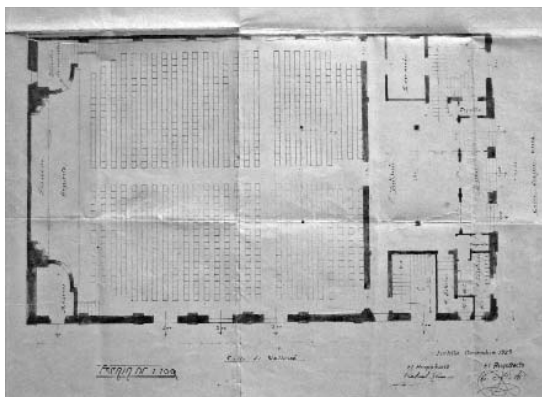
¹ Vid. el libro de DIEZ SÁNCHEZ, J. (1997). *Melilla y el mundo de la imagen. Aproximación a la fotografía, el cine y la televisión*. Melilla: Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma.

² Sobre los teatros melillenses existe una bibliografía interesante: el Cine Monumental ha sido el más estudiado, y cuenta con algunas investigaciones concretas: PÉREZ ROJAS, F. J. (1987): "Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental Sport de Melilla". En: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA). Málaga-Melilla, 1985*. Málaga: varios; págs. 283-287. CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1986). "Las sugerencias del Art Déco en Melilla". *Boletín de Arte*, nº 7; págs. 155-167. El caso del teatro Perelló y del cine teatro Kursaal han merecido hasta el momento menos atención: BRAVO NIETO, A. (1996). *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano, arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea*. Málaga-Melilla: Universidad-Ciudad Autónoma.

³ DIEZ SÁNCHEZ, J. (1997). *Op.Cit.* pág. 111 a 113.

⁴ Le agradecemos a D. José M^o Pérez Hurtado, que fue durante muchos años gerente del cine la amabilidad con la que nos ha mostrado diferentes documentos y planos del edificio, así como sus apreciaciones personales sobre el Nacional.

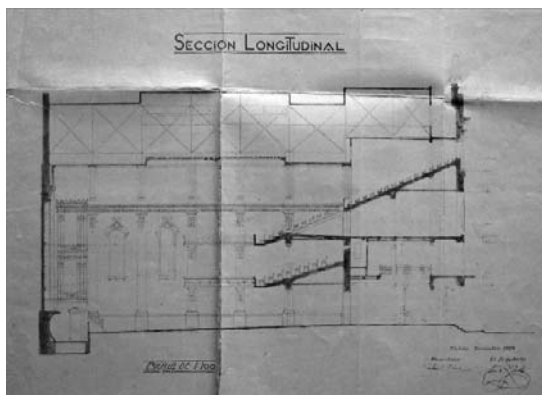
I. Planta baja del proyecto, diciembre de 1929.



Enrique Nieto firma el proyecto en diciembre de 1929⁵, cuando ya era un profesional totalmente consagrado en la ciudad, donde había construido numerosos e importantes edificios. En su propuesta podemos observar una serie de características que definen claramente el edificio en sus líneas decorativas fundamentales, marcadas por lo detalles ornamentales geométricos que generan una concepción monumentalista de la obra. El contratista de las obras fue Pedro Martínez Rosa, uno de los principales empresarios del sector y colaborador habitual de Nieto, actuando en la carpintería Adolfo Hernández y en la ornamentación Vicente Maeso, que también había colaborado ampliamente con el arquitecto Nieto en proyectos anteriores. Salvados los correspondientes permisos, en mayo de 1930 se iniciaba el derribo del antiguo salón provisional y comenzaban las obras del nuevo edificio. El Kursaal se inauguró el 14 de abril de 1931, situado en un lugar estratégico del ensanche, entre las calles Pablo Vallescá y la de Joaquín Costa (posteriormente Cándido Lobera) a la que tendría su fachada principal.

Respecto al estilo elegido, habría que realizar algunas apreciaciones que nos permitan entender sus formas y porqué fueron elegidas. Enrique Nieto había sido en Melilla el defensor a ultranza de un modernismo floralista muy en la línea de las obras de Lluís Domènech i Montaner, pero ya en los años veinte había variado sus

⁵ Sobre Enrique Nieto y la arquitectura de Melilla existe una amplia bibliografía. Véanse como estudios generales del período la obra de BRAVO NIETO, A. (1996): *Op. Cit.* que analiza el panorama arquitectónico general de la ciudad y la de GALLEGU ARANDA, S. (1996): *Enrique Nieto en Melilla, la ciudad proyectada*. Granada-Melilla: Universidad-UNED y del mismo autor (2005). *Enrique Nieto (1880-1954) Biografía de un arquitecto*. Melilla: Fundación Ciudad Monumental, ambas obras centradas en los aspectos biográficos del personaje.



2. Sección longitudinal del proyecto, diciembre de 1929.

códigos estéticos y ensayaba nuevas formulaciones que, sin renunciar al modernismo, le alejaban de los postulados más floralistas de éste. Por estas fechas, se apreciaba la necesidad de abandonar esta línea, pero no existía ninguna condición para rechazar en sí mismo el concepto de una arquitectura ornamentada. Por esa razón, Nieto elige para la fachada principal (calle Cándido Lobera) un planteamiento sobrio, con un rotundo cuerpo central abierto con gran vano en arco segmentado y compartimentado (al gusto de la corriente modernista más centroeuropea), que servía de asiento a una rotunda hilera de pilares que soportan un entablamento con pequeño frontón ligeramente curvado y un potente remate con pináculos de gran esbeltez. Por su parte, una discreta balconada curva, daba el contrapunto horizontalista necesario en la composición. Los cuerpos simétricos laterales de esta fachada principal, mucho más discretos en su concepción, se asumen con un gran vano muy estilizado verticalmente entre potentes pilastras de orden gigante que rematan en pináculos romos. No faltan de todos modos algunos elementos florales muy contenidos, en la coronación de las pilastras o en los detalles de sobreventanas. La visión general de la fachada ofrece un impecable ritmo modernista en la ondulación de los vanos principales, pero sin romper el esquema geométrico y lineal del conjunto.

Estos modelos compositivos tienen sus raíces más directas en la arquitectura modernista centroeuropea, más concretamente en la Sección vienesa, que aporta el ideal de la geometrización ornamental al servicio de la elegancia. Sus formas fueron ampliamente difundidas por toda Europa y por España, donde encontramos su huella en diferentes arquitecturas ya desde el primer decenio del siglo XX. La fachada del Kursaal nos recuerda la composición de vano segmentado compartimentado por pilares que aparece en diferentes edificios de gran envergadura y en archi-

tecturas industriales. Por poner un ejemplo alejado de la realidad melillense, citaremos un proyecto del arquitecto Julio Galán para Cine Teatro en el parque de San Francisco de Oviedo, estudiado por la profesora María Cruz Morales Saro⁶. También existen en Melilla varias arquitecturas fabriles en el barrio Industrial que siguen el mismo esquema sezesionista, algunas ya desaparecidas en el barrio Industrial, conservándose los Almacenes Montes como el edificio más singular que sigue estos parámetros.

La fachada lateral del Kursaal, calle Pablo Vallescá, se despliega en un espacio mayor y aparece determinada por un ritmo verticalista formado mediante estrechos vanos muy alargados entre grandes pilastras que rematan por encima del entablamento en pináculos de coronación roma. A su vez, una moldura a modo de bocel recorre horizontalmente las dos fachadas abrazando los arcos superiores de los vanos y confirmando un elemento de equilibrio compositivo en un conjunto que potencia sobre todo los elementos verticales.

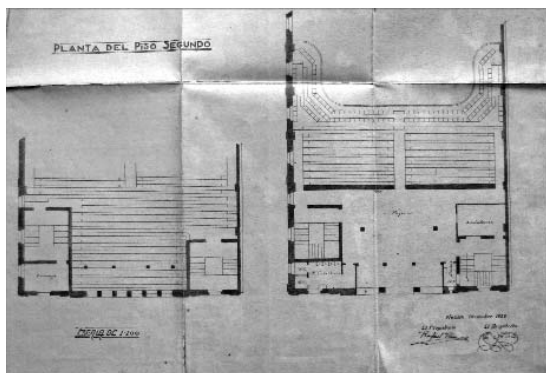
Es obvio por tanto que el programa decorativo que presenta el edificio nos lleva hacia vertientes muy geométricas de la ornamentación modernista, que sin desterrar totalmente sus formas, sí que llegan a simplificar sus motivos, con vanos curvados y róleos simples.

Enrique Nieto no quiso o no pudo desplegar en esta obra un lenguaje Art Déco que ya se imponía en buena parte de Europa, y prefirió utilizar formas del modernismo centroeuropeo que se adaptaban al ideal de sobriedad y geometrización que empezaba a imponerse por entonces. La Sezeción, a finales de los años veinte podía entenderse como una tendencia general que si no encajaba totalmente dentro del Art Déco, sí podía considerarse como convergente con él. Nieto elabora el proyecto en un momento en el que no ha ensayado suficientemente la nueva tendencia decorativa, por lo que prescinde totalmente de sus motivos a la hora de plantear el programa decorativo de este edificio. Sin embargo, un año después, el arquitecto Lorenzo Ros va a realizar un extraordinario despliegue de arquitectura y motivos Art Déco en el Cine Monumental⁷, a escasos metros del anterior, demostrando que el modernismo, en cualquiera de sus vertientes, había sido desplazado por una nueva sensibilidad decorativa.

El estudio de la documentación y de los proyectos originales nos sitúa ante un edificio ejecutado en dos momentos diferentes, uno en el proyecto firmado en 1929 y el segundo que se realiza en 1934. En el primer proyecto Nieto diseñaba el cuerpo principal del edificio, con sus dos fachadas, la principal a Cándido Lobera y

⁶ MORALES SARO, M. C. (1989): *El modernismo en Asturias. Arquitecturas, escultura y artes decorativas*. Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, pág. 53.

⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1986) *Op.cit.* y PEREZ ROJAS, F. J. (1987) *Op.Cit.*



3. *Planta de piso segundo y balcones, diciembre de 1929.*

lateral a Pablo Vallescá, la parte de vestíbulo, patio de butacas, los dos pisos de palcos y parte del escenario, pero dejaba para un segundo momento los camerinos y trasera del escenario, que son construidos como edificio anexo al anterior, ofreciendo una fachada también con vista a Pablo Vallescá muy desornamentada y sobria que no sigue el ritmo del cuerpo principal.

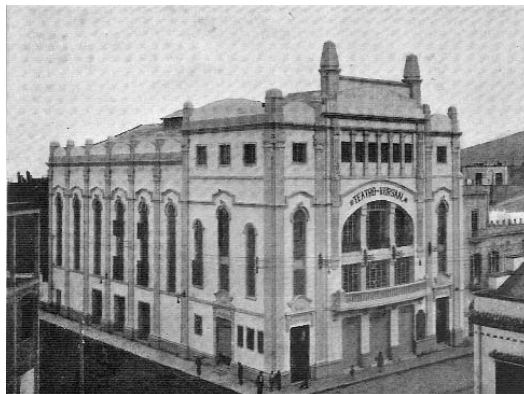
La estructura constructiva del edificio se basa en elementos muy sólidos: muros maestros de gran capacidad portante, mixtos de ladrillo y mampostería, y estructura interior sustentada fundamentalmente en elementos metálicos: pilares, columnas y vigas de hierro son la parte fundamental del aparato portante. El análisis actual de la estructura, demuestra un estado de conservación muy aceptable.

No sabemos muy bien por qué razón el propietario, D. Rafael Rico Albert no planteó unitariamente el edificio y encargó dos proyectos consecutivos en el tiempo: diciembre de 1929 el primer proyecto correspondiente a la parte principal y más noble del edificio⁸ y noviembre de 1934⁹ el segundo, correspondiente al solar trasero al teatro, donde irían situados todos los camerinos. El teatro fue inaugurado provisionalmente en abril de 1931 con la proyección de una película y en 1935 se inauguró la segunda parte de las obras, correspondientes al nuevo escenario, completándose en ese año la construcción en su estado definitivo. Diremos que estamos ante un mismo edificio concebido en dos momentos distintos, con dos proyectos diferentes, pero con una unidad cronológica en el desarrollo de las obras, fruto posiblemente

⁸ Proyecto de Cine Kursaal. Diciembre de 1929. Arquitecto Enrique Nieto Nieto. Planos de ubicación, fachada, sección longitudinal, planta baja, planta del piso segundo y general. Archivo de D. José M^o Pérez Hurtado.

⁹ Proyecto de escenarios para el Cine Kursaal, noviembre de 1934. Arquitecto Enrique Nieto Nieto. Planos de fachada, sección transversal, sección longitudinal, planta del foso, planta del escenario. Archivo de D. José M^o Pérez Hurtado.

4. *El Kursaal en su inauguración, Memoria de la Junta Municipal, 1931.*



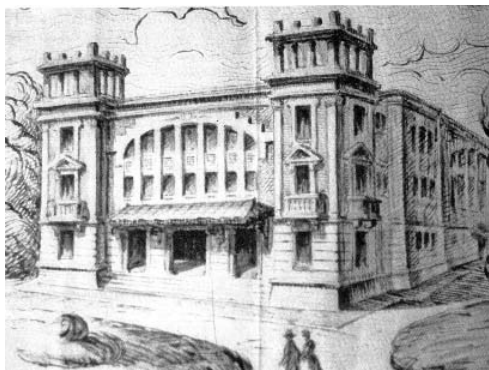
te de las expectativas comerciales del propietario que iría determinando el encargo al arquitecto.

Un aspecto interesante que conviene destacar es la dualidad que desde el principio del encargo va a producirse en la concepción del edificio: ¿teatro o cine? Esta dualidad, ha generado a lo largo de la historia del Kursaal ciertos problemas, reformas, actuaciones y modificaciones a los proyectos originales, debido a la incompatibilidad que a veces se genera entre ambos usos. Iremos desarrollando este problema a lo largo de estas notas, pero interesa plantearlo aquí como punto de partida, puesto que es una premisa importante a la hora de iniciar la recuperación actual del edificio.

El edificio original constaba de un gran patio de butacas en el bajo, una galería de butacas de Principal en el piso primero y otra en el segundo de General. Estos dos pisos disponían de palcos sobre ménsulas que asumían una planta de formas curvas en sus laterales, de elegante diseño. También contaba el teatro con dos palcos en proscenio, a cada lado del escenario, dispuestos en dos pisos y de planta curva, que permitiría una privilegiada asistencia a las representaciones teatrales. Estaban ricamente decorados si nos atenemos al proyecto original, con columnas o pilastras ornamentadas con cierta elegancia.

La decoración interior era simple pero destacaban algunos detalles en los palcos y sobre todo en los proscenios. Los muros laterales de la gran sala disponían de pilastras adosadas de orden gigante y remate con detalle modernista, y entre paños unos vanos simulados con remate curvo, muy similares a los dispuestos en el exterior, con paños decorativos de celosía.

Por otra parte, nos encontramos ante un edificio de gran envergadura, de



5. Proyecto de cine en Oviedo, publicado por la profesora M^a Cruz Morales Saro, *op. cit.*

unos 23.000 metros cúbicos edificados y que en algunos momentos de su historia, sumando todas las butacas del patio, del principal y del general, hacían posible una capacidad de 2.000 localidades de aforo sentado. Sin duda una obra singular con vocación de monumentalidad.

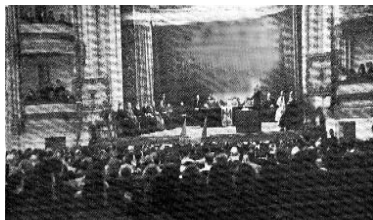
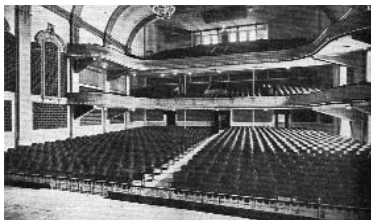
LAS TRANSFORMACIONES DEL EDIFICIO.

El teatro Kursaal ha sufrido a lo largo de su historia algunas transformaciones que deben ser estudiadas, puesto que explican diversas circunstancias que no se pueden ignorar y que permiten hacer comprensible la forma en la que esta arquitectura nos ha llegado hasta nuestros días. La primera reforma que sufrió el edificio vino dada por el hecho de no contar en el proyecto original con la existencia de una cabina de proyección cinematográfica, lo que exigió posteriormente que se tuviera que construir esta cabina de forma superpuesta al proyecto original.

También sufrió transformaciones propias de los tiempos difíciles que determinaron la historia española de los años treinta y durante la guerra civil cambió el nombre de Kursaal pasando a llamarse Nacional, denominación más acorde con los nuevos aires triunfalistas que se respiraban por todo el país.

Durante los años treinta y cuarenta el edificio no sufre modificaciones notables y en una fotografía de 1944¹⁰ tenemos una vista del interior antes de las agresivas transformaciones posteriores. Observamos en esta imagen, tomada desde el

¹⁰ Imagen en la revista *Mundo Ilustrado*, nº 85-86, marzo 1944; s. p.: "Espectáculos de Melilla", aparece una foto del exterior "Edificio del gran Cine-Teatro Nacional, que por su magnificencia da ornato a la ciudad" y otra del interior: "La suntuosidad del gran salón de espectáculos del Cine-Teatro Nacional, queda bien manifiesta con esta foto".



6. Vista interior con los dos pisos de gradas y palcos. Mundo Ilustrado 1944.

7. Conferencia de Feliciano Laverón, 1948. Se observan los palcos proscentos..

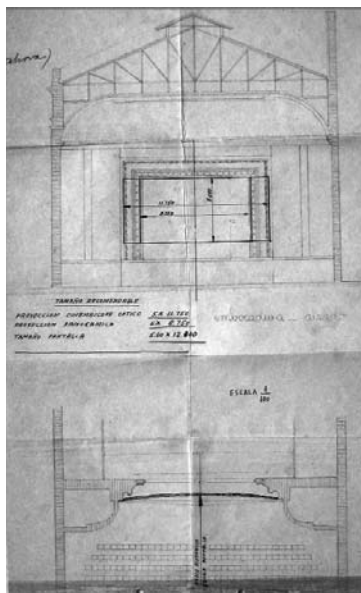
escenario, dos pisos de palcos: el principal y el general, con la planta curvada en los extremos más cercanos a los muros laterales y apoyados sobre ménsulas muy alargadas, así como ciertos detalles decorativos en el frontal de los palcos. Respectos a las paredes maestras, se mantenían como se proyectaron en 1929: grandes pilastras recorrían los muros hasta el nivel de cornisa, con las características líneas seccionistas en su parte superior. Desde la línea de cornisa arrancaba un falso techo como bóveda rebajada, con arcos fajones de escayola que volteaban desde las pilastras. Techo del que pendían varias lámparas.

A partir de los años cincuenta comienzan a producirse algunas transformaciones significativas¹¹. El edificio, concebido fundamentalmente como teatro, ofrecía algunos problemas de visualidad que se intentó solucionar mediante varias obras posteriores. La imposición del cine frente al teatro empezaba a ser una evidencia por entonces. Aspectos que en 1929 no se tuvieron en cuenta empezaban ahora a ser prioritarios, como el tamaño de la pantalla para proyección de las películas, puesto que la embocadura original era excesivamente pequeña para sistemas panorámicos o de cinemascope. La evolución de la propia industria cinematográfica exigió reformas que son las que han dado lugar al edificio tal y como lo conocemos hoy día. De este periodo es interesante un proyecto que estudia precisamente el tamaño de la embocadura y pantalla, y su necesaria ampliación lo que finalmente conllevaría la supresión de importantes elementos del interior.

En 1952-1953¹² se realiza una importante transformación de la decoración interior, con la supresión de los detalles ornamentales realizados por Enrique Nieto en 1929. Así se "modernizaba" el cine, ganando en elegancia y en calidad de los

¹¹ Proyectos y fotografías del Archivo de D. José M^o Pérez Hurtado.

¹² Fotografías del Archivo de D. José M^o Pérez Hurtado.



8. Proyecto de modificación de la embocadura de la pantalla. 1952-1953.

9. Vista de las gradas después de las obras de reforma, 1969.

10. Vista de la pantalla y escenario desde las gradas superiores, 1969.

nuevos materiales utilizados, pero a costa de los detalles ornamentales originales, desapareciendo la forma de las pilastras, la decoración de los vanos entre paños y los detalles de remate curvo. La obra representó una nueva forma de decoración con escayolas, luces, molduras y telas, realizada por un prestigioso decorador levantino llamado Aroca, que remodeló visualmente el interior del cine de acuerdo a los gustos imperantes en los años cincuenta. Es evidente que el edificio ganaba en comodidad, pero perdía una decoración original que contextualizaba el interior con el estilo del exterior.

Los palcos proscenios dejaron de tener sentido en un momento en el que el teatro ya no tenía la importancia del pasado y el cine se imponía como espectáculo de masas, por lo que se cegaron estos palcos junto al escenario, aunque durante

unos años se mantuvo curiosamente su volumetría. A estos prosccenios se accedía por escaleras independientes y a pesar de quedar obsoletos por la exigencia de crecimiento de la pantalla, daban un carácter muy especial al escenario. Todavía en fotos de 1969 podemos apreciar su espacio volumétrico en los laterales del escenario, ya convertido completamente en pantalla.

Entre 1958-1959 también se produjo otra reforma importante¹³. Momento en el que se sucedieron en la ciudad varios terremotos, la gerencia del cine decidió que los pináculos de la fachada principal podían resultar peligrosos al estar constituidos por materiales muy pesados y por ser su base frágil. Esto llevó a una obra en la que se demolieron estos remates verticalistas de fachada, lo que desfiguró bastante la obra original, restándole monumentalidad. Según datos aportados, el volumen de lo demolido consistió en varios camiones de escombros, lo que nos da idea de la obra efectuada.

En 1969 se produce la última gran reforma del edificio¹⁴. Nuevas necesidades del cine exigieron una nueva ampliación de pantalla y con la participación del mismo decorador, Aroca, se acometió la eliminación definitiva de los palcos prosccenios de la embocadura, dando lugar a una gran pantalla. Reforma por entonces necesaria, pero muy agresiva con el diseño original que perdía irremediamente estos palcos.

También se acometió por entonces la reforma de los pisos superiores, eliminando los remates curvos de los palcos que se habían convertido en “obstáculos” que dificultaban la visualización de toda la pantalla por parte del público que se situaba en la zona de principal y general. Por esta razón se hizo recto el frente de estos palcos, amputando el desarrollo curvo de su planta.

Es totalmente cierto que el cine perdía entonces buena parte de la elegancia que los palcos curvos conferían al interior. Se imponía la aplastante lógica de las necesidades de modernización, pero también desde nuestra perspectiva se sacrificaba un espacio monumental original, determinando finalmente que el interior del edificio actual no se corresponda estilísticamente con el estilo modernista geométrico que presenta en sus fachadas externas, sino más bien a modelos propios de los años cincuenta o sesenta.

Una nueva etapa se abre para este edificio monumental cuando la industria del cine tradicional entra en una profunda crisis que está llevando a una de las mayores destrucciones o modificaciones del patrimonio que se están viviendo en la actualidad: las demoliciones o actuaciones de adaptación de estos teatros o cines en nuevos edificios de múltiples funciones. El futuro del cine Nacional parece estar asegu-

¹³ Proyectos y fotografías del Archivo de D. José M^º Pérez Hurtado.

¹⁴ Proyectos y fotografías del Archivo de D. José M^º Pérez Hurtado.



11. Vista frontal exterior del Cine Nacional, 2007.

12. Detalle ornamental de la fachada principal, 2007.

rado al haberse adquirido recientemente por parte de la Ciudad Autónoma de Melilla para ubicar el futuro teatro público de la ciudad, con lo que es de esperar que sus formas originales puedan ser conservadas y restauradas y vuelvan a resurgir con la importancia que ya tuvieron en el pasado.

El Nacional, eludiendo calificarlo de cine o teatro puesto que desempeñó las dos actividades, sigue siendo uno de los edificios más señeros de la ciudad, y un soberbio ejemplo de cómo se entendía una construcción monumental, generando un nuevo elemento del patrimonio de la ciudad de Melilla.

La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista I: la instrucción sobre *restauro urbano* a través de la obra de Gustavo Giovannoni**

Belén Calderón Roca

Investigadora vinculada a la UMA

PALABRAS CLAVE: Urbanismo/ Arquitectura/ Restauración/ Historiografía/ Italia

"Pero hoy, ¿dónde mirar? Un golpe mismo hiere al César y a Dios. Sorda carcoma prepara el misterioso cataclismo, y como en tiempo de la antigua Roma, todo cruje, vacila y se desploma en el cielo, en la tierra, en el abismo". GASPAR NUÑEZ DE ARCE, *Gritos de Combate*, 1870.

"Explicar y hacer comprender lo que pretendemos, no es cosa fácil, pues jamás se comprende lo que es nuevo, sino por analogía con lo que es viejo". FRANCIS BACON. *Novum Organum*, 1892.

RESUMEN

La dicotomía existente en el contexto italiano respecto a la instrucción de la arquitectura (canalizada hacia la restauración arquitectónica) entre la Scuola di Applicazione per gli Ingegneri y el Istituto di Belle Arti constituyó el germen de las máximas del restauro urbano. Hay que destacar la importancia de dos personalidades clave en este aspecto: Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini (al cual dedicaremos una segunda fase de este artículo). Escritor prolífico, la obra del arquitecto-urbanista-historiador de la arquitectura resultó decisiva para consolidar un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos. El autor condujo su trayectoria didáctica hacia la salvaguardia del patrimonio monumental y la valoración de la figura profesional del arquitecto, cuya formación histórica resultaba determinante e imprescindible en los estudios de Arquitectura. Debemos destacar igualmente un peso decisivo en la divulgación de teorías y su contribución a la aparición de una nueva legislación en materia urbanística.

ABSTRACT

The existent duality in the italian architectural restoration context, in relation to the architecture restoration education between the Scuola di Applicazione per gli Ingegneri (University College of Engineers) and the Istituto di Belle Arti (Art Institute) was the beginning of the rules of the urban restoration theory. Gustavo Giovanonni has had a great importance in the teaching about the protection of the european historical city in first middle of the XX century. Architect-town planner and architectural historian. Teaches in an important way: the safeguard of the monumental patrimony and show the importance of the historical architects formation. His activity was decisive to consolidate a method and a discipline for the study of the history of the architecture, the town planning and the restoration of monuments, also in the diffusion of theories and legislation about storical cities restorations.

* CALDERÓN ROCA, Belén: "La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 1: La instrucción sobre *restauro urbano* a través de la obra de Gustavo Giovannoni", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 253-277.

INTRODUCCIÓN.

Podríamos decir que no ha sido hasta la década de los años ochenta del pasado siglo cuando se nos ha ofrecido una visión verdaderamente crítica de la obra de Gustavo Giovannoni (1873-1947) [1]. A pesar de la opacidad que mantuvo durante largo tiempo su figura, bien es cierto que ésta fue eminentemente contradictoria, ya que su formación en ingeniería civil contrastaba notablemente con su continuada actividad como historiador de la arquitectura y su confrontación con los historiadores del arte en cuestiones referentes al análisis científico de la arquitectura monumental y su destino público. Su obra resultó decisiva para consolidar un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos.

Para determinar la importancia de este autor, basta pensar en su contribución al nacimiento de la Escuela de Arquitectura de Roma (*Scuola Romana*) en un entorno imperado por las Bellas Artes. Será precisamente en este ámbito de estudio y a partir de la década de los veinte, cuando dedicará mayores esfuerzos a definir el perfil cultural y profesional del arquitecto integral. Cientos de publicaciones avalan el carácter erudito de nuestro autor y su preocupación no sólo por los aspectos técnicos de la ciencia arquitectónica (dada su formación) sino además por los históricos y estéticos. En Giovannoni una nota cotidiana constituye la confrontación constante con la historia, que abarca desde la enseñanza de la arquitectura y la investigación sobre la restauración de monumentos, hasta las actuaciones y proyectos urbanísticos *ex novo*. Se preocupa por la figura profesional del arquitecto y la organización de ésta en el tiempo, poniendo de relieve las diferentes relaciones entre las posiciones culturales y profesionales. Al hilo de lo anterior, nuestro protagonista enfatiza la importante labor que desarrolla la *Associazione fra i Cultori d'Architettura* en Roma en la última década. Acusado de ser un conservador a ultranza, aunque más bien su postura se encuentra a caballo entre los principios violetianos y las teorías de Camillo Boito, reflexiona a través de sus escritos y aportaciones en distintas publicaciones sobre la restauración de monumentos y "teoriza" la *Scuola Romana* a través de su Dirección, cultivando la continuidad entre el presente de la ciudad y una cierta historia nacional.

Continuando esta línea de reflexión, debemos destacar un peso decisivo en la divulgación de teorías y su contribución a la aparición de una nueva legislación en materia urbanística: la *Legge Urbanistica di 1933*. Si bien, su aplicación durante el Fascismo no resultaría demasiado efectiva, no sería hasta bien pasados unos años (concretamente hasta la entrada en vigor de la ley de 1942) cuando su influencia afectará en gran modo a las acciones de conservación de bienes arquitectónicos y ambientales.

Desde esta perspectiva, no podemos obviar la formulación de la mano de Camillo Boito, del primer compendio doctrinario para la restauración de monumentos, que años más tarde sería revisado y reelaborado por el propio Giovannoni en la Carta del Restauro italiana de 1931. Este documento se redacta en Roma en el seno del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes como consagración y sistematización oficial de las teorías de Giovannoni. Su finalidad fue unificar la metodología de restauración en las Superintendenze (*Soprintendenze*), y ofrecer a la vez, pautas a los arquitectos que ejercían libremente su profesión. Supuso uno de los grandes logros referentes a la elaboración y adopción de verdaderas normas unificadas en materia de restauración a nivel internacional, promulgando pautas generales sobre tutela, conservación y restauración del patrimonio, que se harán factibles y deberán ser adoptadas por todos los Estados. En conexión con los aspectos que atañen a los centros históricos, en esta carta se repiten sustancialmente las formulaciones de la Carta de Atenas de 1931, afrontando el problema de la conservación del paisaje y el ambiente de la ciudad histórica, dictando recomendaciones para respetar la fisonomía de los entornos monumentales¹.



1. Gustavo Giovannoni (1873-1947).

Nuestro autor delinearé por vez primera el concepto de ambiente, constituido por la arquitectura menor circundante al monumento y su radical importancia, más

** Las traducciones de los textos en italiano que se recogen en este trabajo, han sido realizadas de forma libre por la autora.

¹ "Che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengono, senza che il desiderio di unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderle alcuna a detrimento di altri, e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolumni di portici che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili; ma che il giudizio di tali valori relativi e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimesso ad un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro". ("Que sean conservados todos los elementos dotados de un valor artístico o histórico, pertenecientes a cualquier época; sin que el deseo de unidad estilística y de retorno a primitivas formas, excluya determinados valores en detrimento de otros, y solo puedan eliminarse aquéllos, como las paredes de ventanas o los intercolumnios de pórticos, que privados de importancia o significado, su existencia resulte inútil; y que el criterio de estimación de tales valores relativos, así como su correspondiente eliminación sea convenientemente evaluado sin someterse a juicios personales en un proyecto de restauración"). *Carta italiana del Restauro*, 1932, punto V.

que como simple aparato decorativo de la arquitectura monumental, como terreno innato para la continuidad de lo antiguo en coexistencia con lo nuevo.

EL MÉTODO PARA LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA.

Personalidad clave del Novecientos italiano, su formación inicial proviene de la Ingeniería Civil. Obtuvo la *Laurea o* licenciatura en 1898 en la Scuola di Applicazioni per Ingegneri di Roma y seguidamente un curso de especialización en Higiene Pública lo proyectó hacia lo que pareció ser un terreno científico-técnico. Durante este primer período, Roma asistía a la sucesión de unos acontecimientos que se desarrollaban de un modo vertiginoso. La adaptación a las nuevas exigencias culturales y ambientales se tradujo en precipitadas e irreflexivas operaciones de expansión urbanística que cristalizaron en drásticas operaciones de cirugía urbana, inaugurando nuevos ejes viarios y abriendo vía fácil a la especulación. En la creencia tradicional se había formado un dualismo entre “lo viejo” y “lo nuevo”, y un antagonismo entre el progreso tecnológico y el racionalismo por un lado, y las motivaciones sentimentales ligadas a la historia y la defensa del pasado por otro, que se traducían en acciones como demoler o proteger, y salvaguardar². Esta situación y su pasión por el ambiente romano incitarán a nuestro autor a plantearse el destino de la ciudad antigua, creyendo firmemente en las posibilidades de recuperación del patrimonio arquitectónico romano tras las desafortunadas actuaciones del *piano urbanistico* de 1883.

En el período 1897-1899 Giovannoni asiste a los cursos de historia medieval y moderna organizados por Adolfo Venturi en la Facultad de Letras de Roma. Junto a algunos compañeros ingresa en 1903 como miembro de una especie de centro de estudios o sindicato del cual tras algunos años más tarde aparecerá como líder indiscutible. Se trata de la *Associazione Artistica fra i cultori di architettura (A.a.c.a.r.)*. Esta corporación de arquitectos heredada de los *collegia* del mundo romano, nació en 1891 con vocación de reivindicar un estatus didáctico y profesional de la profesión de arquitecto (de larga tradición en países anglosajones) y hasta su desaparición en 1932 condujo su trayectoria hacia el diseño de una nueva figura del arquitecto como técnico y como artista “...promuovere lo studio e rialzare il prestigio dell'architettura...”³.

En Italia el libre ejercicio profesional y la formación autodidacta de los arquitectos implicaban la necesaria firma del ingeniero para cualquier actividad edificatoria de carácter público o privado.

² Los adalides de las demoliciones y defensores de las formas radicales de cirugía edilicia eran llamados *nuovatori*, mientras que los defensores de la salvaguardia de los viejos vestigios se consideraban *conservatori*.

³ (“Promover el estudio y realzar el prestigio de la Arquitectura”), en *Anuario della Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, n° 1, art. 2.

Las administraciones comunales no disponían de ninguna oficina técnica con personal que asumiese el rol de arquitecto, y sólo inscribían a ingenieros con alguna concreta especialización y varias atribuciones de carácter técnico y tecnológico⁴. La Asamblea de la A.a.c.a.r. con fecha 10 de enero de 1907, ya adelanta la absoluta necesidad de crear una verdadera enseñanza de la Arquitectura en Italia, exhortando la autonomía -al menos en materia teórica- de las escuelas superiores de Arquitectura respecto a los demás organismos de enseñanza superior. Asimismo, apela a la concesión de un papel predominante de la preparación artística y alienta a la creación de programas y escuelas adaptados a ambientes artísticos en conjunción con los estudios de carácter tecnológico y científico⁵.

Durante este período el joven Giovannoni comienza a frecuentar los círculos de erudición historiográfica y resulta clave mencionar que lo hace en un momento histórico en cual se hace efectiva la plena y completa institucionalización de la historia del arte italiana⁶. La investigación de la historia del arte (y con ella la de la arquitectura)⁷ atraviesa un momento de plenitud a la búsqueda de sólidas bases metodológicas y directrices formativas, en contraposición al diletantismo artístico anterior predominante. Los cursos de historia del arte a los que asiste y su asidua presencia en tertulias filológicas y arqueológicas amplían en profundidad su bagaje cultural para cimentarse en este terreno. En lo que a la historia del Arte se refiere, Venturi constituye el verdadero punto de referencia en el cual se inspira Giovannoni y ello se evidencia en su primer artículo escrito para *L'Arte* en 1908, en el cual expone las líneas de un método básico sobre la eficacia del examen crítico directo de la obra de arte: "il criterio veramente rationale di critica di una qualunque manifestazione artistica deve essere l'essame diretto di essa e lo studio completo analitico e sintetico delle sue forme e del concetto che le avvia"⁸. La intervención de Giovannoni en el *Congresso Internazionale di Scienze Storiche* de 1903 constituye el último escalón

⁴ GIOVANNONI, G.: *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma, 1916, págs. 26-27.

⁵ GIOVANNONI, G.: "Relazione della Commissione per le scuola di architettura" en *Anuario della Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, Società Editrice Laziale, Roma, 1908, págs.24 y 28-29.

⁶ La escuela de perfeccionamiento en Historia del Arte se inaugura en el curso 1896-97 como nexo de unión entre la Universidad y la instauración de la Sovrintendenze alle Belle Arti. Posteriormente, la 1ª Cátedra de Historia del Arte italiana se establecerá en 1901, tras el logro del proyecto de Adolfo Venturi de dar forma estable a una disciplina universitaria adherida al aparato administrativo. Venturi comienza a brindar estímulos para desarrollar métodos de elaboración de conceptos sobre el uso de la historia, que en realidad no eran sino un criterio general de trabajo. Vid. VENTURI, L.: *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino, 1964.

⁷ No debemos olvidar la complejidad existente en este tema respecto a las analogías y disonancias que tropiezan entre dos contextos: el italiano y el español; y respectivamente, dos sectores profesionales si bien, estrechamente interconectados: arquitectos, quienes tradicionalmente en Italia se han ocupado del análisis directo del objeto material en la fábrica histórica y de la teoría de la arquitectura; e historiadores del Arte, cuya tarea en el contexto español es investigar y reflexionar sobre todas las artes, pero que exceptúa a la arquitectura en el italiano.

⁸ "El criterio verdaderamente racional de crítica de cualquier manifestación artística, debe ser el examen

que lo separa de la definición de un método completo útil para el historiador de la arquitectura⁹. En aquella ocasión afronta el problema de la restauración de monumentos subrayando la necesidad de adquirir habilidades en el manejo de fuentes historiográficas, y contemporáneamente, proceder al examen directo de la obra de arte¹⁰.

A partir de aquí se instaaura el “método positivo”¹¹, que pone de manifiesto la importancia que se desprende de la observación directa de las fábricas, que deberán unirse al vaciado de fuentes documentales. En el itinerario acaecido en los estudios de arquitectura en Italia, desde las escuelas de Bellas Artes a las facultades de arquitectura, la figura del arquitecto civil y la del profesor de diseño quedan superadas y la necesidad de reunir enseñanza artística y técnica es sostenida por Giovannoni, el cual preconizará lo que deberá ser una nueva figura profesional: el “arquitecto integral”, ante todo defensor del dato histórico como fundamento de cualquier acción de valorización de monumentos “qualsiasi progetto debe necessariamente misurarsi con la presenza, evidente come in nessun altro luogo, della storia”¹².

Giovannoni reflexiona acerca de la idoneidad de la Historia de la arquitectura aplicada a elaborar un corpus teórico para afrontar acciones de restauración arquitectónica. Como eje central del discurso sitúa a la historia de la Arquitectura, escrita hace poco y en modo más embrionario, la cual resulta todavía compleja y multiforme, ya que está ligada a condiciones positivas de utilidad y de materiales según las exigencias de la vida social y civil que refleja¹³. En virtud de esta premisa, la Historia

directo de ella y el estudio completo analítico y sintético de sus formas y del concepto que supone. GIOVANNONI, G.: “La porta del palazzetto Simonetti in Roma”, in *L’Arte*, nº1, nº 6-9, Grafiche Italiane Stucchi, Milano, 1908, págs. 368-373.

⁹ La definición de un método completo para la historia de la arquitectura aparecerá por vez primera en 1904, en su estudio sobre los monasterios benedictinos en el Valle de Aiene *Vid.:* EGIDI, P., GIOVANNONI, G., HERMANIN, F. y FEDERICI, V. (a cura di): “L’architettura dei monasteri Sublacensi”, en *I monasteri di Subiaco*, vol I, Roma, 1904.

¹⁰ GIOVANNONI, G.: “I Restauri dei monumenti ed il recente congresso storico”, *Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani*, XI, nº 9-16 (19 aprile), 1903, págs. 166 y ss.

¹¹ La interpretación positivista se funda sobre observaciones empíricas y sobre la técnica de la experimentación , que debe ser necesariamente integrada y absorbida por la cultura histórica en base a futuros estudios sistemáticos que sean coherentes y penetren concretando cada situación de hecho. SAMONÀ, G.: “Positivismo e storicismo nella cultura urbanistica di oggi”, en *Casabella*, nº 200, febrero-marzo, Milano, 1954, pág. 43.

¹² “Cualquier proyecto debe necesariamente medirse con la presencia evidente como en ningún otro lugar, de la historia”. Giovannoni confía en la posibilidad de conseguir formar el “arquitecto integral”, aunque lógicamente predominarán algunas tendencias sobre otras según la formación inicial del profesional en cuestión. Éste deberá tener el siguiente bagaje: una vasta cultura general; saber estudiar de modo autodidacta, es decir, ponerse al corriente de los nuevos avances científicos y sus aplicaciones, así como preparación científica en el campo de las construcciones civiles comparable a la del ingeniero; un conocimiento profundo de la Historia del Arte y de la historia de la Arquitectura, que le facilite el conocimiento, más que de las formas, del mismo espíritu del significado de los diversos períodos de arte precedentes; una preparación artística completa que sepa alternar entre todas las diferentes artes, habilidad práctica en la representación, conocer los medios decorativos, etc.; y finalmente, resultará imprescindible la experiencia de construcción, gestión y administración. GIOVANNONI, G.: *Gli architetti... Op. Cit.*, págs. 11-12.

podrá servir de provecho siempre y cuando sea posible evaluar minuciosa e imparcialmente causas y consecuencias sin caer en el equívoco de hacer literatura¹⁴.

En otro orden de cosas, puede llamar la atención que en Giovannoni aflore demasiado a menudo su visión tecnicista y discrepe abiertamente con los adeptos al conservacionismo, a quienes llama despectivamente “fetichistas del pasado”, y entre los que engloba a los arqueólogos, historiadores del arte y doctos en historia local¹⁵.

En honor a la verdad, la historia que se impartía en esa fecha en la escuela de arquitectura de Roma resultaba más bien un repertorio de formas, donde el estudio de fechas no resultaba indispensable y el verdadero protagonista era el dibujo. Los intereses históricos de Giovannoni se reconcilian en sus teorías a través de la interpretación personal que realiza de la restauración arquitectónica, recuperando estructuras filológicas que evolucionan hacia la planificación global y la restauración territorial integral¹⁶. No obstante y hasta cierto punto, el conocimiento filológico se mantiene bastante distante en la realidad práctica, pues al fin y al cabo, no podemos olvidar que se trata de un ingeniero que ha recibido una formación sucinta en Bellas Artes.¹⁷ Secundando lo expuesto, quizás podríamos expresar que, Giovannoni pretende arrebatar la historia de la arquitectura a los historiadores del arte y estudiar la arquitectura italiana según nuevos criterios. Como elemento fundamental del ambiente construido, la arquitectura tradicionalmente ha mostrado de sí misma unas visiones aisladas y parciales, fragmentarias e imperfectas, y ésta se debe estudiar bajo nuevos criterios por sentido global y amplísimo, naturalmente diversa en su concepción al resto de las Bellas Artes. “...la architettura é sintesi di arte e di tecnica (...)”...la tecnica, che nelle arti é mezzo..., ma servo del pensiero artistico, nella architettura trovasi in immediato rapporto con lo stesso scopo positivo dell’opera, che é di elevare fabbriche utili valendosi di materiali e di procedimenti concreti”¹⁸, es decir, reivindicando una historia de la arquitectura italiana estudiada sólo por arquitectos.

Llegados a este punto, se patentiza abiertamente la eterna discusión entre la

¹³ DI STEFANI, L.: *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Franco Angeli, Milano, 1992, pág. 143 y ss.

¹⁴ GIOVANNONI, G.: *Gli architetti... Op. Cit.*, pág. 8.

¹⁵ VENTURI, A.: “Sul metodo della Storia dell’architettura”, en *L’Arte*, anno XLI, Fasc I, Vol. 9, Grafiche Italiane Stucchi, Milano, 1938, pág. 370.

¹⁶ DEL BUFALO, A.: *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell’archivio presso il Centro di Studi di Storia dell’ Architettura*, Kappa, Roma, 1982, pág. 110.

¹⁷ Respecto a estas cuestiones Piccinato califica a su ex-docente de “una ignorancia espantosa”. NICOLOSO, P.: *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano, 1999, págs. 80-81.

¹⁸ “La arquitectura es la síntesis de arte y técnica (...) la técnica, que en las artes es medio, ...aunque se sirve del pensamiento artístico, en la arquitectura encuentra una inmediata relación con el mismo objetivo positivo de la obra, que es enaltecer construcciones útiles valiéndose de materiales y de procedimientos con-

formación de los historiadores del Arte y la de los arquitectos en materia de historia arquitectónica en Italia. El entendimiento inicial entre Giovannoni y Venturi desemboca por estas fechas en mutuas inyectivas acerca de lo que debía ser la correcta labor de historiador de la arquitectura. El primero acusa al segundo de clasificar y documentar la arquitectura según la metodología estilística, es decir, por medio de los mismos criterios que se usan para la historia de la pintura y escultura¹⁹. Venturi refuta a Giovannoni: "...stà fuori strada nella cogizione vera del monumento" (Está fuera de lugar en la verdadera comprensión del monumento), pues carece de un "método positivo" en el estudio de una obra con carácter positivo, que es la arquitectura, pues tal vez, pretende excluir del estudio del arte arquitectónico aquellos procedimientos y que no se computan con escuadra y compás. A lo que Giovannoni responde: en la lectura de un documento, sea arquitectónico o pictórico, debe existir un intercambio de criterios, distinguir entre: construcción y arquitectura; práctica y arte; y sentir el toque del artista en lo particular, el detalle, para comprender la totalidad. En virtud de estas premisas, no tardaría en emitir la correspondiente réplica nuestro protagonista. Giovannoni alienta a los arquitectos a asumir el liderazgo frente a los historiadores y arqueólogos, aunque colaborando con ellos, no como subordinados, sino como colegas que compensan entre sí las respectivas deficiencias de sus disciplinas "*Hoc opus hic labor*" (en éste reside lo complicado de esta tarea)²⁰. Afirma que el siglo XX es deudor de una censurable herencia en lo que afecta a la teoría de la arquitectura, especialmente en Italia, que se ha visto invadida por un internacionalismo arquitectónico paralelo al nacionalismo político.

Giovannoni conduce su trayectoria didáctica hacia una precisa y fundamental orientación: la salvaguardia del patrimonio monumental y la valoración de la figura profesional del arquitecto, cuya formación histórica resulta determinante e imprescindible en los estudios de Arquitectura como punto de partida para establecer los criterios de actuación en la profesión. En Giovannoni el "momento histórico" se configura como una realidad que el hombre construye permanentemente con múltiples elementos, conformando una totalidad con diversos nexos entre sí que no pueden ser valorados aisladamente. La posterior clasificación de las transformaciones acaecidas en el transcurso del tiempo definirá un determinado tipo constructivo, y éstas serán consideradas como las causas permanentes de su ambiente, es decir, habrán determinado la topografía y la morfología de los edificios.

En cualquier caso, y pese a que Giovannoni se empeña en rechazar la elabo-

cretos". GIOVANNONI, G.: "Il metodo nella storia della architettura" en Palladio III, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1939, pág. 77.

¹⁹ VENTURI, A.: "Sul metodo..." *Op. Cit.*, págs. 373.

²⁰ GIOVANNONI, G.: *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Sindacato Nazionale Architetti, Le Monier, Firenze, 1929, pág. 25.

2. Gustavo Giovannoni (a la dcha) junto a Antonio Muñoz y Corrado Ricci.



ración de grandes doctrinas, el empeño por confeccionar un método positivo para analizar los materiales de la historia, constituye sin duda el germen de una posible teoría del *restauro* que se confirmará con la promulgación de la Carta italiana del Restauro de 1931. Tras su incorporación en 1912 como profesor en la Escuela de Arquitectura, Giovannoni delibera sobre el problema que subyace en la verdadera y correcta enseñanza de la disciplina. En un momento político en el cual falta personal preparado para afrontar las obras de reconstrucción arquitectónica, Italia es y todavía mucho, el país de las Academias, y se ha creado un lecho de discusión sobre si la arquitectura constituye un arte o una ciencia. Coincidiendo con esta fecha, participa en un Convenio Nacional sobre inspectores de excavaciones y monumentos y delinea las bases de una teoría que permanecerá inmutable a lo largo de todo el pensamiento giovanniniano [2]. Un método completo en materia de arquitectura y restauración que describirá las actitudes a tener en cuenta en la valoración de monumentos: historia, crítica y tipos y fases de intervención²¹, que no duda en publicar a través de numerosos trabajos y la redacción de algunos planes de restauración, como el proyecto de aislamiento del Foro Boario en Roma y la posterior redacción del *Piano Regolatore* de 1931.

En 1915 ingresa en el Consejo Superior de Antigüedad y Bellas Artes como inspector, labor que desempeñará durante más de veinticinco años, colocándose así en el punto de mira de las cuestiones sobre restauración urbana de toda Italia. Esta posición favorece la continuidad y profundización de sus investigaciones desde la óptica poliédrica de un arquitecto proyectista, historiador de la arquitectura y técnico

²¹ GIOVANNONI, G.: "Restauro di monumenti" (Conferenza di Gustavo Giovannoni) en *Bollettino d'Arte*, Ministero della Pubblica Istruzione, n° 1-2, Anno VII, E. Calzone Editore, Roma, 1913, págs. 2-42.

de la Administración. La opinión de Giovannoni sobre lo poco acertado que fue hasta su llegada la gestión de Roma en lo relativo a cuestiones de coordinación del desarrollo del antiguo centro, no dejaba lugar a dudas. Nuestro autor examina los defectos de los que adolece la actual organización de los entes gestores de la ciudad histórica, que tienen como elementos principales los uffici regionali para la conservación de monumentos. Estas instituciones no presentaban ninguna unidad en la dirección del sistema directivo, es decir, se caracterizaban por una total ausencia de coordinación en las provisiones, que junto al vasto campo de acción (ya que algunos de ellos se hacían cargo además de la tutela del resto de Bienes Artísticos), se unían la carencia de fondos y un vacío absoluto en conceptos claros respecto a las exigencias a las cuales el personal debía hacer frente. Junto a estas cuestiones se arrastraban problemas que dificultaron el último período de desarrollo romano: irregular conformación altimétrica, pobreza financiera, existencia en el centro de la gran zona arqueológica de los foros y del Palatino... El planteamiento de Giovannoni giraba en torno a la idea de que los funcionarios tendían a resolver problemas relativos a los viejos barrios históricos como si fuesen un problema ordinario de la Administración²². Sin embargo la realidad era más ardua y compleja; en demasiadas ocasiones los errores se debían a la inexistencia de un meditado programa. Dice Giovannoni: "... En este campo habitualmente se improvisa demasiado y se toman decisiones con demasiada ligereza..."²³ Las grandes dificultades surgen de la necesidad de una preparación profunda en los técnicos para afrontar con criterios efectivos cuestiones gravísimas que se acarreaman desde antaño. Por ello, a modo de continuidad, a través del planteamiento de formar a los técnicos de la Administración, proyecta la idea de instituir en el seno de la facultad de Arquitectura un curso post-licenciatura obligatorio para los funcionarios de la Soprintendenza ai Monumenti.

Como fruto de las experiencias vividas por Giovannoni en los órganos oficiales de tutela del patrimonio arquitectónico, será justamente desde la Administración, desde donde se lance diversas publicaciones que tratarán este aspecto. Cabe destacar una revista sobre el estudio de monumentos bautizada como *Palladio*. Puesta en marcha en 1932, a través de diversos artículos nuestro autor reexamina diversos episodios de restauración que adquirirán nuevos significados, reuniendo las prerro-

²² El grave peligro de la "modernidad" era que no existían por parte del funcionariado público ningunas ganas, ni predisposición a la reconstrucción. En cambio, las grandes constructoras (*standard-types*) preparadas desde grandes empresas y multinacionales eran preferidas para la reconstrucción nacional. GIOVANNONI, G.: *Per la ricostruzione dei paesi italiani rovinati dalla guerra*, Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, Roma, 1918, págs.10-12.

²³ GIOVANNONI, G.: "Vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento a Roma", en *Direzione dalla Nuova Antologia*, Roma, 1913, págs. 5-6.

gativas de conjugar la lectura de la fábrica con la sustancia histórica.

Por otra parte, en este período Giovannoni consolida la teoría que establece una fundamental distinción entre “monumentos vivos” y monumentos muertos”, concepto que es rebatido en 1925 cuando publica una miscelánea de escritos dedicados al problema de la valorización de monumentos²⁴, y establece los diferentes tipos de restauración.²⁵ En 1935 es nombrado Académico de Italia, y a través de sus publicaciones en el *Istituto di Studi Romani* retomará el tema de las actuaciones del nuevo *Piano Regolatore* de Roma en cuanto a respeto por las tradiciones en el campo urbanístico.

LA TEORÍA DEL *DIRADAMENTO* Y EL VALOR DEL AMBIENTE.

En óptima concreción de este trabajo, debemos señalar el importante papel que desempeña la ciudad de Roma en un momento histórico donde coexistieron dos universos particulares e inéditos en el tema de la arquitectura y la ciudad: la Universidad y las organizaciones profesionales. La dicotomía existente en la instrucción de la Arquitectura (canalizada hacia la restauración arquitectónica) entre la Scuola di Applicazione per gli Ingegneri y el Istituto di Belle Arti de Roma ponía de relieve las directas y constantes relaciones existentes entre el campo de la Ingeniería y el de las Bellas Artes. Cualquiera que pretendiese ejercer la profesión de arquitecto debía estudiar ingeniería y a la vez, frecuentar los cursos complementarios de algunas materias sobre Arquitectura en el Instituto de Bellas Artes. La escalada al poder de un grupo romano muy influyente en los ambientes ministeriales partió de un objetivo común: asignar a la sede capitolina prioridad en materia de arquitectura. La ciudad eterna, más que cualquier otro caso urbano representaba un campo ideal para el desarrollo de teorías y la síntesis de maniobras divergentes: transformar y conservar, modernizar y valorizar la identidad. Este particular período

²⁴ CURUNI, A.: “Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico”, en CASIELLO, S. (a cura di): *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio Ed., Venezia, 1996, págs. 286-287.

²⁵ En primer lugar, encontramos el restauro de consolidación, al cual el autor confiere gran importancia. Se acepta la necesidad de tal acción únicamente en casos de garantizar la perdurabilidad del edificio, previo riguroso trabajo de estudio gráfico y material que garantice la eficacia de la actuación, y evite en lo posible menoscabar seriamente el carácter de la obra. A continuación encontramos las acciones de recomposición, consistentes en añadidos a la obra original desde la *anastilosis*, es decir, recuperando restos materiales y trasladándolos a su lugar de origen. En íntima relación con este punto aparece la restauración de rípristación o completamente. Ésta permite recuperar parcial o totalmente la imagen del edificio mediante la adición de piezas (siempre en un porcentaje notablemente menor respecto del original) compuestas de materiales diferentes y distinguibles de los originales. La intervención de innovación se diferencia de la anterior clasificación por el rechazo de su uso siempre que no resulte estrictamente necesario. En cuyo caso se realizará con materiales distinguibles de los originales y por supuesto, cuando no incurra en la falsificación de estilo. Por último la intervención de liberación sólo se aceptará cuando el añadido a destruir carezca de valores y su desaparición no afecte a la comprensión ni a la autenticidad de su significado. GIOVANNONI, G.: “Restauro di monumenti”, *Op. Cit.*

de la historia italiana asiste a la fundación de la primera y más importante escuela de arquitectura en un contexto y por consenso político, masónico. La *Scuola Superiore di Architettura di Roma* con sede en el *Istituto di Belle Arti* de Via Ripetta se instituye el 31 de octubre de 1919, y será Giovannoni quien pronuncie el discurso oficial de apertura de la escuela en 1920²⁶. Nuestro protagonista comienza enseñando Historia y Estilos de Arquitectura y un curso más tarde se hace cargo de la enseñanza del curso Restauración de monumentos. En 1927 recibe el nombramiento como Director, cargo que desempeñará hasta 1935, cuando será destituido del puesto a favor de Marcello Piacentini. La docencia de la asignatura o *corso di laurea*, adiestraba en el ejercicio de la restitución ideal de los monumentos mediante el conocimiento de la historia y el dominio del proyecto, asumiendo este nexos una importancia central para la formación de un estilo nacional arquitectónico en continuidad con el pasado. Realmente podemos afirmar que Giovannoni es el único personaje verdaderamente teórico de entre todos los docentes de la escuela y que además proviene del mundo académico.

Algunas de las materias incluidas en los primeros cursos de la escuela de Arquitectura de Roma eran los Estilos Arquitectónicos y la Historia de la arquitectura, la Estética de la ciudad, Elementos de Arqueología, Historia del Arte y Restauración de monumentos. Con la introducción de la disciplina de la Estética de la ciudad, Giovannoni demostró un evidente interés por aspectos específicamente urbanistas de la arquitectura, sin detenerse en los monumentos aislados como veremos más adelante. En plena institucionalización de la Historia del Arte italiana, a partir del principio de ambiente, se mezclan y se funden problemas de restauro arquitectónico, tutela y valorización del patrimonio monumental junto a los problemas de ordenación urbanística en los viejos centros. Giovannoni rebate constantemente la idea de que el monumento pueda ser considerado de forma aislada; de la apreciación de un complejo arquitectónico (como obra de arte) dependerán: el espacio, las visuales, la concordancia o discordancia con obras menores, y también sus cualidades intrínsecas. Para él, independientemente a los modos en los cuales pueda ser reconstruido, aquel está inserto en un contexto que deberá ser valorado en su totalidad, y censura el sistema del viejo piano regolatore en cuanto a su permisibilidad a la hora de otorgar más valor a los edificios monumentales que al resto de agrupaciones menores de arquitectura vernácula²⁷. La dimensión que adquiere la fase de investigación resulta formidable; ésta jamás deberá ser improvisada, pues el ambiente que se genera entre los

²⁶ R. D. de 31 de octubre de 1919, n° 2593 firmado por el ministro de la Pubblica Istruzione Alfredo Baccelli. NICOLOSO, P.: *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e masoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano, 1999, pág. 35.

²⁷ GIOVANNONI, G.: "Restaura dei monumenti e urbanistica". En *Palladio*, n° 2-3, XXI, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1943.

monumentos deberá conservarse armónico con el total de las masas y las líneas constructivas²⁸. Del mismo modo subraya la importante relación de la obra monumental con su entorno, ya que éste condiciona la interpretación del valor del monumento y expresa una valoración de la ciudad, heredando las máximas articuladas por Camillo Sitte respecto a la concepción de ésta como problema estético. La ciudad es ante todo una “cuestión de arte” en la cual se juzga negativamente la tendencia habitual de su época de liberar los monumentos, vaciando físicamente su entorno, pues la conservación del ambiente resulta brutalmente violada mediante propuestas de aislamiento y ampliación de visuales.

En líneas generales, Giovannoni defiende la aplicación de la teoría del *diradamento*, consistente en armonizar la conservación del entorno y los requerimientos de sustitución de las viejas estructuras arquitectónicas de la ciudad. Cada monumento, cada trama edilicia, constituye un caso clínico que presenta sus propios problemas. En el pensamiento de Giovannoni el organismo urbano se proyecta como una unitaria y coherente entidad, en la cual, se trata de sellar la compatibilidad entre lo nuevo y lo antiguo sin caer en el embalsamamiento de la ciudad eterna de arte o en la aniquilación de los vestigios pasados mediante drásticas operaciones quirúrgicas, al mismo tiempo que se satisfacen las necesidades de una gran metrópoli [3-4]. Junto a estos aspectos, proseguimos en el contexto universitario y encontramos en contraposición a su coetáneo Piacentini. Considerado un modernista “fanático”, se ocupaba de guiar la proyección de la ciudad hacia las nuevas tendencias y buscar una vía italiana en la arquitectura como símbolo de la nación fascista. El planteamiento fue la drástica separación entre la ciudad vieja, pensada como repertorio de tesoros de arte, y la ciudad nueva, ligada a las funciones cotidianas y las necesidades modernas que comportaban la introducción de una nueva arquitectura; argumentando la conveniencia de trasladar el viejo centro urbano a otras zonas de ensanche de la ciudad (*spostamento*), aunque de ello hablaremos en un próximo trabajo.

En el umbral de los años treinta, en plena efervescencia fascista, parecen manifestarse evidencias palpables de disputas entre Giovannoni y Piacentini, que se corroboran con la creación del *Istituto Nazionale di Urbanistica (INU)* por este último y su inclusión en la revista *Architettura e Arti Decorative*” en torno al 1926²⁹. Con la publicación de *Vecchie città ed edilizia nuova* con motivo de la redacción del plan de urbanismo para la ciudad en 1931, se confirma de este modo una auténtica supremacía giovannoniana respecto a la formulación de teorías en cuestiones de urbanística. En esta obra se proponen numerosos ejemplos y posibilidades de orde-

²⁸ GIOVANNONI, G.: *Per la ricostruzione... Op. Cit.*, pág. 9.

²⁹ Con el posterior ascenso a la dirección de la revista de Marcello Piacentini, éste cambiará su orientación ideológica, así como el nombre por el de simplemente *Architettura*.



3. El Campidoglio antes del aislamiento del Colle Capitolino en 1928.

4. Piazza Aracoeli, en la desembocadura de la Via Giulio Romano.

nación urbana a través del principio del *diradamento*, liberando las entrañas de la urbe a través de la supresión de las antiguas murallas y procediendo a rehabilitar las zonas restantes (*Risanamento*).

El horizonte explicativo de este razonamiento pasa por la consideración de la siguiente metáfora: la población de los viejos barrios de la ciudad es similar a los árboles de un bosque; germinados en libre disposición natural, dispuestos según radios en largos espacios o bien, sutiles y finos hileros para morir en esquinas, o seccionados brutalmente por la piqueta. De cualquier modo, constituyen organismos que nacen de la misma raíz y se reproducen una y otra vez. Por ende, las casas se renuevan y transforman, se reconstruyen, pero rara vez varía del primitivo esquema edilicio, que sobrevive como “trama” del desarrollo sucesivo³⁰ [5]. Con lo cual, los barrios del viejo centro representan casi un monumento colectivo, pues deviene un organismo constructivo que se reencuentra en las proporciones, en las formas, en los materiales de los que se compone y en las disposiciones escenográficas³¹. A menudo los barrios tienen un esquema de convergencia de monumentos y visuales reducidas que se tienden a ampliar; otras veces, existe una completa irregularidad de casas, calles y plazas reclusas como si fueran grandes salas entorno a los monumentos principales. Razones de defensa, adaptación a confines ya preexistentes o exigen-

³⁰ El tema de la arquitectura menor constituye una de las principales trayectorias didácticas de Giovannoni en la Escuela de Roma: NICOLOSO, P.: *Op. Cit.*, págs. 80-81.

³¹ GIOVANNONI, G.: *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma, 1925, pág. 175.

cias de reunión popular, etc., fueron los motivos de tales construcciones, que respondían aun a determinados motivos de higiene y estética³².

En un ambiente creado existen edificios “menores” en los que se admite – por la ausencia relativa o por la poca identidad en confrontación con el total- cierta libertad a la hora de actuar urbanísticamente, ya que no representan la traducción en piedra de hipótesis o inducciones estilísticas. No obstante, es necesario prestar cuidado ciertos sectores donde pueda considerarse el “artificio”, es decir, la pura ejecución geométrica y constructiva de las formas. A diferencia, otras zonas que deben ser respetadas, pues vibra en ella toda una evocación individual de elementos que gozan de una particular “lámpara ruskiniana” de la vida, bastante independiente de la concepción arquitectónica general.

Efectivamente, mucho se ha debatido hasta ahora sobre el discurso del tema de la devastación de las ciudades y la necesidad de atender a su reparación y restitución, así como la cuestión del ambiente ha sido exagerada en mil discusiones. Italia no ha sido nunca rígidamente unitaria en tradiciones y formas arquitectónicas (y en ello radica su maravilloso carácter); ha tratado siempre de responder a las condiciones ambientales que se le ofrecían. Los antiguos tenían el sentimiento de arte en sí, sin fricciones con los estilos pasados, y por ello obtuvieron armonía ambiental. De hecho, el primer tema que la Ciencia Urbanística consigna a la Arquitectura, es conservar todo lo que existe en torno a un monumento o bien a grupos ambientales, para obtener así la mejora desde el interior de las manzanas mediante el sistema de que cualquier construcción *ex – novo* queda subordinada por masa, estatura y color a las viejas construcciones. Los valores del recuerdo insertos en la vida ciudadana, es decir, los monumentos y barrios que subsisten todavía como partes características y vitales de la ciudad, deben en todo lo posible respetarse, evitando la construc-



5. ANTONIO TEMPESTA, *stampata* por GIOVANNI GIACOMO DE ROSSI ALLA PACE, *Vista de Roma en la zona del Colosseo, 1693.*

³² GIOVANNONI, G.: “Vecchie città... *Op. Cit.*, pág. 27.

ción de nuevas vías, nuevos espacios y nuevos movimientos de las estructuras. No obstante, Giovannoni defiende el derecho a crecer del estilo moderno de arquitectura, pero como cualquier otra manifestación artística de nuestro tiempo, distinguiendo entre ésta y aquélla burda edificación metida en la especulación y en el propio interés que viola las relaciones naturales entre las masas constructivas³³:

“...la arquitectura menor es la herencia, a través de la cual, diversos tiempos y estilos, lo que llamamos “el espíritu de la ciudad”, se han fabricado en unas determinadas condiciones permanentes de clima, materiales y hábitos; es la más cualificada a reencontrar las calidades del ambiente propias para darse, o de otra manera o hubiera existido. Se puede decir que ésta “sobrevive” a los avatares del tiempo. La cuestión es que ahora en las facultades de Arquitectura se preste atención a ellas para redescubrir las e interpretarlas”³⁴.

A tenor del discurso anterior, subyace la entrada en juego del método positivo para abordar los estudios de arquitectura. Transformar y renovar a través de la precisa comprensión de los monumentos locales, no sólo de los más destacados y nobles, sino también -y especialmente- de los más humildes, pues éstos se hallan en más íntimo contacto con el carácter étnico y en ellos encuentran directa y simple expresión los elementos permanentes³⁵.

“...Nada más lejano del ilógico “sventramento” que esta tan de moda como razón de higiene (...). “Las radicales transformaciones de tipo neronianio (reconstrucción después de todo raso al suelo) resultan de bárbaras³⁶”. “Il tema da architetonico diviene qui urbanístico e la composizione da isolata si amplia a divenire collettiva”. ³⁷.

A nivel teórico, entre 1911 y 1913 encontramos los primeros fundamentos de lo que llegarán a ser las primeras disposiciones de la teoría del *diradamento* ambiental que vendrán a publicarse en *Nuova Antologia* ³⁸. Desde el lado administrativo

³³ Con motivo del reciente Congreso de los superintendentes publicado en la revista *L'Arti*, ott-nov en 1942, Marino Lazzari reproduce en parte la Carta del Restauro 1931, referido a las varias fases de respeto de las cosas de arte que son superpuestas, a su manutención y a la prudente consolidación.

³⁴ GIOVANNONI, G.: “Restauro dei monumenti e urbanistica”. en *Palladio*, nº 2-3, XXI, Roma, 1943, pág. 38.] Con lo cual, el carácter local debe convertirse en el sustrato de las nuevas manifestaciones arquitectónicas, la nueva arquitectura vernácula.

³⁵ GIOVANNONI, G.: *Gli architetti... Op. Cit.*, págs. 23-24.

³⁶ GIOVANNONI, G.: “Vecchie città... Op. Cit.”, págs. 29-30.

³⁷ (El tema arquitectónico se convierte aquí en urbanístico y la composición, de aislada, se amplía a colectiva) GIOVANNONI, G.: “La zona del Colosseo ed il suo assetto definitivo”, *Capitolivm. Rassegna mensile del Governatorato*, Roma, 1937, pág. 206.

diseña unas líneas estratégicas para acometer la restauración no sólo de edificios monumentales, sino también de los edificios de arquitectura menor que constituyen su entorno, poniendo de manifiesto la dualidad del problema de los centros históricos: de un lado la proyección urbanística, y del otro, la tutela y valorización de la arquitectura. Giovannoni propone como pionera la adopción de este sistema en el Quartiere del Rinascimento, con ocasión de la reconstrucción llevada a cabo después de la II Guerra Mundial, que ocasionaron la liberación de zonas arqueológicas y la apertura de visuales que en fecha posterior era absurdo eliminar. Tras los bombardeos de la guerra, el peligro de derribo indiscriminado de las construcciones capitaneadas por la especulación era inminente. El organismo arquitectónico de la vieja Roma tenía su propia lógica e higiene y hasta el siglo XIX, todavía eran legibles las estructuras urbanas. Las calles eran estrechas y las casas, de escasa altura y generalmente unifamiliares hasta el siglo XVII. Entre las manzanas se localizaban vastísimos espacios abiertos, organizados por jardines y dotados de correctas condiciones de salubridad e higiene, ya que el aire penetraba a través de ellos.

En contraposición, el desordenado urbanismo decimonónico fomentó la elevación de los edificios en dos o tres pisos, y aquellos que antes eran residencia de nobles o burgueses, ahora eran habitados por artesanos, los cuales no podían alejarse del viejo centro y subdividían las viviendas en múltiples habitaciones sin tabiques, luz ni higiene³⁹.

La teoría consistía en considerar la cuestión de la viabilidad, integrando normas y disciplinas de construcción en la zona y promover restauraciones sistemáticas de las casas aisladas, intercalándolas en el sistema urbano. El proyecto del *diradamento* reducía al mínimo las nuevas construcciones orgánicas de nueva planta, prevaleciendo el criterio del máximo aprovechamiento, demoliendo los añadidos superfluos y reabriendo visuales escondidas, tratando de evitar en lo posible el trazado de nuevas vías. Se unían en cambio, la valorización artística y la funcionalidad en una solución única, que mantenía el esquema urbanístico del barrio; disminuyendo la densidad edificativa y mejorando las condiciones de habitabilidad e higiene⁴⁰. El *diradamento edilizio* como método eficaz, tenía que ser afrontado metódicamente y con unidad de acción en toda las zonas donde existiese un vínculo armónico, el cual liga la obra de arte a su cuadro natural o construido, y evoca nociones de uni-

³⁸ GIOVANNONI, G.: "Il 'diradamento' edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma", en *Nuova Antologia*, XLVIII, Nº 997, 1 julio, 1913.

³⁹ Los famosos *appartamenti* romanos. GIOVANNONI, G.: "Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi", en *Urbanistica, Revista dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, Anno XII, nº 5-6, septiembre-diciembre, Roma, 1943, pág. 4.

⁴⁰ GIOVANNONI, G.: "Sistemazione edilizia del quartiere del rinascimento a Roma. Relazione della Commissione all'Onorevole Consiglio Comunale", en *Relazione della Commissione all'Onorevole Consiglio Comunale*, Roma, 1919, págs. 18-19.

dad y continuidad del ambiente: “L’ambiente (...) elemento intrinseco della composizione architettonica. Un’opera d’arte, e specialmente un’opera architettonica, non vive orgogliosamente isolata, ma si accaccia sulla via in una serie continua con altre opere da cui riceve riflessi e limitazioni di misure, di colore, di ornamento”⁴¹. A partir de ese momento la noción de ambiente vendrá recogida en la legislación italiana a través de normativas específicas que conjugarán el elemento arquitectónico y el natural.

Por otro lado, la política de protección pública del patrimonio histórico, artístico, arqueológico y arquitectónico, es decir, el complejo de Bienes Culturales (muebles e inmuebles) es desarrollada integralmente por vez primera a través de una disciplina general en la *Ley de 1 de junio de 1939, n° 1089* y atendía a la “tutela de las cosas de interés artístico e histórico” hasta la derogación que tuvo lugar con la nueva *D.Lgs. 29 de octubre de 1999. n° 490*⁴². Este documento introdujo bastantes innovaciones con particular referencia al ámbito de tutela pública, que se extendió a los bienes de interés histórico, artístico y arqueológico, excluyendo aquellas obras producidas por autores vivos o, tras transcurrir cincuenta años después de su muerte. En Giovannianni se asiste al reconocimiento en la legislación –hasta entonces inexistente– del argumento de ambiente, pues es precisamente a partir de este momento cuando se establece la distinción entre manifestaciones colectivas y singulares, confiando legislador el mérito de valorar las relaciones existentes entre una obra monumental y aquéllas que la circundan.

En otro orden de cosas, durante el período fascista la reconstrucción de los centros destruidos por la guerra no representaba solamente un tema de técnica constructiva. Éstos debían ser considerados como un argumento del arte italiano, del sentimiento italiano; argumento vivo, donde se conectaban los sagrados deberes que las autoridades proponían para la reconstrucción. En este sentido, las tesis de

⁴¹ “*El ambiente (...) elemento intrinseco de la composición arquitectónica. Una obra de arte, es especialmente una obra arquitectónica, no vive orgullosamente aislada, aunque se suceda en el camino en dirección continua con otras obras de las cuales recibe influencias y límites de proporción, de color, de ornamentación*”. ZUCCONI, G. (a cura di): *Gustavo Giovannoni: dal capitollo alla città*, Jaca Book, Como, 1997, pág. 44.

⁴² Durante el período de los Estados Individuales pre-unitarios tuvieron lugar iniciativas legislativas que atendieron a la protección y tutela de Bienes Culturales. Sin embargo, en presencia de una notable producción de disposiciones de parte de los diversos papas y soberanos, no se registró ningún resultado concreto a favor de intervenciones públicas que tutelasen y expropiasen aquellos bienes a favor del disfrute de la colectividad. En cierto modo, influidos por la ideología liberal ochocentescas, que consideraba un abuso cualquier intervención pública que condicionase la comerciabilidad de los bienes de propiedad privada. Posteriormente, tras la constitución del Estado Unitario Italiano, la primera ley que intenta disciplinar el uso y conservación de las cosas de interés histórico, artístico y arqueológico fue la *Ley de 12 de junio de 1902, n° 185*. La *Ley de 20 de junio de 1909, n° 364*, cuyo coordinador y compilador fue Corrado Ricci, responsable de la redacción ministerial Esta ley fue ulteriormente mejorada con decretos sectoriales relativos al Reglamento de ejecución de la ley de 1909 (*R.D. 30 de enero de 1913, n° 363*); la confección de un Catálogo de monumentos y cosas de interés histórico, artístico y arqueológico (*R.D. 31 de diciembre de 1923, n° 1889*); la Custodia, conservación y contabilidad del material artístico, arqueológico, bibliográfico y científico (*R.D. 26 de agosto de 1927, n° 1917*), entre otros.

6. Demolición de las casas del foro de Augusto para la construcción de la Via del Mare, 1932. Fotografía: Istituto Luce.



Giovannoni demuestran cierta parcialidad y señalan el principio del declive de su autoridad y poder frente al de las instituciones mussolinianas. El clima académico y fascista dominado por la convergencia de intereses entre grupos políticos de extrema derecha, la aristocracia romana monopolizadora de la actividad constructiva y los arquitectos tradicionalistas y conservadores, ignoraron por completo el teórico horizonte urbanístico, se anuló por completo la autonomía del Comune en materia urbanística y se confirieron a los regidores estatales poderes especiales y absolutos que canalizaron la base del Piano Regolatore hacia los llamados *sventramenti* (desmembramiento o disgregación de las estructuras urbanas):

“Qui si sente davvero l’urgenza del piccone! ⁴³ [6].

El proceso de centralización de los poderes ejecutivos en el interior de la maquinaria administrativa se realizó a todos los niveles de la organización pública. Se procedió al progresivo desmantelamiento de los aparatos burocráticos; los sindicatos y los consejos comunales fueron sustituidos por el *Governatorato* (1925-1944), organismo a través del cual se resolvieron en tiempo record los problemas funcionales de la ciudad. El Gobierno procedió a instaurar comisarios en nómina dotados de poderes extraordinarios, y un ingeniero-jefe controlaba bajo su influencia los destinos de la ciudad, en la que no se anteponía ningún obstáculo al desarrollo de los proyectos lanzados desde la cúpula del régimen⁴⁴.

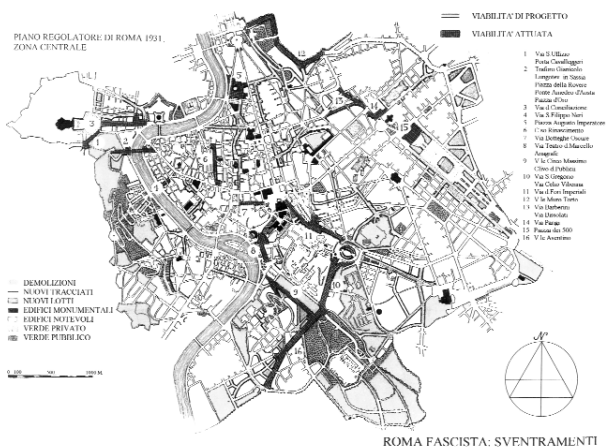
⁴³ “¡Aquí se siente verdaderamente la urgencia de la piqueta!”. MASTRIGLI, F.: *I XXIII rioni della Roma di Mussolini*, Il lavoro fascista, Roma, 1938.

⁴⁴ ZUCCONI, G.: *Op. Cit.*, págs. 135-138, y 142-143.



7. Restos del foro romano y Palatino (*Summa Sacra Via e Clivo Capitolino*) en el 310 d.C. Anónimo 1902. *Archivio Storico Capitolino* (Roma).

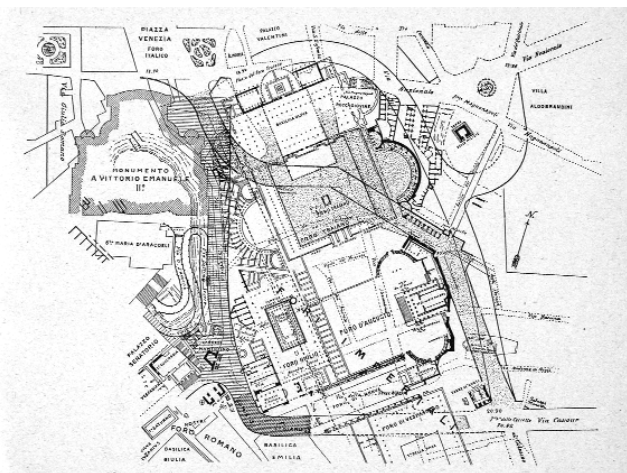
En los años treinta y sólo por directa voluntad del Duce, impera la máxima de exhibir la solemne conciencia del pasado y la majestuosidad del Imperio, haciendo girar la vida ciudadana en torno a los restos físicos de la antigüedad gloriosa del Imperio Romano [7]. En materia urbanística, el período de dominación fascista se caracterizó por una notable evolución del concepto de *piano regolatore* (plan de ordenación). Se manifestó una conciencia general sobre la necesidad de dotar de un Plan a la ciudad que sirviese para regir sus procesos de transformación y expansión. En este sentido, la *Ley 24 de marzo de 1932, n° 355*, del Piano Regolatore de Roma contenía muchos principios, normas y prescripciones que caracterizarían diez años después a la primera ley urbanística general: la *Ley 17 de agosto de 1942, n° 1150*. Esta normativa representó el primer ordenamiento sistemático de órganos y medios para disciplinar el uso del territorio. Clara y bien estructurada en finalidad y contenidos, fue bastante avanzada respecto a las líneas y tendencias europeas de la época en materia urbanística y sólo quedaba empañada por la desconexión entre los recursos financieros y la activación de los planes. No obstante, en la práctica, los años que duró el *Governatorato* significaron un importante suceso en la gestión urbana de Roma. La ciudad apareció como el escenario perfecto para emprender los postulados de la dictadura fascista. El Piano Regolatore de 1931 [8], constituyó el máximo



8. Sventramenti en la Roma fascista. Piano Regolatore di Roma 1931.

esfuerzo urbanístico del régimen de Mussolini, que nació sin la comprensión verdadera del destino urbanístico de la ciudad. Resulta vital someter a análisis aquel momento pleno de principios teóricos que no se ajustaban a una práctica disciplina de control urbanístico y fortísimas reestructuraciones de los tejidos históricos, impulsada a través de criterios de *risanamento* (regeneración) higiénico y ambiental, además de elogios patrióticos [9] No obstante, el plan de 1931 resultó continuamente impugnado y rectificado. En definitiva, la multitud de planos particularizados constituyeron la única unidad de actuación efectiva del documento, así como de real transformación de la ciudad.

Una de las zonas de gran relevancia en el *Piano Regolatore* de 1931 en torno a la cual giraba toda la movilidad de Roma era la zona que abarcaba desde la Piazza Venezia hasta el Colosseo [10]. La idea esencial consistía en restituir a esta área del Campidoglio su carácter y significado de antaño, liberando al Colle Capitolino de las antiestéticas construcciones de nueva fábrica que distorsionaban aquel ambiente, resolviendo además, los numerosos problemas de uso que existían en aquel período. Las decisiones se toman desde la Commissione dei Monumenti (de la cual formaba parte Giovannoni) mediante una iniciativa tomada del Ministero per i Lavori Pubblici, de acuerdo con el Comune di Roma y el Ministero della Pubblica Istruzione.



9. GIOVANNONI, *Plano de la reordenación del Colle Capitolino.*

Era fundamental mantener la idea de los hombres del Medievo de que el Campidoglio era el *caput mundi*, centro máximo de la vida política de Roma y símbolo glorioso del pensamiento latino. En ella convergerían la mayor parte de las arterias nuevas o modernos trazados como la Via del Imperio, la Via de los Triunfos, o la Via San Giovanni in Laterano.

En torno a la historia de este monumento se han llevado a cabo diversas tentativas urbanísticas, aunque desde diversas ópticas. Una de las más interesantes fue el trazado de la gran Via del Imperio, partiendo de los mismos conceptos que en el transcurso de los siglos I a.c. hasta finales del siglo I d.C. se hicieron los foros. En el *Piano Regolatore* ejecutado a final del XVI hasta los preceptos megalómanos de Sixto V, la gran calle de San Giovanni era prevista como un eje patrón para unir esta parte de la ciudad con el Campidoglio. En época napoleónica se aísla y queda como punto de referencia de la ciudad, sustituyendo los *vicoli* o callejones estrechos y tortuosos, formando así un escenario solemne⁴⁵.

⁴⁵ GIOVANNONI, G.: "La zona del Colosseo...*Op. Cit.* pág. 203. *Vid. a.*: GIOVANNONI, G.: *Relazione sulla sistemazione edilizia del Colle Capitolino e delle sue adiacenze*, E. Calzone Editore, Roma, Estrato dal Bolletino del Ministero della Pubblica Istruzione. Anno XIV, N.5-8, Maggio-Agosto 1920.



10. Roma. Via dei Fori Imperiali. Templi de Venere. (Reconstrucción de GATTESCHI) Anónimo, 1901. Archivo Storico Capitolino.

11. Arco de Constantino en la antigua Via dei Trionfi (actualmente de San Gregorio), 2004. Fotografía: Belén Calderón.

Sin embargo, por otra parte, existía además un gran complejo arqueológico que dividía la zona central de Roma, quedando el monumento en medio de visuales, trazados y de la circulación de la zona. Antes de abrirse la gran Via dei Fori Imperiali (llamada antiguamente Via dell'Impero) al Coliseo se llegaba descendiendo desde la reducida y estrecha Via del Colosseo (desde el Palacio Sangallesco y desde la villa del Cardenal Pio).

La nueva avenida se construyó al nivel de la platea del anfiteatro, y en torno a éste un vasto sistema de circulación rodada conectaba las calles que se dan cita tangencialmente: Via dell'Impero, Via Labicana, Via Claudia y Via dei Trionfi (actual Via di San Gregorio) [11]. Ésta resultó interrumpida entre el antiguo espacio en el cual convergían el arco de Constantino y el templo de Venus, y la zona superior (Esquilino y Appio) [12]. Giovannoni atiende a la necesidad de mejorar la apreciación del monumento, sobre todo en el lado NE (el de mejor conservación) con lo cual, una zona de la *sistemazione* que afectó directamente al ambiente es aquella del *piazzale* del SE, enclave destinado desde el *Piano Regolatore* de 1931 a ser notablemente ampliado con construcciones nuevas que sustituyesen a las viejas y donde confluían grandes corrientes de tráfico. Las zonas circundantes al Coliseo -en la mayoría arqueológicas- en las cuales el ambiente resultaba aún más sugestivo, exigían que la arquitectura de los nuevos edificios fuese estudiada con criterio unitario, ya fuese en relación con el ambiente del monumento antiguo, que con la que afectaba a la nueva calle, evitando que las nuevas zonas intermedias constituyesen



12. *Palatino. Summa Sacra Via con el Tempio Giove en el 310 d. C. Anónimo 1902. Reconstrucción de GATTESCHI. Archivio Storico Capitolino.*

una nota discordante. Del mismo modo, adelanta el grave problema que años más tarde amenazaría gravemente la integridad de los vestigios y constituirían un peligro para la integridad del monumento: el tráfico circulante por Via dell'Impero. En cualquier caso, el Comitato Urbanistico del Governatorato di Roma desatendió sus peticiones.

CONCLUSIONES.

Las tentativas investigadoras italianas destinadas a la restauración arquitectónica de los centros históricos a partir del período post-bélico, y que en la actualidad constituyen un campo de debate dialéctico permanente, son deudoras en gran medida de las experiencias investigadoras de Gustavo Giovannoni en Roma durante un

período de ajeteo político y social que fluctúa entre la Italia liberal de la primera veintena del Novecientos y la Italia fascista de la segunda.

La figura de Giovannoni supuso un elemento clave en la constitución de la Escuela de Arquitectura de Roma y ésta resultó determinante para el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos en el contexto italiano. La primera escuela nació en un periodo liberal, no obstante, durante el fascismo, en presencia de un régimen autoritario, se acentuaron las connotaciones ideológicas y la arquitectura se convirtió para el fascismo en un arma, de entre las más eficaces para obtener el beneplácito político.

Quizás podríamos afirmar que nuestro autor encarna al primer y verdadero teórico del *restauro urbano* desde el punto de vista de la historiografía. Giovannoni conduce su trayectoria didáctica hacia una precisa y fundamental orientación: la salvaguardia del patrimonio monumental y la valoración de la figura profesional del arquitecto, cuya formación histórica resulta incuestionable e imprescindible en los estudios de Arquitectura como punto de partida para establecer los criterios de actuación en la profesión.

Para concluir, el Giovannoni urbanista se forja en una intrincada confluencia de ideas, teorías, y hábitos, adelantándose a sus contemporáneos con el razonamiento de que la restauración urbana en sí misma no está provista de sentido y valoración objetivos y definitivos, afirmando que de hecho, ésta no puede identificarse con una disciplina homogénea. De ahí que la lectura gráfica de los espacios culturales urbanos pueda provocar incertezas, cuando los elementos a tutelar presentan dimensiones ambientales, paisajísticas o antropológicas.

La agotadora labor de documentación con la que en múltiples ocasiones se obtienen resultados parciales se resolvería a través de relecturas y la extensión ilimitada de la fase del análisis, articulando las relaciones con el pasado como un proceso de continuidad que no sólo afectaría a los objetos, sino también a las circunstancias en las cuales éstos se manifiestan. Las múltiples interpretaciones de la realidad urbana conducirán sin duda a clarificar su legibilidad.

La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 2: Urbanística, *Piani Regolatori* y conservación del Patrimonio a través de la trayectoria de Marcello Piacentini**

Belén Calderón Roca

Investigadora vinculada a la UMA

PALABRAS CLAVE: Urbanismo/ Arquitectura/ Restauración/ Historiografía/ Italia

"Agudiza bien aquí la vista, ¡oh lector!, para descubrir la verdad; porque el velo es ahora tan sutil que te será en efecto sumamente fácil atravesarlo". Dante, Divina Comedia (1307-1308).

"No hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, ni mayor pesadumbre que la vida consciente. Ser y no saber nada y ser sin rumbo cierto..." Rubén Darío, Cantos de Vida y Esperanza (1905).

RESUMEN

Arquitecto dinámico y prolífico, dotado de enorme iniciativa y compleja capacidad organizativa, Marcello Piacentini desarrolló una fecunda carrera profesional tanto en el campo de la proyección arquitectónica como en la gestión de la ciudad a través de sus diferentes cargos públicos de peso en la administración fascista. Su reconocida posición de prestigio, fruto de su inteligencia y experiencia le situaron en unas condiciones más que favorables para emitir juicios de valor sobre el urbanismo, individualizando cada problema concreto y ofreciendo su justa solución. Ejemplificó de modo exclusivo los problemas globales de la ciudad de Roma a través de sus elementos típicos, con gran habilidad profesional y un exhaustivo conocimiento del repertorio estilístico nacional y extranjero, que supo trasladar a los proyectos arquitectónicos individuales de escala urbana. Contrajo asimismo compromisos con el régimen, participando activamente en la redacción del piano regolatore de 1931 y en la variante general de 1941-42, además de acometer operaciones de cirugía urbana como la desmembración de los Borgos tras la construcción de la Vía della Conciliazione.

ABSTRACT

Marcello Piacentini, prolific architect-town planner, was a contribution very important in the diffusion of the urban and architectural theories about historical cities, in the Italian's architectural restoration context, where was undoubtedly the existent duality between Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini. Our protagonist enveloped his activity as public designer, municipal builder also of researching a lot of scientific publications. His active services in the guidance activities of Roma during the fascist management were decisive to consolidate his prestige position in the government. But Piacentini's principal contribution was to apply the singles layouts to the urban scale by means of the Piano Regolatore planning (1931), also to undertake the construction of new streets as Vía della Conciliazione, demolishing a lot of historical urban structures, although some of these events entailed serious consequences for the roman's cultural heritage.

* CALDERÓN ROCA, Belén: "La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 2: Urbanística, *Piani Regolatori* y conservación del Patrimonio a través de la trayectoria de Marcello Piacentini", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 279-306.

INTRODUCCIÓN.

Avanzábamos en el anterior artículo de este mismo volumen del Boletín de Arte, que tanto en España como en Italia la destrucción generalizada del patrimonio urbano que hoy día se manifiesta, comenzó con todo un proceso de reforma institucional y ruptura del marco administrativo de tutela y evolución del pensamiento teórico precedente: La II República y la constitución de la Nación Italiana respectivamente. La situación posbélica se agravó con las consecuencias derivadas de las divergencias entre legislación urbanística y las desafortunadas labores de tutela de los centros históricos, circunstancia que se trasladó en pautas demasiado genéricas acometidas a destiempo y desligadas de la singularidad de cada caso concreto, y sobre todo, disociadas de la realidad urbanística e histórico-artística de cada ciudad.

Los orígenes de la urbanística en Italia podrían coincidir con diversos acontecimientos clave: el asentamiento cultural-corporativo de los arquitectos; la institución de la primera Cátedra de Urbanística en 1921; la estabilización del fascismo en 1928; el nacimiento de la primera revista especializada en urbanística en 1932 y la creación del INU (Istituto Nazionale di Urbanistica) tras la celebración del *I Congresso Nazionale di Studi Romani*¹.

La segunda fecha significativa la constituiría 1936, año en el cual se declara oficialmente la Autarquía, y el *piano regolatore* se afirma como mecanismo substancial de la economía italiana de los años venideros. El compromiso de restablecer un Estado unitario pasaba por asignar a la arquitectura un papel predominante en la idea de construir la "Nación Moderna", como expresión de la renovada condición social y económica del país fascista que debía ser acorde con otros países europeos como Francia o Alemania. No obstante, esa modernidad, en el Arte quedaba reservada únicamente a mero recurso áulico, conmemorativo y evocador de la majestuosidad de tiempos pasados². Durante los años treinta en los círculos intelectuales se generó un clima de debate dialéctico permanente del que emergieron continuas contradicciones acerca del verdadero significado de los términos: *italiano*, *fascista* y *nazionale* aplicados al ámbito arquitectónico, en la búsqueda de lo que debía ser la "Arquitectura de Estado" en su doble vertiente de "estilo de un Estado" e "imagen de un régimen".

Los intereses del Comune (Ayuntamiento) y los del Estado fascista se con-

** Todas las traducciones contenidas en este trabajo han sido realizadas de forma libre por la autora.

¹ ZUCCONI, G.: *La città contessa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milano, Jaca Book, 1993 (1ª Ed. 1989). Pág. 17.

² "Esaltare la virtù della nostra razza (...) dobbiamo accendere e commuovere, osannare o glorificare". "Exaltar la virtud de nuestra raza (...) debemos progresar y conmovier, aclamar o glorificar". PIACENTINI, M.: "Onore dell'architettura italiana", en *Architettura*, nº. 7, luglio, 1941. Págs. 272-73.

frontan y contraponen continuamente durante este período. Roma es el corazón de la nación y debe generar una imagen representativa de la unidad del país, a través de la exaltación retórica del pasado glorioso de la Roma Imperial, elogiando incesantemente sus victorias militares y su gloria civil. Una primera evidencia derivada de este planteamiento se reflejará en una institución administrativa fuertemente imposibilitada y por lo tanto incapaz de madurar estrategias intermedias entre las demandas económicas, el uso racional del suelo, las necesidades reales de los habitantes, las posibilidades financieras y las propuestas de los técnicos comunales. El fascismo no solo persiguió un diseño unitario de política de la ciudad erróneo, sino que gestionó en modo contradictorio durante más de veinte años las cuestiones irresueltas heredadas desde 1870, cuando Roma se desarrolló de manera fragmentaria y desequilibrada. El problema urbano durante el período fascista no presenta ninguna formulación exhaustiva y original sobre el plano teórico-político de la restauración urbana, así como tampoco precisión y continuidad de las actuaciones en la empresa pública hasta 1942, fecha en la que se publica la primera ley urbanística italiana. No obstante, como ya apuntábamos en el trabajo anterior, a nivel ideológico, la reivindicación de dotar al país de arquitectos-urbanistas que estuviesen altamente cualificados parecía apremiante. El contexto italiano durante la primera mitad del siglo XX en materia de intervención sobre el patrimonio urbano se caracterizó por una dualidad de criterios que quedaron personalizados en las figuras de Gustavo Giovannoni (1873-1947) y Marcello Piacentini (1881-1960). Si el primero fue decisivo en la consolidación de un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la restauración de monumentos y fundamentalmente, en la delimitación de la figura del “arquitecto integral”, Marcello Piacentini fue ante todo un arquitecto “artista y urbanista”, paladín del racionalismo e indiscutiblemente, precursor en Italia de la institucionalización de la *Edilizia Citadina*, o dicho de otro modo, de la institución de la Urbanística como disciplina científica.

Podríamos dividir en tres períodos o fases distinguibles la trayectoria de Marcello Piacentini:

UNA PRIMERA ETAPA (1912-1921).

La formación de Marcello Piacentini al igual que su coetáneo Gustavo Giovannoni, procedía de los estudios de Ingeniería, aunque desde muy joven manifestó inquietudes artísticas y comenzó su formación en el campo del diseño arquitectónico en el estudio de su padre (el también arquitecto Pío Piacentini). En 1912 obtuvo el diploma de Architetto Civile en la Reale *Scuola di Applicazione degli Ingegneri* de Roma y fue nombrado Académico de Honor de la *Reale Accademia di*

Belle Arti di Bologna, Génova, Perugia e Urbino.

Atraído enormemente por las corrientes racionalistas contemporáneas viajó a Alemania, Austria, Francia y Estados Unidos, donde amplió su formación y se contagió del entusiasmo por la concepción y funcionamiento de aquellas “ciudades modernas” que quiso trasladar a Roma a través de sus propuestas.

Desde 1911 hasta 1916 en el seno de la *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* participa junto a Giovannoni en los trabajos de redacción de las comisiones especiales encargadas de elaborar estudios y propuestas de edificación romana. A pesar de que era el único docente externo al mundo académico, entre 1916-17 fue llamado a participar en un ciclo de conferencias sobre Estética de la ciudad en el Instituto de Bellas Artes de Roma. La única personalidad considerada capaz de oponerse a la figura hegemónica de Giovannoni fue Marcello Piacentini³, y ya en 1913 había aparecido su primera contribución teórica sobre los problemas de la ciudad y sobre la reglamentación de su desarrollo⁴. A éste se le confirió la docencia de los cursos de *Edilizia Cittadina* y *Arte dei Giardini* en la Escuela Romana de Arquitectura⁵. Aunque debemos destacar ante todo su particular visión de la Roma futura, que por vez primera señalaba un cambio en el debate sobre la ciudad histórica, ofreciendo una alternativa a las teorías de Gustavo Giovannoni.

En 1920 tiene lugar una asamblea de docentes de la escuela para debatir sobre cuestiones didácticas concernientes a la enseñanza de la arquitectura. Mientras Giovannoni individualiza la necesidad de una continuidad de los estilos vivos de arquitectura, Piacentini se opone radicalmente, pues obviamente abierto a las influencias exteriores, discutía sobre la insuficiencia del estudio de los estilos como único método para afrontar el problema de la arquitectura contemporánea. Sobre el peso de asignar a la historia un papel fundamental en el cuadro didáctico de la enseñanza en la escuela, emergen las más importantes diferencias con su eterno adversario. Se añade además la coincidencia de ideas con Giovannoni respecto a la necesidad de recomponer la unidad arquitectónica de la nación, si bien, referida a la mera reconstrucción física. El concepto de “ambientismo” introducido por Piacentini contemplaba una relación con la historia que no englobaba las formas del pasado, sino que debía ser efectuada a través de relaciones más complejas con el contexto

³ Quien ya ha acumulado una brillante carrera profesional, destacando entre otros proyectos los de los nuevos centros de Bologna y Bérgamo, el cinema Corso, la sede de la Banca de Italia en Roma y el Palacio de Justicia en Messina. Vid. LUPANO, M.: *Marcello Piacentini*, Roma-Bari, Laterza, 1991 y DE ROSE, A. S. e PORTOGHESI, P.: *Marcello Piacentini. Opere: 1903-1926*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1995.

⁴ PIACENTINI, M.: “Estetica regolatrice nello sviluppo della città”, en *Rassegna contemporanea* VI, serie II, 10 aprile, fasc. 7, 1913. Págs. 30-36.

⁵ CALDERÓN ROCA, B.: “La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 1: La instrucción sobre *restauro urbano* a través de la obra de Gustavo Giovannoni”, en *Boletín de Arte*, n° 28, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2006, págs. 255-279.

urbano, implicando las masas, los colores... Para él, la *edilizia cittadina* incorporaba un concepto nuevo y antiguo al mismo tiempo, que se desvinculaba de la "unidad de composición" establecida entre la calle y la casa. Para Piacentini, la salvaguardia del carácter de una ciudad estaba íntimamente vinculado a la imposición de una restricción de la libertad artística⁶. No obstante, las más importantes diferencias con su eterno adversario inevitablemente emergían al tantear el tema del peso de la historia en el cuadro didáctico de la escuela.

En cualquier caso, habría que buscar las razones exactas que inducen a un cambio de mentalidad en Piacentini entre 1916 y 1928. Pasando por las hipótesis iniciales que presuponen un rigor absoluto al excluir cualquier intervención en las áreas centrales, podríamos deducir el temperamento cambiante de Marcello Piacentini mediante el análisis de su trayectoria⁷. La literatura crítica italiana ha insistido profundamente en el patente transformismo del pensamiento de Marcello Piacentini a través de su vida, probablemente influido por la complicada situación que atravesaba la ciudad italiana en el primer período post-bélico. Años más tarde asumirá una posición moderada en la polémica entre conservadores e innovadores acerca de los problemas sobre la ciudad antigua, afirmando la posibilidad de conciliar las dos culturas, trasladando la proyección arquitectónica individual al diseño urbano. Piacentini defiende la adopción del *piano* en determinados aspectos: indicado para soluciones de higiene, comunicación y distribución de usos, y conservación de monumentos. Sin embargo, respecto a la arquitectura vernácula, éste podría restringir la libertad artística no canalizada hacia una total y armoniosa visión de conjunto y conservación de la ciudad. Ésta es precisamente una de las principales preocupaciones de nuestro protagonista: las posibilidades y limitaciones de la construcción arquitectónica.

Tachado de academicista, su inicial formación artística evidencia patentes evocaciones clásicas, con claras reminiscencias renacentistas y barrocas que combina de manera excepcional con temáticas modernistas. Aunque más bien que como mero planteamiento ecléctico, su obra se traduce en fruto de la experimentación, consecuencia de exhaustivos estudios y profundo conocimiento de las formas arquitectónicas, que le conducen en todo momento a reformular soluciones adaptadas a las necesidades específicas de cada caso concreto. No obstante, en este artículo nos centraremos en su faceta investigadora, pudiendo resumirse ésta en una formu-

⁶ Este dirigismo municipalista contrastará con la búsqueda de un estilo arquitectónico nacional que comenzará a manifestarse a partir de los años treinta, cuando bajo la autarquía, se convertirá en el único e indiscutible regente de la escuela de arquitectura de Roma. NICOLOSO, P.: *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano, Franco Angeli, 1999. Págs. 44-45.

⁷ Como dato anecdótico, debemos señalar que Piacentini no respetó jamás los diseños iniciales de los proyectos arquitectónicos en los que participaba, introduciendo en ellos sustanciales modificaciones durante la ejecución de las obras.

lación clave: crear un estilo nuevo de arquitectura italiana que respetase el ambiente en cual se insertaba, sin renunciar a la voluntad creativa del arquitecto.

Durante la primera década del siglo XX la administración comunal se apropió de profesionales provenientes de círculos eruditos para afrontar la difícil tarea de confeccionar un nuevo *piano regolatore*. Gracias a la intervención de Giovannoni en 1918, por vez primera se subraya de modo oficial la exigencia inexorable de respeto hacia el centro histórico: “*Bisogna restaurare, no haussmannizzare*”, revalorizando los ambientes antiguos del 700 y 800 deteriorados, a través del *diradamento*⁸. No obstante, la responsabilidad de conservar el centro histórico fue indiscutiblemente arbitraria y fragmentaria. Existieron zonas como todo el centro barroco (la zona adyacente a Via del Corso y Piazza Colonna) que fueron excluidas del estudio⁹.

De 1916 a 1918 Piacentini trabajó a las órdenes de Giovannoni en la rehabilitación edilicia del barrio del Rinascimento en Roma. Pero en los años veinte sus intereses mutaron, descuidando el tema de la edilicia residencial y ocupándose de los grandes proyectos urbanísticos de solución urbana ejercitados desde las instituciones públicas. Ambos personajes mantenían ideas afines en un principio, y como adalides de la conservación de la ciudad histórica caminaron juntos en los inicios de la Facultad de Arquitectura de Roma. No obstante, Piacentini demostró a través de sus primeras publicaciones una férrea convicción conservacionista –diríamos que en tono casi “ruskiniano”- del centro histórico: “...per carità fermiamoci: siamo ancora in tempo, ma guai se si fa un altro passo! Lasciamo la città vecchia così come si trova, e sviluppiamo altrove la nuova!”¹⁰

Ya inaugurada la década de los veinte, su posición se torna bastante intransigente respecto a la de Giovannoni, quien continúa defendiendo la necesidad del *diradamento*, y para quien la ciudad es sustancialmente la ciudad vieja rehabilitada, a la cual se añadiría en subordinación, la nueva. Si bien, la coincidencia de opiniones sobre la última finalidad de conservar el centro histórico entre Piacentini y Giovannoni difería en el método. El primero sostenía que la única opción efectiva para la conservación del entramado histórico de la ciudad sería *lo spostamento* del viejo centro. Es decir, trasladar todas las funciones administrativas, comerciales, políticas, etc. hacia un nuevo lugar construido para tal fin. Un nuevo centro de concep-

⁸ Vid. CALDERÓN ROCA, B.: *Op. Cit.*

⁹ *Proposte di sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento*, Relazione presentata al Consiglio Comunale di Roma, Roma, 1920.

¹⁰ “¡Por caridad, detengámonos! Estamos aún a tiempo, pero los riesgos serán inevitables si damos un paso más. Dejemos la ciudad antigua tal y como se encuentra, y desarrollemos en otro lugar la nueva.” PIACENTINI, M.: *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, Roma, Aternum, 1915, págs. 11-16.

ción moderna inspirado en otras capitales europeas como Berlín o París que estuviese dotado de la totalidad de servicios demandados por una ciudad contemporánea. Su convicción de que la ciudad necesitaba de las exigencias de la vida moderna era irrefutable, aunque la teoría exponía que únicamente trasladando la vida central a otros núcleos cercanos y canalizando el tráfico anular y semianular hacia los barrios periféricos se lograría una correcta conservación de la ciudad histórica¹¹. Reorganizar esfuerzos tratando de corregir los errores del *piano regolatore* y revisar las normas edilicias.

Piacentini en cambio, sostiene su convicción sobre dejar intactos los viejos núcleos históricos de las ciudades para concentrar los intereses de la urbanística en las zonas de nueva expansión. Las viejas ciudades tienen su propia identidad, que en ningún modo debe ser alterada por transformaciones en su tejido histórico. La ciudad nueva deberá afianzarse y no superponerse a la antigua, conectándose ambas a través de una eficaz red de transportes y comunicaciones que haga posible la integración funcional. No obstante, la hipótesis de una ciudad antigua inmodificable, ocasionaría la comprensión equívoca de la ciudad si solo se considerase el centro histórico como expresión de la cultura urbana¹².

Las posiciones de Giovannoni y Piacentini respecto a la conservación de los viejos núcleos concurría en la siguiente aseveración: Debían salvarse "los ambientes" con lo cuales, los monumentos estaban íntimamente conectados, ya que de otro modo, sería un descomunal error rescatar únicamente los monumentos insignes, aislándolos y adaptándolos a un ambiente totalmente nuevo. Además, había que tener en cuenta que aquellas obras habían sido edificadas precisamente, por su particular composición en armonía con los edificios vecinos, y sin ellos perderían todo su valor. Si se colocaba una obra de arte en un lugar diferente al cual fue destinada, se la despojaría de gran parte de su calidad, y a la vez, se cometería una terrible injusticia con el artista que la había concebido.

"...l'ambiente dev'essere conservato, con tutta la gelosia".¹³

Piacentini es nombrado en 1920 Académico de Honor (en la sección de Arquitectura) por la Accademia di Belle Arti di San Luca [1], además de pasar a ser miembro de la Accademia dei Virtuosi al Panteón. En estos años comienza a destinar esfuerzos a la publicación de artículos y conferencias dedicadas a nuevos pro-

¹¹ En el caso de Roma se proponía trasladar el centro a la zona de Termini.

¹² CIUCCI, G.: *Gli architetti e il fascismo*, Torino, Einaudi, 1989. Pág. 20.

¹³ "El ambiente debe ser conservado con toda vehemencia". PIACENTINI, M.: *Sulla conservazione...* Op. Cit. Págs. 9-10.



1. Marcello Piacentini como Académico de Italia. Archivio della Scuola Romana.

yectos de edificación ciudadana. Es precisamente en 1920 –año de la institución de la Scuola Superiore di Architettura di Roma- cuando es nombrado docente de la misma en una nueva disciplina: *Edilizia Citadina*.

SEGUNDA ETAPA (1922-1942).

Ésta es quizás su etapa de mayor relevancia y a la que dedicaremos mayor atención.

En Roma, el estrecho contacto con la Federazione Architetti Italiani, trabaja también la Associazione fra i Cultori di Architettura. En 1921 en primer curso de la escuela, dos de los docentes más representativos se encuentran ultimando la salida de la revista *Architettura e Arti Decorative*, como órgano de la Asociación, en la cual Giovanni Giovannoni se hace cargo de la sección de restauración de monumentos y de la de arquitectura renacentista, así como de cultivar la continuidad entre el presente y una cierta historia nacional. Piacentini se ocupará de la arquitectura contemporánea y de guiar a los lectores hacia las nuevas tendencias en arquitectura. Durante años ambos autores exhibieron una excelente fachada de cooperación en su trabajo de defensa del patrimonio arquitectónico italiano. No obstante, la divergencia de criterios en cuanto al método y la voluntad de predominancia de ambos en el panorama teórico nacional, ocasionó que años después dentro y fuera de las aulas se acusa-

rán recíprocamente de ser Giovannoni un intolerante conservador, y Piacentini un modernista a ultranza. En 1923 entra en escena el *Sindacato Fascista di Architetti*, cuya mayor actividad se registra en el transcurso de 1925, que se vincula estrechamente a la escuela. La mano de Mussolini direcciona en todo momento el itinerario didáctico de la escuela hacia la arquitectura racionalista, de quien es un magnífico paladín Piacentini. Sobre todo, la intervención de éste es la que moverá la desbandada de los arquitectos hacia tendencias estilísticas racionalistas. En su línea docente defiende los intereses de enseñar los preceptos de estilo de la arquitectura moderna, logrando una conmovión en el mundo académico, pues entre los que abrazan sus ideas a Del Giudice, Giuseppe Torres, Vincenzo Fasolo, Foschini¹⁴.

Es importante subrayar que durante la primera veintena -ya entrado en escena el gobierno fascista- la atmósfera académica de Roma se vio subyugada por la aristocracia romana monopolizadora de la actividad edilicia y la especulación inmobiliaria, si bien proclive a ignorar las tendencias europeas de la incipiente disciplina urbanística. En 1923 se crea una nueva Comisión para revisar el nuevo *piano regolatore*, que será completado tres años más tarde. Entre los miembros que formaban parte de la directiva encontramos de nuevo a Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini. En 1925 entra en escena el Governatorato di Roma, y durante 18 años¹⁵ se anularon por completo las competencias del Comune en materia urbanística. Este hecho significó la total “fascistización” de la Administración, a cuyos regidores eran conferidos poderes especiales absolutos e irrefutables, y siempre ostentando la condición de grandes propietarios. En abril de ese mismo año se funda la revista *Capitolium*, principal vehículo de difusión de las actividades del Governatorato.

En otro orden de cosas, la gran difusión de la práctica de los concursos públicos para la formulación de los *piani regolatori* y las obras de arquitectura fue de tal calibre, no superable por ningún otro país europeo, ni tampoco en ningún otro período de la historia de Italia alcanzó un cariz semejante. Los proyectos eran clasificados ex-aequo a través de una coyuntura apoyada en los oficios técnicos comunales, y confiadas a la supervisión de encargos autónomos, y a proyectistas de “confianza” del régimen y/o a otros miembros de la comisión dictaminadora. La imposibilidad de otros arquitectos para controlar y coordinar las varias fases de actuación de las diversas propuestas, descartaba cualquier posibilidad de una efectiva incidencia sobre el terreno práctico o teórico, que siempre era liderado por los mismos personajes¹⁶. Debemos señalar las acusaciones sobre la pertenencia de Marcello Piacentini a una asociación de naturaleza masónica -ya manifestada por algunos

¹⁴ PIACENTINI, M.: “Difusa dell’architettura italiana”, en *Il Giornale d’Italia*, 2-5-1931.

¹⁵ El Governatorato fue abolido por D. L. 17 noviembre de 1944.

¹⁶ SICA, P.: *Storia dell’urbanistica (Il Novecento)*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1978. Págs. 376-377.

autores- que se observa en el interior de la cúpula de la *Scuola Romana*, debido a la alimentación de relaciones privilegiadas y cambios de favor con Ettore Ferrari¹⁷. Esta circunstancia resulta de suma importancia para comprender parte de la influencia de Piacentini en el gobierno fascista. Resulta fundamental destacar la actividad de Marcello Piacentini en la administración pública del gobierno mussoliniano, donde realiza las funciones de consejero del gobierno en materia urbanística, coordinador y árbitro en la distribución del trabajo y juez en la mayor parte de los concursos de arquitectura a nivel nacional. Su modo de actuar fue tachado de cínico, insensible y sin escrúpulos [2]. No obstante, habría que estudiar detenidamente y en profundidad la trayectoria de Marcello Piacentini, exenta de juicios moralistas que enfatizan su vocación de urbanista demoledor. Se trataría más bien de comprender las razones que le llevaron a admitir los *sventramenti* como instrumento válido de planificación urbana, y sobre todo, cómo las intervenciones que dirigió en el centro durante los años treinta supusieron el perfecto campo de aplicación de sus propuestas, entendidas como el modelo absoluto que daba paso a aquel tipo de profesional tan anhelado que aunaba arquitectura y urbanismo.

Al hilo de lo anterior, el máximo esfuerzo urbanístico del Governatorato fue la redacción del nuevo *Piano Regolatore*, promovido directamente por Mussolini en 1930 (cuatro años antes de la extinción del anterior de 1909) y en principio se concibió como una reforma del plan anterior de 1909 de Sant Just. Marcello Piacentini fue redactor del piano, sin embargo sus ideas sobre el *spostamento* fueron llevadas a la práctica de modo parcial, restringiéndose únicamente a la reorganización de la red ferroviaria¹⁸. Las demoliciones debían estar limitadas al mínimo posible y únicamente en algunos puntos concretos con cotas de población densa y habitabilidad insalubre (concretamente los barrios medievales) y como condición indispensable para la higienización urbana. Estas actuaciones consistirían fundamentalmente en aislar determinados espacios, “liberar” visuales de monumentos y ambientes pre-establecidos. Sin embargo, la realidad no fue así. Entre 1926 y 1929 se llevó a cabo la más absurda campaña de aniquilación de todo el barrio medieval al pie del Campidoglio: Via della Bufola; Arco dei Saponari; Via della Pescheria; Vicolo della Campana; Santa María y San Andrea in Vincis; las casas de Giulio Romano y Pietro

¹⁷ Ettore Ferrari fue presidente del Istituto de Belle Arti donde tuvo lugar la sede de la *Scuola Romana* en sus primeros años y su carrera estuvo caracterizada por una profunda politización de la institución masónica. La evolución histórica de la masonería italiana abandonó su originaria esfera filosófica especulativa para vincularse en los años del gobierno de Ferrari a un ámbito más profano. A modo de asociación secreta, la masonería penetró en el mundo de las finanzas, de la administración pública, la universidad y la profesión del arquitecto, imponiendo así su hegemonía. NICOLOSO, P.: *Op. Cit.* Págs. 28-30.

¹⁸ INSOLERA, I.: *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica (1870-1970)*, Einaudi, Torino, 2001 (1ª ed. 1993). Págs. 119-120.



2. MINO MACCARI, caricatura de Marcello Piacentini como "sventratore", s.f.

della Cortona (de planta medieval); la iglesia de Santa Rita (de Carlo Fontana) que fue recompuesta en ángulo con la Piazza Campitelli, y la casa *seicentesca* de Miguel Ángel, que fue desmontada y reubicada en el Giannicolo, entre otros. Las obras fueron promovidas por el INU y el Istituto di Case Popolari de la mano de Alberto Calza Bini.

El 15 de septiembre de 1933 el *Consiglio Nazionale del Sindacato Fascista de Architetti* anunciará la próxima promulgación de la Ley Urbanística Nacional¹⁹. Las disposiciones de la nueva ley estarían basadas fundamentalmente en la Ley n. 2359 de 1865 sobre las expropiaciones para pública utilidad (orientada según los principios liberales de la rígida tutela de los derechos individuales). Según Giovanni esta iniciativa de Ley se encontraba enormemente inadaptada y crearía tremendos obstáculos para las actuaciones de un *piano regolatore*. La iniciativa fue promovida por le INU, de quien son privilegiados consejeros Piacentini y Giovanni. El proyecto de Ley preveía las actuaciones a través de planos particularizados, para garantizar una proyección unitaria, la constitución de consorcios de propietarios que promoviesen la rehabilitación privada y limitar así las expropiaciones. Contemplaba la adopción de reglamentos edilicios que controlasen la actividad constructiva a nivel privado. En efecto, la nueva ley vendría a ser el instrumento legislativo adecuado para disciplinar la actividad urbanística y edilicia del territorio "hecho a medida" para el arquitecto que se estaba formando en las aulas.

¹⁹ El proyecto de Ley fue redactado por una comisión formada entre otros por Calza Bini, Giovanni y Virgilio Testa. BOTTINI, F.: "Dall'utopia alla normativa. La formazione della legge urbanistica nel dibattito teorico: 1926-1942", en *Bollettino DU. Dipartimento di Urbanistica*, n.º. 4, pág. 133.

Continuando esta línea de reflexión, la actividad investigadora de nuestro protagonista es más que prolífica. En 1925 Piacentini publica una particular visión de la “Gran Roma Mussoliniana” y en octubre de 1927 la revista *Architettura* (antigua *Architettura e Arti Decorative*) se convierte en la primera y verdadera revista italiana de arquitectura en sentido moderno, donde encontraron cabida tanto publicaciones sobre la conservación de lo antiguo como las investigaciones sobre las nuevas tendencias. *Architettura* asume el rol de órgano difusor oficial del Sindacato Fascista degli Architetti, en cuyo consejo directivo Piacentini figurará hasta 1943, año en que se editará el último número. En 1928 Mussolini publica en el diario “Popolo d’Italia” su manifiesto *Sfollare la città*, que marcará gran parte de la política fascista sobre de la ciudad durante varias décadas.

En virtud de estos antecedentes, Piacentini reelabora continuamente la idea de la ciudad de Roma como gran capital basada en modelos de otras capitales ochocentescas europeas. No debemos olvidar que Piacentini es ante todo un urbanista que ve una oportunidad única ante esta coyuntura además de para desarrollar su ideas, para adquirir un poder ilimitado mediante su actividad profesional en materia de encargos y proyectos privados y públicos, que lo lleva a interpretar el rol de “Primer Arquitecto del Estado Fascista”. En 1928 es incluido en la Comisión Ministerial encargada del funcionamiento, ordenación y unificación de las nuevas escuelas italianas de arquitectura. En 1929 es proclamado Académico honorífico de Italia y participa ese mismo año en unas jornadas sobre la *Sistemazione della città a carattere storico per adattarle alle esigenze della vita moderna*, exponiendo en la misma, el polémico programa urbanístico de Roma. En 1930 publica su obra cumbre *Architettura d’oggi*, en la cual analiza la situación de la arquitectura contemporánea e individualiza su análisis respecto al futuro de ésta. El máximo exponente de la determinación de esta postura es sin duda el proyecto y realización de la Ciudad Universitaria de Roma (1932) [3] a través de la cual mostró un renovado interés histórico-didáctico que partía de las propias aulas de la misma facultad de Arquitectura, ya que Piacentini asumió desde siempre una posición activista en la revisión de los programas académicos de la misma.

Ese mismo año es elegido redactor del *Nuevo Piano Regolatore* de Roma, y miembro de la junta directiva del INU, fecha en la cual se le adjudica la Cátedra de Edilizia Cittadina e Arte dei Giardini²⁰. Piacentini justifica los motivos de redacción del *Nuevo Piano Regolatore*, manifestando que se trata de salvar en lo posible el patrimonio histórico-artístico de la urbe, manteniendo íntegros la fascinación y características de algunos barrios que aún permanecían en buen estado de conservación. El

²⁰ Años más tarde Marcello Piacentini ocupará la primera y única Cátedra de Urbanística de la Escuela Romana de Roma.



3. *Imagen de uno de los edificios de la Ciudad Universitaria de Roma "La Sapienza."*

plano (teórico) contemplaba el respeto absoluto hacia los ambientes monumentales y panorámicos, barajando la posibilidad de "liberar" visuales en áreas sofocadas mediante la demolición de las masas arquitectónicas menos dotadas de carácter y dar así a la ciudad mayor grandeza²¹:

"L'istituzione dei piani regolatori dunque, se ha recato e reca inconfutabili benefici per l'igiene, per le comunicazioni, per tutti i problema economici inerenti all'urbanesimo, é stata immensamente nociva allo sviluppo artistico della città e lo sarà sempre più se l'istituzione non verrà ampliata e integrata da una parallela e concomitante funzione regolatrice dall'estetica urbana"²².

En definitiva, se trataba de condenar todo el entramado medieval que constituían las zonas comprendidas entre el Campidoglio, Foro Romano, Palatino y

²¹PIACENTINI, M.: "Roma mussoliniana. Il progetto del piano regolatore della capitale", en *L'illustrazione italiana*, 1/3/1931, nº 9, vol. IX, Anno LVIII, 1931. Págs. 312-313.

²² "La institución del plan urbanístico, reporta indiscutibles beneficios para la higiene, las comunicaciones y para todos los problemas económicos inherentes al urbanismo. No obstante, será inmensamente perjudicial para el desarrollo artístico de la ciudad en el caso de que dicha institución no se amplíe e integre a través de paralelas y simultáneas funciones de regularización de la estética urbana". PIACENTINI, M.: "Estetica regolatrice... *Op. Cit.* Págs. 30-36.

Trajano, Teatro di Marcello, Circo Máximo y Piazza Venecia, junto con el barrio del Rinascimento y el aislamiento del Augusteo²³ a la pulverización con razones higiénico-morales y estéticas.

En alegato de defensa de los planos particularizados, Marcello Piacentini argumentaba que constituían el pilar jurídico más adecuado donde debía sustentarse la ciencia urbanística. Además, el argumento de defensa gravitaba sobre la necesidad de continuidad del esquema de planeamiento efectuado en torno a una comisión de expertos que ininterrumpidamente realizase estudios sobre las continuas transformaciones que exigía la ciudad, y según los acontecimientos que se fuesen sucediendo²⁴. A pesar de que la Comisión del *piano regolatore* estaba compuesta de personalidades de gran relevancia en temas sobre la ciudad, teóricos experimentados y profesionales de la arquitectura acreditados sobradamente, la praxis administrativa no dejaba espacio al más mínimo empeño cultural. El Nuevo Piano Regolatore aprobado por decreto el 6 de julio de 1931 constituyó en realidad una variante del de Sant Just de 1909, y nació sin una verdadera y correcta comprensión de los problemas urbanísticos, culturales, económicos y sociales de la ciudad de Roma, sino más bien como una puesta en marcha de una escenografía arquitectónica impregnada de tintes políticos dos años más tarde se determinó su ascunción como ley en la Cámara y el Senado²⁵. Tampoco podemos observar ni en el fundamento teórico del piano, ni mucho menos en la ejecución práctica de éste, la plasmación de las ideas “giovannonianas” del *diradamento*. A pesar de las severas críticas emitidas por Giovannoni acerca del dislate que suponía la demolición del tejido urbanístico del 500 y del 600 adyacente a la Piazza Aracoeli²⁶, el plan de 1931 se redactó fundamentalmente para efectuar la expansión de nuevos barrios periféricos. En las zonas centrales se efectuaron los proyectos más importantes de *sventramento* (demolición) de los viejos núcleos más degradados -medievales y renacentistas en mayor medida-, y otros fueron suprimidos y creados *ex novo*, pues no estaban previstos en el mismo plan.

Aunque mucho más grave resulta aún la circunstancia de que fue resuelto en tan sólo seis meses y el grueso de las actuaciones de demolición fuesen puestas en

²³ Las pérdidas más notables: demolición de la iglesia medieval de San Basilio en el Foro de Augusto; la iglesia de San Nicola ai Cesarini y el Palazzo Acquati en la zona Argentina; el desmontaje y traslado de la iglesia de Santa Rita (de Carlo Fontana) al pie del Campidoglio, diversas estructuras medievales que cerraban las arcadas del Teatro Marcello...

²⁴ PIACENTINI, M.: “Urbanistica tra il vecchio e il nuovo”, en *Nuova Antologia*, sett-dic, Roma, Società per Azioni “La Nuova Antologia”, 1950. Págs. 25-26.

²⁵ Vid. CALDERÓN ROCA, B.: “La gestión de los centros históricos. Metamorfosis urbana y valor de la memoria en la tutela del patrimonio construido”, en *Congreso internacional sobre arquitectura vernácula CISAV (26-28 octubre 2005)*, Universidad Pablo de Olavide, Carmona, 2006 (en prensa).

²⁶ Ya en tiempos de la construcción del monumento a Vittorio Emanuele se había prescrito no tocar este conjunto arquitectónico. GIOVANNONI, G.: “Attorno al Campidoglio. Per la chiesa di Santa Rita da Cascia”, en *Capitolium, Rassegna mensile del Governatorato*, 1929. Págs. 593 y ss.

marcha entre 1924 y 1929 –dos años antes de su aprobación definitiva- caracterizándose por una emisión de juicios totalmente arbitrarios y selectivos, descoordinación total en las actuaciones, falta de previsión económica y valoración de consecuencias, así como por la inexistencia de cualquier programa previo y cronograma de tiempos y espacios²⁷. En definitiva, el *piano* del 31, documento que pasó a convertirse en ley, fue continuamente contradictorio, antes y después de su redacción, pues estuvo acompañado de múltiples planos particularizados que constituyeron el único instrumento de real transformación de la ciudad. Los problemas del plano fueron discutidos en la universidad, donde la enseñanza de la Urbanística se convertía en la fase de verificación del corpus teórico asimilado en los estudios de arquitectura. Si bien no concebida en principio como embrión de la primera facultad de urbanística, en la Escuela Romana se encontró el único y magnífico soporte para monopolizar la formación de los funcionarios adeptos al *piano*. Las pérdidas que supusieron las destrucciones de los *sventramenti* en Roma fueron tanto físicas como morales, pues no existe descripción particularizada alguna, estudios científicos o documentación de ningún tipo: planimetrías, catalogación, fotografías que ofrezca una documentación fidedigna sobre los ambientes, las tipologías arquitectónicas, las topografías y el modus vivendi que pudiera facilitar hoy día el estudio exhaustivo de todo aquel inmenso volumen de patrimonio que fue devastado y perdido para siempre²⁸.

Asimismo, el patrimonio etnográfico también fue duramente lesionado ya que hubo que deportar a la población expropiada a las barriadas periféricas.

Llegados a este punto, dedicaremos una atención especial a estos acontecimientos, no solo por la insensatez que supusieron dichas actuaciones, sino además por la magnitud que adquirieron los hechos. En primer lugar nos detendremos en liberación de los Foros y del Campidoglio, que siempre pareció un sueño irrealizable, desde que el ingeniero Tolomei lo propuso en 1865 por primera vez y más todavía cuando Corrado Ricci en 1911 lo presentó, aunque de forma bastante diversa a la que se realizó (con espléndidos dibujos panorámicos de Ludovico Pògliaghi).

Este proyecto se convirtió rápidamente en 1932 en una realidad. Los trabajos de demolición del entramado urbanístico superpuesto a los foros para la construcción

²⁷ El *piano* de 1931 fue explotado al máximo (con 250 variantes y 174 planos particularizados), contemplando una actividad edilicia abusiva en los barrios-dormitorio, sobre todo en los núcleos del extrarradio al Este de Roma. El centro histórico fue particularmente agredido con la elevación de los volúmenes reglamentarios de las construcciones, efectuándose singulares interpretaciones de la normativa por parte de los funcionarios comunales encargados de la gestión de la actividad edilicia. Además, los cambios de uso y fraccionamiento de las viviendas en mini-apartamentos.

²⁸ Entre 1924 y 1929 se excavan los foros de Augusto, Mercati Traianaei, se aísla la iglesia de San Lucas y Santa Martina, y a la otra parte del Campidoglio se "libera" el Teatro Marcello y se da paso a la demolición de la Piazza Aracoeli. En 1926 se inician los trabajos de excavación del Area Sacra Argentina. CEDERNA, A.: *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari, Laterza, 1979. págs. 90-92.

de la *Via del Impero*, comenzaron sin saber siquiera a dónde iría a llevar aquella avenida, cuáles hallazgos arqueológicos podrían derivarse de las demoliciones de las fábricas y mucho menos si podrían finalizarse las obras. Entretanto, se descubrieron los Mercados Trajanos y había que proporcionar una panorámica acorde con el efecto estético que se pretendía conseguir mediante el aislamiento de los foros. Incluso la amputación sufrida por la colina del Campidoglio a la espalda de la basílica de Masenzio y la unión de la Piazza Venezia con el Colosseo se efectuó mediante la técnica de la “improvisación”, a medida que se iban realizando las excavaciones arqueológicas. Las demoliciones incluyeron el edificio anexo a la iglesia de los santos Luca y Martina, peligrando asimismo ésta. No faltaron críticas de nuevo por parte de Giovannoni afirmando que sería una temeridad acometer el aislamiento de la misma, ya que alteraría su equilibrio y la concepción del edificio, pues no fue concebido para contemplarse aislado. Con todo, la nueva arteria fue delineada con un proyecto rectilíneo imposibilitado por las barreras geológicas de la colina. Se forzó el trazado a base de la destrucción de gran parte patrimonio de época romana y barroca²⁹.

Podemos observar como eran las estructuras del tejido arquitectónico que componía la zona ocupada por los foros. En 1933 *Via del Impero* adquiere su aspecto definitivo tras la demolición del último bloque de casas emplazadas entre el foro de César y el de Augusto, así como la iglesia de San Urbano y San Pantano.

El *Corso Rinascimento* fue trazado en el plano del 31 no sólo para crear alargamiento y unirse con la *Via Zanardelli*, entre *Corso Vittorio* y los barrios del otro lado del Tevere, sino además para dar acceso al Senado y a la Sapienza. La construcción de la nueva y gran arteria al este del Campidoglio: *Via del Mare* (hoy *Via del Teatro Marcello*) que surgió de las demoliciones comprendidas entre la Piazza Venezia hasta la Boca de la Verdad, y el aislamiento del Teatro Marcello, los templos de Vesta y la Fortuna Viril, el Arco di Giano, la iglesia de San Nicola in Carcere y la Casa dei Cresenci, supuso una auténtica excavación arqueológica de dimensiones desconmutales que duró siete años. Aunque por falta de espacio, de ello nos ocuparemos en trabajos posteriores.

Haciendo hincapié en la arbitrariedad e incoherencia del *piano* del 31, entre los proyectos no contemplados y sí realizados, encontramos la demolición de las casas que componían la “spina” *dei Borghi* (la columna vertebral de los Borgos) [4]

²⁹ Los jardines del Cinquecento del Palacio Rivaldi; la iglesia de San Adriano (la Curia); de los santos Cosme y Damiano; la base del Colosseo de Nerón y de la Meta Sudante (único vestigio de fuente monumental antigua conservada hasta la fecha); algunos pozos del siglo XVIII; importantes restos arqueológicos del período republicano; un magnífico fragmento de *opus incertum* y *opus reticulatum* de época imperial e incluso un templo de gran importancia para el estudio de la topografía de la Roma antigua: *Comptum Acilii*. COLINI, A. M.: “Scoperte tra il Foro della Pace e l’Anfiteatro”, en *Bullettino della Commissione Architettoria Comunale*, 1933. Págs. 79 y ss.



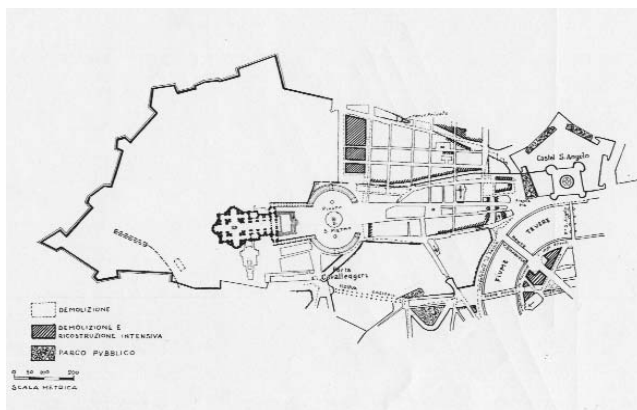
4. GIOVANNI BATTISTA NOLLI.
Tejido urbanístico del siglo
XVIII de la ciudad del Vaticano
(1748).

requerida por la apertura de la *Via della Conciliazione* [5]. Este viejo proyecto comenzado por Bramante³⁰ ya aparecía en el *piano regolatore* de 1881. De cualquier modo, uno de los casos más inminentes y difíciles de tratar fue solucionar finalmente el problema que había quedado irresuelto durante siglos³¹. Desde tiempos remotos la solución de la “*via aperta*” para el conjunto de San Pedro del Vaticano había abierto diversos frentes a través de los siglos: Fontana, Morelli, Napoleón, etc. Sin embargo, se suspendió la idea por cerca de medio siglo y se volvió a retomar el proyecto en 1930.

Urbanísticamente hablando, la apertura de la nueva avenida preocupó desde siempre a los arquitectos por la dificultad que suponía el hecho de establecer una perfecta equidistancia entre los dos laterales respecto al eje axial del templo. No sólo por razones de saneamiento e higiene se movilizó tal proyecto, también los argumentos de lograr mayor visibilidad de la cúpula y la segregación de ambientes entre el templo y la ciudad cobraron bastante fuerza. En 1934 diversos estudios y esbozos fueron realizados por Marcello Piacentini [6 y 7] y Atilio Spaccarelli, quienes ejecutaron un magno proyecto de demolición de tejido urbano que gozó de la aprobación tanto por parte del Comune como por la Santa Sede. Los trabajos comenzaron en

³⁰ El proyecto de Bramante consistía en una gran calle de acceso a San Pietro, ya que éste no concebía que a la gran basílica se llegase únicamente a través de vías angostas y tortuosas. Era necesario un tránsito monumental, pero no se habló más de la historia. Después sería Bernini quien pensó en una gran vía de acceso al Vaticano, volviendo a la finalización de su proyecto columnado –detenido por no finalizarse la construcción del brazo– que se dirigía hacia los borghi. PIACENTINI, M.: “Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi. XVIII. La realizzazione del piano del 31: Gli studi del 1940-42”, en *L’Urbe*, fascicolo II, marzo-aprile 1952. Págs. 21-22.

³¹ PIACENTINI, M. y SPACCARELLI, A.: “La sistemazione dei borghi per l’accesso a San Pietro, en *Architettura (Revista del sindacato fascista di architetti)*, fasc. Speciale, Roma, Fratelli Treves Editori, 1936. Pág. 21.

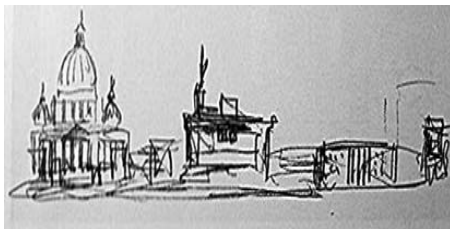
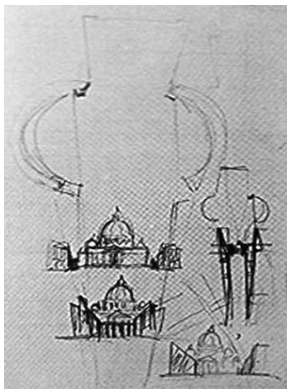


5. Proyecto de construcción de Via della Conciliazione y demolición de los borgos previstos en el Nuovo Piano Regolatore de 1931. Comune di Roma.

1936 y la nueva arteria se inauguró en 1950³². Las obras se concluyeron con extraordinaria rapidez sin la más mínima preocupación por documentar todo aquello que era borrado *per sempre* de la topografía romana. Las fábricas emplazadas entre Piazza Pía y Piazza Rusticucci liberaron la visual -antes inexistente- desde el Castillo de Sant'Angelo hacia la basílica de San Pedro [8 y 9]. Los edificios insignes o dotados de cierto valor monumental fueron indultados, aunque algunos de ellos fuesen reconstruidos en otra ubicación. En cambio, aquellos considerados indignos debían ser borrados de la memoria colectiva inapelablemente, sacrificándose toda la muralla del *passetto* que unía los palacios vaticanos con el castillo de Sant'Angelo. Giovannoni arremetió nuevamente contra las incongruencias del *piano* y condenó severamente los *sventramenti*, que se tradujeron en auténticas carnicerías donde proliferaron las mutilaciones, los traslados y las falsas reconstrucciones, siendo totalmente pulverizada la arquitectura menor vernácula de origen medieval y perdiéndose inevitablemente la mixtificación topográfica y urbanística de la zona³³.

³² No debemos olvidar el hecho de que en esta fecha ya se encontraban en vigor diversas leyes de protección del patrimonio construido como la *Carta de Atenas* (1931) y la *Carta del Restauro* (1932).

³³ Leonardo Benévolo observará sobre ello: "la Via de la Conciliazione supuso la ruptura del equilibrio entre las perspectivas axiales y angulares de la plaza de San Pedro, mutilando el carácter de la Roma moderna. De hecho, se introdujo una visual lejana, donde la sucesión de los elementos escalonados en profundidad multiperspectivica dio paso a una imagen bidimensional. La teatralidad que ofrecía la concepción arquitectó-



6. y 7. M. PIACENTINI, diseños para el proyecto de construcción de Via della Conciliazione (1934).

No obstante, como hemos puesto de manifiesto, los preceptos de Giovannoni rebatían constantemente la idea de considerar el monumento de forma aislada, y defendían la necesidad de apreciar los complejos arquitectónicos como obra de arte en su totalidad, censurando además el sistema del *piano regolatore* en cuanto a su permisibilidad a la hora de otorgar más valor a los edificios monumentales que al resto de agrupaciones menores de arquitectura vernácula. Llegados a este punto resulta paradójico que en su praxis se mostrase completamente contradictorio, ya que intervino directamente como redactor de la comisión que preveía los *sventramenti* del piano³⁴.

En Piacentini encontramos análoga conducta de "falsa moral". Por una parte, el defensor a ultranza de la ciudad histórica momificada como una reliquia diez años atrás, ahora justifica la doble vertiente de las operaciones de cirugía urbana. Su pensamiento urbanista -hasta las últimas consecuencias- defiende la demolición "sólo en casos de urgente necesidad higiénica" y continúa alimentando la teoría del *spostamento* del centro y el consiguiente desarrollo edilicio acorde con muchas de

nica berniniana quedó interceptada por una linealidad de las fábricas bastante exagerada que forzaba el itinerario axial y condicionaba la concepción del monumento, limitando en consecuencia su interpretación y asimilación". BENEVOLO, L.: *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

³⁴ Giovannoni participó activamente en demolición de gran parte del barrio del Rinascimento, además de firmar el documento que aprobaba en 1920 la propuesta más completa de aislamiento del Campidoglio: demoliciones a derecha e izquierda para conectar Piazza Venezia con el Colosseo a través de Via del Impero, y la otra para conectar ésta con la Bocca de la Verità y el Lungotevere a través de la nueva Via del Mare. Trabajos especialmente cruentos que arrasaron con la totalidad de un barrio de casas medievales adosadas a una de las laderas del Campidoglio, a la derecha de la Piazza Venezia y condujo a la comprensión equívoca y parcial de la ciudad de Roma., pues erróneamente no fue siempre una ciudad eminentemente romana y barroca.



8. *Fotografía anterior a la demolición de los borgos. Archivio Storico Capitolino. s.a. a.f. (aprox. anterior a 1936).*

9. *Imagen actual de la perspectiva generada desde el Castillo de Sant' Angelo hacia la Basílica de San Pedro del Vaticano. Fotografía: Belén Calderón (2005).*

las capitales europeas. Piacentini emitía frecuentes críticas a la teoría del *diradamento* de Giovannoni como una solución parcial e ineficaz para la ciudad histórica, ya que permitía las demoliciones arbitrarias favoreciendo la conservación de unos edificios en detrimento de otros. La única solución viable estribaba en favorecer la construcción de la nueva ciudad en barrios periféricos y promover la edificación residencial donde los arquitectos puedan crear con plena libertad. Nos llama la atención profundamente el carácter contradictorio de este personaje que defendió en un momento de su vida la conservación de los borgos, cuando años más tarde se convertiría en el principal ejecutor de la destrucción de los mismos tras la apertura de la Via della Conciliazione:

“Aprire delle strade in asse con questi nostri capolavori architettonici o crear loro vasti spazi intorno, significherebbe distruggere ogni effetto suggestivo. Lasciamo dunque Roma com'è e non sognamo parodie parigine o londinesi. I Tagle e le apertura nuove che noi facessimo nel vecchio núcleo rovinerebbero immediatamente la città e non darebbero mai un'organicità moderna...”³⁵.

LA TERCERA ETAPA (1942-1960).

Tras la caída del fascismo, Piacentini continúa defendiendo la arquitectura italiana desarrollada con gran honor durante esos años, y que se debe mantener a tra-

³⁵ CECERNA, A.: *Mussolini urbanista... Op. Cit.* Pág. 110.

vés de su enseñanza en las aulas³⁶. Esgrime asimismo duras críticas contra la política fascista y comienza a desligarse del régimen, y abandona repentinamente la idea de un rumbo unitario y nacional en la arquitectura. Retorna a los valores de la arquitectura vernácula menor y rústica de la cual era adepto antes de la llegada del fascismo.

En 1944 se procede a la liberación de la ciudad de la dominación fascista. El sindicato es disuelto y la custodia de los registros se asigna al Consiglio dell'ordine, nombrado bajo sistema electivo. Piacentini un año antes dimite de la presidencia de la facultad de arquitectura y se reclama su alejamiento de los círculos académicos. En 1945 Piacentini y Calza Bini son sometidos a juicio por la Commissione per l'epurazione del personale universitario. Piacentini es considerado indigno por haber servido al estado fascista participando activamente en la vida política del mismo, a través de manifestaciones apológicas diversas: como académico de Italia; como miembro de los Consigli Superiori dei Lavori Pubblici y de Bellas Artes; como componente de las comisiones edilicias y urbanísticas de Roma; como vicepresidente del INU, como consejero del Istituto Nazionale di Credito Edilizio; como Sovrintendente de arquitectura del barrio del Eur (E'42) [10] y como director de la revista del Sindicato Fascista Architeti, además de su amistad directa con Mussolini³⁷. Piacentini se defendió rebatiendo su participación en la vida sindical, y niega asimismo la amistad personal con el Duce. Tras la amenaza de destitución como profesor universitario, no faltan quienes salen en su defensa confirmando su valor como docente. Finalmente, se le reduce la sanción inicial de 6 meses a mera censura pública.

Piacentini reveló una magnífica habilidad en la mutación de ideologías y en 1951 vuelve a tomar las riendas de la facultad de arquitectura de Roma, continuando su dinámica actividad profesional: con Spaccarelli retoma las obras de la apertura de la Via della Conciliazione y en 1949 es elegido democráticamente como miembro del Consejo superior de Bellas artes. En aquel contexto, la estrecha red de intereses entre actividad profesional y sindical, el intercambio de favores y la modificación de roles supuso la dificultosa revisión de un entramado corrupto que no supo reconocer la figura del arquitecto que se estaba formando. La escuela constituyó en los años 30 un eficaz instrumento de la política arquitectónica del fascismo, tras la posguerra resurgió en la búsqueda del renacimiento de la urbanística con motivaciones éticas y sociales.

En los años cincuenta, Marcello Piacentini queda en espera de que algún día se pudiesen retomar los estudios de actualización o redacción del *Nuevo Piano Regolatore* que quedó suspendido tras la guerra. Nuestro protagonista intenta cen-

³⁶ PIACENTINI, M.: "Onore all'architettura italiana", en *Architettura*, nº 5, maggio, 1941.

³⁷ NICOLOSO, P.: *Op. Cit.* Pág. 211.



10. M. PIACENTINI, Maqueta del barrio del Eur (E'42).

trar la atención sobre algunos de los más graves y difíciles problemas del centro histórico de Roma e insiste sobre las hipótesis planteadas con anterioridad: proyectar la extensión de la ciudad hacia nuevos barrios no únicamente con carácter residencial, sino también para albergar sedes y servicios públicos. La ciudad no es un organismo eterno, tiene una vida finita hasta que finalmente muere y esta vida física de los edificios no puede durar más de cinco siglos, ya que no pueden soportar la vertiginosa rapidez con la cual se transforman. Si bien los monumentos singulares se podrían reforzar con mantenimiento especial, la ciudad actual ya no es tan tranquila como la de antaño y ésta no debe quedar constreñida a callejuelas tortuosas. La ciudad de hoy debe concebirse absolutamente diversa a la ciudad medieval o renacentista. En Roma la zona más deteriorada y en avanzado estado de abandono (y por lógica, la más antigua) se situaba a ambos lados del Corso Vittorio (desde Via Arenula, Campo dei Fiori, Via Giulia, Via Monserrato, Via Coronari, Via Governo Vecchio, Piazza Navona hasta Corso Rinascimento) y debía ser gradualmente y prudentemente desmantelada y vaciada, reubicando a los residentes en nuevos barrios y demoler todas las áreas afectadas a través de la apertura de logias, ripristinando, restaurando o consolidando las viejas fábricas "salvables", que se adaptarían al nuevo sistema de vida³⁸.

ACTIVIDAD INVESTIGADORA Y FORMULACIONES TEÓRICAS.

Marcello Piacentini siempre asumió que Roma era una ciudad paisajística, variopinta y pintoresca, desordenada e irregular, que no fue fundada sobre un esquema geométrico preciso³⁹. Los edificios de la antigüedad no se presentan a nuestros

³⁸ PIACENTINI, M.: "Problema difficili dell'urbanistica romana. Per un decoroso sopravvivere della vecchia Roma", en *Strenna dei romanisti*, XIV, Roma, Stederni Editore, 1953. Págs. 26-27.

ojos en la misma posición, en el mismo ángulo y perspectiva, o aparecen igualmente encuadrados. Esa demarcación que observamos proviene de la particular concepción de la estética ciudadana. Sólo debemos observar las múltiples placitas, curvas y confluencias de calles discontinuas y regulares, recodos inesperados..., que se han desarrollado sin un claro objetivo, adaptándose a las irregularidades de las superficies y el parcelario, a la topografía del terreno. Salvando restos arqueológicos y monumentos imposibles de eliminar, acoplándose de manera caprichosa, aunque no por un espíritu ávido de escenarios pintorescos o románticos, sino por necesidad se fueron componiendo definitivamente cuadros variados y vivos, y por lo tanto, inherentes a la naturaleza y al pasado⁴⁰. Roma tiene un esquema edilicio propio. La edificación romana parte siempre de un punto concreto geométrico y núcleo orgánico desde donde se expande hacia otros núcleos y donde coexisten fragmentos de diseño triangular (como la Piazza del Popolo que converge con las tres calles Babuino, Corso y Ripetta). También presenta retazos de esquema a modo de caracol en algunos barrios modernos como San Lorenzo o Esquilino, encajados “a la fuerza” en sus zonas limítrofes. Ciertos largos son llamados erróneamente plazas, creadas con forma de estrella como Piazza Libertà, Piazza Galeno, Piazza Vittorio Emanuele o Piazza Risorgimento. Pero en cualquier caso, un organismo claro como base de un criterio único no existe. Roma se nos manifiesta eminentemente arquitectónica. Es totalmente opuesta a París, -fundamentalmente urbanística- donde todo está perfectamente calculado, dispuesto y ordenado; donde las manzanas se suceden de manera orgánica y las composiciones edilicias son largas y solemnes, si bien, su valor arquitectónico no tan cuantioso. Roma repleta de obras de arte de toda índole dotadas de incalculable valor intrínseco y sustancial, ha tenido una total ausencia de mentalidad edilicia a lo largo de su historia. En Roma, rara vez un monumento se sitúa sobre un eje rectilíneo. Cada edificio ha funcionado siempre individualmente sin participar en un complejo organismo escenográfico concebido para sugerir o emocionar⁴¹. En la Roma antigua los foros se interseccionaban e insinuaban entre ellos, se superponían sin reglas y sin armonía, pues los emperadores

³⁹ El sistema de espontánea transformación de Roma se interrumpió en el siglo XVIII con el concepto especulativo de la construcción de edificios destinados a viviendas. El siglo XIX convirtió la base edilicia de los nuevos barrios en el sistema de habitación de alquiler. Los acontecimientos se precipitaron con la utilización de nuevos materiales de construcción para sacar más rendimiento. En Roma surgieron nuevos barrios todos miméticos: Esquilino, Ludovisi y San Giovanni entre otros. Se presentó entonces el problema de ¿cómo practicar una efectiva *sistemazione* (rehabilitación) de un viejo centro o barrio sin alterar lo más mínimo su integridad? No siempre era posible adoptar la tesis de la conservación debido a las exigencias del tráfico y a la demanda de viviendas.

⁴⁰ Véanse los ejemplos de Turín (a modo de caracol), con cardo y decumano y dos calles principales que se cortan en ángulo recto y con la génesis de todas las demás calles paralelas. Milán con esquema estelar, desarrolladas a partir de un esquema triangular.

⁴¹ PIACENTINI, M.: *Il volto di Roma e altre immagini*, Roma, Ed. della Bussola, Roma, 1944. Págs. 63-100.

querían hacer prevalecer su poder sobre el de sus predecesores. Era más bien un tumulto, donde su particular armonía se componía a partir de los monumentos aislados, aunque encerrados en singulares marcos ambientales. Todo ello irradiaba un perfecto “equilibrio interno” de composiciones arquitectónicamente impecables, abstraídas desde la sugestión de los ambientes naturales, sin participar en ciclópeas y complejas visiones urbanísticas que estipulasen sugerencias pactadas.

“Tutti i superbi quadri architettonici romani hanno questa impronta di sapiente regolarità e insieme di geniale indipendenza e fantasia, le quali cose li rendono –a differenza delle accademiche, precise e fredde simmetrie della edilizia francese- così umanamente vivi e affascinanti”⁴².

En las transformaciones del XIX se destruyó casi la mayor parte de las capitales europeas y sus viejos barrios (Londres, París, Madrid...), en Roma en cambio, los viejos barrios fueron simples expansiones de la ciudad que debieron dar cabida a gran número de habitantes. Escaleras, casas, obeliscos, palacios e iglesias... parece que se hubiesen modelado en el mismo sitio, teniendo en cuenta el panorama, sus particularidades y la visión prospectiva de aquellos. Por lo tanto, cada caso concreto exigirá una documentación precisa, y habrá que valorar esta premisa antes de proceder a intervenir urbanísticamente en Roma⁴³. La respuesta más importante que los urbanistas pueden ofrecer a la cuestión de los viejos centros radica en atender la arquitectura menor, y por tanto, la interrelación volumétrica y las subordinaciones entre ésta y los monumentos que las circundan. En definitiva, los cuadros prospectivos que generan⁴⁴. Únicamente dejando intacto su núcleo central -donde la configuración del suelo se caracteriza por múltiples estratos superpuestos de diversas civilizaciones- se podrá asegurar la pervivencia de la idiosincrasia y valores de la ciudad en su complejidad: “Los sventramenti representan siempre un verdadero e irreparable desastre: exigen decenas de años y los gastos de expropiación son costosísimos⁴⁵”.

Piacentini a través de la revista *Architettura* se propuso representar la realidad arquitectónica y urbanística italiana en su múltiple complejidad, incluyendo el estudio de todas las corrientes vigentes en la época. No obstante, los acontecimientos políticos del período situaron a nuestro protagonista ante la dicotomía de elegir entre la adhesión a los movimientos europeos de vanguardia, o bien, respetar los

⁴² PIACENTINI, M.: “Roma disordinata”, en *Strenna dei Romanisti*, Roma, Staderni Editore, vol. III, 1942. Págs. 17-18.

⁴³ PIACENTINI, M.: “Come vediamo nello spazio gli edifici”, en *La Lettura*, nº 5, XXI, 1943. Pág. 263.

⁴⁴ PIACENTINI, M.: “Problemi urbanistici di Roma”, in *Amor di Roma*, Associazione di Cultura Romana, 1956. Págs. 313-323.

⁴⁵ PIACENTINI, M.: “Roma e l’arte edilizia”, en *Pegaso*, nº 9, settembre 1929. Págs. 319.

valores de la tradición e historia italianas aceptando encargos comisionados por el régimen, lo que le procuró la inclusión en el círculo de posibilidades operativas de aquel tiempo y cierta habilidad de persuasión sobre sus propuestas. Pero en cualquier caso, siempre bajo su control⁴⁶.

Las composiciones arquitectónicas de Piacentini fueron en un principio tachadas de academicismo. Aunque no denotaban referencias escolásticas clásicas, sí es cierto que manifestaban exigencias opuestas a las formas longitudinales y al verticalismo de las formas románticas. Su continua y particular lucha por la afirmación de una arquitectura italiana contemporánea y su específico tipo de lenguaje, singlaba en honor de la predominancia de las formas sobre el contenido⁴⁷. Fue el perfecto ejecutor de la representatividad del fascismo, ya que las oficinas técnicas no se demandaban propuestas globales, sino simplemente soluciones arquitectónicas concretas a determinadas situaciones y nodos urbanos específicos. Y precisamente esto es lo que Piacentini les ofrecía. Aunque en un principio Mussolini no estaba de acuerdo con ese modernismo racionalista que nuestro protagonista propugnaba, a mitad de los años 30 éste admite la moderación y redirige su obra asumiendo la arquitectura italiana con un acentuado clasicismo (por aquellos tiempos está construyendo la ciudad universitaria) y demuestra que resulta posible combinar arquitecturas novedosas y consonantes con presupuestos ideológicos, convirtiéndose en timonel de la arquitectura del fascismo. Piacentini al tiempo que desarrolló sus trabajos en la administración continuó su labor investigadora, así como sus publicaciones y la re-formulación de teorías acerca de la urbanística y la arquitectura, y de los problemas que giraban en torno a estas dos disciplinas. El sector más grave y a la vez atrayente de la urbanística era aquel denominado "ambientismo". Se entiende por ello unas normas que deben guiar al procedimiento de la inserción de un edificio o grupo de ellos en una zona antigua (históricamente hablando) de la ciudad. Aunque no debemos olvidar la cuestión de la espaciosidad, especialmente en el contexto político al que nos referimos: búsqueda de las perspectivas visuales de monumentalidad, mejoría de las condiciones de visuales del monumento (a veces según errores de visibilidad, concepción, exaltación, sorpresa...). Cuanto más valores estéticos e históricos tenga una ciudad, más difícil será tal inserción. Piacentini critica el millar de palacios romanos que permanecían sofocados por la división en múltiples casas habitadas donde predomina el hacinamiento en los llamados *appartamenti* de una sola habitación -o vano- ocupados por una media de 7 u 8 personas (basta recordar las películas del cine neorrealista italiano). Defiende que en su día aquellos palacios eran nobles e

⁴⁶ Cit. nº 3.

⁴⁷ MARCONI, P.: "Ricordo di Marcello Piacentini", en *L'architetto*, n. 6, giugno, anno V, Roma, Consiglio Nazionale degli Architetti, 1960. págs. 40-41.

insignes, pero que hoy día podrían continuar admirándose, si bien no habitándose, pues de otro modo se acentuaría el “problema moral” de la ciudad. Propugna una apología de la arquitectura moderna para Roma que se haría factible por la única vía posible: la urbanística institucionalizada como doctrina, arte y ciencia. El urbanista ha de ser un conocedor enciclopédico y como buen director de orquesta, conocer perfectamente todas las posibilidades de los objetos que componen su estudio: arte, historia, ética, estética, filosofía, política, economía, sociología...⁴⁸ Es absolutamente necesario realizar una transposición de la casa al barrio, abrazar el complejo espacial de toda una zona en toda su multiplicidad conceptual.

“Una città è insomma un insieme indiscindibile di opere, di storia (...), di etica e di estetica: é una raccolta di ricordi, di opere d’arte e, infine, una enorme, incommensurabile ricchezza. Ricchezza non virtuale nè afectiva, ma reale, palpabile, contrattabile”⁴⁹.

Sostenemos que la raíz de tales afirmaciones se encuentra en el exhaustivo conocimiento que nuestro autor tenía de su ciudad. En las tesis de Piacentini, Roma a menudo confirma la excepción del “método” de *inquadatura* de los monumentos utilizados en otras ciudades italianas. En Roma los edificios han sido casi siempre concebidos en función de perspectiva para ofrecer una visión “accidental”. Las construcciones se colocaban sobre los ejes axiales de las vías de acceso, con la consiguiente visión geométrica y frontal⁵⁰, sólo a veces se gozaba de visiones volumétricas y angulares como el Palazzo Venezia, el Palazzo Laterano, o el Palazzo Quirinale. Esta tradición es totalmente romana, nacida en Roma antigua y desarrollada durante siglos. Un sistema que no se limita al cuadro de cada monumento aislado, ni siquiera a un fragmento o fracción urbanística, consistente en abrir una o más calles alrededor de una zona clave (como en la Roma Papal). Aquello que en otras ciudades puede parecer un cuadro aislado, en Roma se convierte en un componente urbanístico orgánico homogéneo. El sistema de visión *a scorcio* (a escorzo) se consume con la ciudad medieval, y básicamente constituye una combinación irregular y desordenada. Esta es llamada la *psique edilizia* de Roma⁵¹.

⁴⁸ En esta ocasión volvemos de nuevo a encontrar en la historiografía una base de estudio y metodología para actuar sobre la ciudad histórica. PIACENTINI, M.: “La colpa non è degli architetti”, en *La Lettura*, nº 1, XXI. Págs. 9-12.

⁴⁹ PIACENTINI, M.: “La città”, en *Nuova Antologia*, LXXVII, fasc. 1694, Roma, 1942. Pág. 258.

⁵⁰ Como ejemplo podemos citar la plaza de la fontana di Trevi, cuyo su valor es todo frontal, (*avolumétrico*).

⁵¹ PIACENTINI, M.: *Il volto di Roma...* Págs. 75-86.

EPÍLOGO.

Esteta por antonomasia, Piacentini reflexionó profundamente sobre la arquitectura en un modo particular y apasionado: *"profundizar en las proporciones, en el cromatismo, en la variedad de la materia, en la perfección de la ejecución..."*⁵². Estimaba que en la edificación radicaba una herramienta formidable, un instrumento de dominio que el gobierno fascista había sabido entender perfectamente con una visión renovada para el alzado de nuevos y majestuosos edificios gubernamentales y la apertura de solemnes avenidas. Debemos subrayar que sus investigaciones dotadas de una visión ambientalista, atendieron a la concordancia entre la arquitectura del edificio y la arquitectura de la ciudad, concretándose en planos particularizados de las áreas centrales y rehabilitaciones parciales de determinadas áreas de la misma.

En el fascismo una obra o proyecto arquitectónico se juzgaba según fuese más o menos válido en su capacidad para representar la expresión de un contenido político y Marcello Piacentini personificó esa convicción de que la arquitectura racional constituía el directo intérprete de la continuidad entre la tradición y el espíritu innovador que el fascismo pretendía representar. No obstante, presuponemos que Piacentini fue afín al Régimen no tanto por su convicción política, sino más bien por la oportunidad que esta coyuntura le brindaba para desarrollar un particular corpus teórico a través de sus disertaciones y la puesta en práctica de su obra.

*"Le nostre città sono valori come non esistono altri, ricchezze cui nessun'altra può paragonarsi (...) sono la immagine esatta della nostra razza e dei nostri ideali. Attraverso ad esse il mondo apprende la nostra civiltà. Ebbene, questo tesoro unico ed inestimabile, deve essere da noi gelosamente conservato (...) e la civiltà fascista deve salvarne il passato e curarne lo sviluppo avvenire"*⁵³.

Parfraseando la interpretación de Antonio Cederna sobre el *piano* 31, este documento posibilitó un incongruente y veleidoso *sventramento* (destripamiento) de un gran número de edificaciones histórica y culturalmente valiosísimas, además de un desarrollo de la ciudad inorgánico, esporádico e inspirado en criterios ochocentescos. La adecuación de la ciudad moderna a las exigencias de lo antiguo llevó consigo la alteración, degradación y mutilación irreversible del tejido urbanístico. En

⁵² PIACENTINI, M.: "Il momento architettonico all'estero", en *Architettura e Arti Decorative*, n. 1, maggio-giugno, fasc. I, 1921. Págs. 32-76.

⁵³ PIACENTINI, M.: "Roma e l'arte edilizia"... Pág. 323.

otros casos, se efectuó una disparatada reubicación del patrimonio urbano con una argumentación inconexa de la que se desprenden meros pretextos de adecuación a la vorágine del tráfico y la especulación inmobiliaria.

Resulta difícil encontrar una palabra que traduzca fielmente el significado, pero sobre todo, que consiga explicar el efecto emocional que produce el término *sventramento*: demolición, desmembramiento, devastación, erradicación... La gestión de la ciudad histórica preconizada por el gobierno fascista exhibió durante décadas una ciudad fragmentada, compuesta de piezas únicas congeladas y aisladas de la realidad global de la misma, como cabezas decapitadas atrapadas en un escenario adulterado y sometido a la tiranía de un guión absurdo, politizado y desvirtuado de toda lógica artística, cultural o social. Lo peor de todo, es que aquella escenografía arquitectónica concebida como algo eterno, fue y sigue siendo en realidad efímera y vulnerable, y es precisamente esa vulnerabilidad la que se deriva de su captura. La ruptura de la coexistencia de la escala cotidiana con la monumental origina el apresamiento del patrimonio urbano en un decorado incoherente, que resiste estoicamente su representación diaria ante un público que no consigue comprender fielmente el cariz de la función que está observando.

Picasso y el cubismo en la literatura artística de Carlo Carrà. Las influencias picasianas tras el período futurista (1914-1930)

María Jesús Martínez Silvente
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Cubismo/ Futurismo/Literatura Artística

RESUMEN

La relación entre el cubismo y el futurismo constituyó uno de los episodios más interesantes de la historia del arte del siglo XX. La figura de Pablo Picasso está presente a lo largo del todo el siglo, su influencia es evidente en las nuevas manifestaciones, también en las futuristas. Gino Severini mantiene al grupo futurista informado de lo que el malagueño estaba haciendo en París.

ABSTRACT

The relationship between the Cubism and the Futurism was one of the most interesting episode in the history of Art in the XX century.

Picasso is present in all century, his influence is evident in the new artistic expressions, in the future ones too. Gino Severini keeps the futurist group informed about the things which the artist from Malaga was doing in Paris.

1. RECUERDOS DE PICASSO.

La polémica relación entre el cubismo y el futurismo constituyó uno de los episodios más interesantes de la historia del arte de la recién acabada centuria, tanto por la relevancia de ambos movimientos como por la importancia de sus protagonistas. La figura de Pablo Picasso, omnipresente en la escena artística prácticamente desde sus comienzos influyó, como es bien sabido, en las nuevas manifestaciones surgidas en la Europa del pasado siglo XX y, el futurismo¹ no fue una excepción. Desde fechas tempranas, los de Marinetti, tuvieron constancia de lo que en la capital francesa se encontraban realizando el pintor malagueño y la “escuela cubista”, gracias a la información que mandaba a Italia el futurista Gino Severini y a algunos textos de críticos franceses que llegaron a cruzar la frontera. Pero fue el conociemien-

* MARTÍNEZ SILVENTE, M^a Jesús: “Picasso y el cubismo en la literatura artística de Carlo Carrà. Las influencias picasianas tras el período futurista (1914-1930)”, *Boletín de Arte* n^o 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 307-325.

to *in situ* de las obras cubistas lo que propició el cambio en la manera de ver del futurismo pictórico.

Carlo Carrà, pintor nacido en Quargnento (Alejandría), se dejó influir –como ocurrió con otros artistas futuristas como Umberto Boccioni o Ardengo Soffici– por la genialidad del español, poniendo en práctica sus avances en obras del primer período de su adhesión al futurismo. El hecho de conocer a Picasso cobró importancia en el transcurso de los años y, aunque al principio las críticas hacia el inventor del cubismo no eran del todo favorables, en sus escritos de las décadas de los 50 y 60, sí se muestra ya una visión positiva e impregnada de nostalgia, cuando la euforia vanguardista quedó muy atrás. Así recuerda el pintor italiano el comienzo de su amistad con Picasso:

“Esta estancia es quizás la más rica en recuerdos del tiempo pasado y, de algún modo, la más agradable por la estrecha amistad contraída con Guillaume Apollinaire, Max Jacob y Pablo Picasso, al cual conocí en 1911 en un café de Montmartre, lugar de encuentro del grupo cubista, pero fue un conocimiento contingente y ocasional. Sólo en la primavera de 1914, período en el cual fui invitado por el colega Sergio Jastrebzoff y de su hermana, notable escritora de arte con el pseudónimo Roch Grey, tuve la ocasión de reforzar mi relación con el pintor español”².

Carrà, en su libro de memorias, *La mia vita*, también dedica una parte a su relación con el pintor nacido en Málaga, así como algunos datos de su situación dentro del foco de vanguardia parisino:

“Él [Picasso] llevaba en aquel tiempo una existencia tranquila, uniforme: trabajaba todos los días como un empleado desde por la mañana hasta pasadas las cinco de la tarde, hora a la que salía a pasear normalmente y a ver a sus amigos”³.

¹ Filippo Tommaso Marinetti, poeta de tradición francesa, publicó el *Manifiesto del Futurismo* en la revista parisina *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909. A esta primera proclama le siguieron otras muchas –ya editadas en Italia– como el *Manifiesto della pittura futurista*, el *Manifiesto Técnico* o el *Manifiesto dei Pittori Futuristi* (todos ellos de 1910).

² “Questo mio soggiorno è forse il più ricco di ricordi del tempo passato e ad ogni modo il più piacevole per la schietta amicizia contratta con Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Pablo Picasso, che avevo conosciuto nel 1911 in un café di Montmartre, ritrovo serale del gruppo cubista, ma quella fu una conoscenza contingente ed occasionale. Soltanto nella primavera del 1914, nel periodo in cui fui ospite del collega Sergio Jastrebzoff e di sua sorella, nota scrittrice d’arte con lo pseudonimo Roch Grey, ebbi modo di stringere i miei rapporti con il pittore spagnolo”. CARRÀ, C.: “Ricordo di Picasso”, *La Biennale di Venezia*, Venezia, n.º. 13-14, 1953, págs. 51-52.

³ “Egli [Picasso] conduceva in quel tempo un’esistenza tranquilla, uniforme; lavorava tutti i giorni come un operaio dal mattino fin verso le cinque pomeridiane, ora in cui usciva a fare la solita passeggiata quotidiana e a vedere gli amici.” CARRÀ, C.: *La mia vita*, Roma, Longanesi, 1943, pág. 113.

I. CARLO CARRÀ, *L'uscita dal teatro*, 1909.



Por una parte estaba la vieja tradición que buscaba reverdecerse aceptando los legados del espíritu nuevo, de la otra, el cubismo que quería hacerse a toda costa Academia Oficial reconocida y honrada con todos los privilegios que, a una institución como tal, dan por vieja costumbre acordados⁴.

Carrà, como deja ver en el texto anterior, divide la práctica artística de París en dos tendencias: la liderada por el cubismo y la que denomina "de la vieja tradición" (que retornaba a escena siguiendo los dictados del "spirito nuovo"). Con esta última denominación, el italiano podría referirse a obras de Picasso relacionadas con el "retorno al orden" como *El pintor y la modelo* (1914) o a los dibujos *ingrescos* que sucederán a ésta, aunque el "spirito nuovo" parece predecir el *Esprit Nouveau* de Ozenfant y Jeanneret que, como es bien sabido, comienza en 1918 y perdurará hasta 1924.

2. INFLUJOS PICASSIANOS EN LA OBRA DE CARRÀ TRAS SU ESTANCIA EN PARÍS (1914). EL USO CONVENCIONAL DEL *COLLAGE*. *GUERRAPITTURA*.

El viaje de Carrà a París, en 1914, supone un nuevo contacto con la vanguardia parisina. Las largas conversaciones con Picasso y Apollinaire -con los que compartía desde serias discusiones sobre arte hasta los detalles más sencillos y cotidianos- hizo, de alguna forma, que cambiase la manera de concebir su situación dentro del movimiento futurista. Fruto de la estancia parisina, Carrà comienza a experimentar con la técnica del *collage* -junto a Ardengo Soffici, Giovanni Papini o Aldo Palazzeschi- que observa en las construcciones de los fundadores del cubismo, ale-

⁴ "(...) In Francia sussistevano allora due correnti opposte, che cercavano di signoreggiare sull'opinione degli intelligenti. Di queste due correnti per una strana bizzarria della natura, Picasso era chiamato a capeggiare or l'una o l'altra con opere di indiscutibile talento.(...) Da una parte vi era la vecchia tradizione che cercava di rinverdersi accettando i portati dello spirito nuovo, dall'altra vi era il cubismo che voleva farsi a tutti i costi Accademia Ufficiale riconosciuta ed onorata con tutti i privilegi che ad una tale istituzione vengono per antica consuetudine accordati".

En Francia subsistían entonces dos corrientes opuestas, que buscaban enseñorearse de la opinión de los inteligentes. De estas dos corrientes por una extraña extravagancia de la naturaleza, Picasso fue llamado a encabezar o la una o la otra con obras de indiscutible talento. *Ibidem.*, pág. 117.

jándose, cada vez más, de las fórmulas futuristas utilizadas hasta entonces. El distanciamiento del grupo de Marinetti, se materializa, en primer lugar, en su producción artística –compagina el *moto* con las figuras visiblemente estáticas dejando de utilizar la descomposición cubista de los cuerpos- para, un año después, formalizar su retirada del movimiento de vanguardia italiano. A su vez, las declaraciones del futurista de Alejandría se reducen, básicamente, a las justificaciones del cambio de su trayectoria artística. La deformación que practicaba con orígenes en el cubismo “analítico” en sus obras anteriores, queda a un lado y sustituida por el manejo de nuevos materiales acordes con las investigaciones del *papier collé* y el *collage*. Estas revelaciones las comparte con su compañero Soffici, con el que tiene en común este camino a caballo entre la representación de las pautas pictóricas futuristas –dinamismo, color o movimiento- y las flamantes prácticas de Picasso y Braque:

“A propósito de la descomposición: encuentro ya superado el aplicar la ley de descomposición como lo hemos hecho hasta ahora. La descomposición sistemática se ha convertido para mí en una receta a la que hay que negarse. En mis últimos trabajos la característica que se nota es esta: poquísima descomposición.

(...) En mi último trabajo he aplicado formas de cartón coloreados en relieve. Este modo de introducir las formas en relieve me gusta –da a todo el cuadro un carácter industrial que me lleva fuera de la pintura de museo.

Del resto yo estoy seguro de considerar el arte fuera de las categorías de pintura, escultura, etc. Para mí no hay más que expresión”⁵.

A lo que Soffici contesta:

“No puedes hacerte una idea de la impresión que me da lo que me cuentas sobre tu pintura. Sabes que tú me hablas de cosas que son idénticas a las que puedo hablarte yo. Estoy seguro de que estamos haciendo lo mismo (cada uno naturalmente siguiendo su temperamento)”⁶.

⁵ “A proposito di scomposizione: trovo ormai superato l’applicare la legge di scomposizione come abbiamo fatto finora. La scomposizione sistematica è ormai per me diventata una ricetta da negarsi. Nei miei ultimi lavori la caratteristica che vi si nota è questa: pochissima scomposizione. (...) Nell’ultimo mio lavoro ho applicato forme di cartone colorate in rilievo. Questo modo d’introdurre delle forme in rilievo mi piace –dare a tutto il quadro un carattere industriale che mi porta fuori dalla pittura di museo.

Del resto io sono giunto a considerare l’arte fuori dalle categorie di pittura, scultura, ecc... per me non vi è che espressione.” Carta de Carlo Carrà a Ardengo Soffici del 30 de abril de 1914 en CARRÀ, M y FAGONE, V.: Carlo Carrà / Ardengo Soffici. Lettere (1913-1929), Milán, Feltrinelli, 1983, págs. 52-53.

⁶ *Non hai un’idea dell’impressione che mi fa quello che mi dici circa la tua pittura. Sappi che tu mi parli di cose che sono identiche a quelle di cui potrei parlarti io. Son sicuro che facciamo la stessa cosa (ciascuno naturalmente secondo il nostro temperamento).*

Carta de Ardengo Soffici a Carlo Carrà del 1 de mayo de 1914. *Ibidem.*, págs. 54-55.

De las obras que Carrà realiza en estos años⁷ destacamos el *collage Manifestazione interventista* (1914) -síntesis entre forma, ritmo, color y *parole in libertà*- y la publicación de su libro *Guerrapittura*⁸ un año después.

Al intentar revolucionar los tradicionales medios expresivos y ofrecer una visión de la realidad más compleja y dinámica -y, por lo tanto, menos objetiva- Carrà y otros futuristas (en concreto Severini que utiliza materiales heterogéneos a partir de 1912, y Soffici), se fijan en los ejemplos del *papier collé* de Picasso y Braque, pero también con un ojo dirigido a las experimentaciones gráficas de Apollinaire, con quien Carrà tuvo ocasión de estrechar su relación en el transcurso de una larga estancia en París en 1914. Así comenzaron a introducir, en sus composiciones pictóricas, fragmentos de periódico, manifiestos publicitarios, papel de empapelar y cartones de embalaje⁹.

Carrà utiliza el *collage* cubista dándole un significado propio que se aleja de las lecturas picassianas por la rapidez de asimilación y la preponderancia del discurso. El motivo, por tanto, sigue estando en un lugar privilegiado, al ser una finalidad la inmediatez de captación, por parte del espectador, del mensaje ofrecido. También la relación plástica entre los objetos y su rotundidad se aparta de lo mostrado por el maestro español. No le interesan los interrogantes, los símbolos o los jeroglíficos con los que cuenta la obra de Picasso; Carrà compone -en contra de los meros valores formales- obras donde la evidencia se muestra directamente bajo el filtro de la emoción del artista. Formalmente no hay excusa para un discurso individualista: Carrà, en telas como *Sifón de Seltz* (1914) reproduce la composición *Verre et bouteille de Suze* (1913) que, entre los retales de periódico que se sitúan detrás del plano oval, emerge lo que podíamos llamar el fantasma de la botella. Transcribe, prácticamente, el mismo escenario picassiano: recortes, síntesis circular de los objetos, botella y vaso.

El movimiento también está presente en obras como en la citada *Manifestazione interventista*, en contra de las obras cubistas, tal y como apunta en los textos que hemos comentado con anterioridad, y en *Guerrapittura* bajo la idea de "pintura total". La imagen que Carrà nos muestra en esta obra -quizás la más representativa del uso del *collage* por parte del futurismo- está realizada a partir de la fusión de líneas rectas y curvas a modo de espiral, todas ellas partiendo de un eje principal colocado en el centro, como ocurría en sus *collages*: *13 introspezioni*, *Sole d'imbellitá*, *Rapporto di un nottambulo milanese*. Expansión infinita y dinamismo

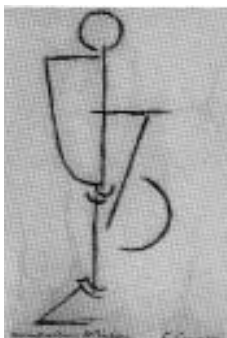
⁷ Durante los años de la Gran Guerra, Carrà descubrió un estilo conscientemente ingenuo y "antigrasioso", inspirado en la sobriedad de los pintores medievales toscanos y en Henry Rousseau "el Aduanero".

⁸ CARRÀ, C.: *Guerrapittura*, Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1915.

⁹ AA. VV.: *Futurismo 1919-1916*, Barcelona, Museu Picasso, 1994, pág. 172.



2. CARLO CARRÀ, *I funerali del anarchico Galli*, 1911.
3. CARLO CARRÀ, *Scomposizione di un bicchiere*, 1913.



pretenden ser las claves de estas obras realizadas en 1914.

En lo que se refiere al motivo, vemos cómo no desaparece e, incluso, podríamos decir que su importancia se incrementa. En *Manifestazione interventista* asistimos a un verdadero ejemplo de actuación del arte como propaganda: fragmentos de periódicos como *Lacerba*, banderas de Italia, partituras musicales –poniendo de manifiesto la integración de las artes- o palabras relacionadas con los títulos de algunas de sus propias obras o manifiestos, junto a otras relacionadas con el tema de la ciudad como “strada” o “rumori”.

Otro ejemplo lo encontramos en el *collage* sobre cartón *Inseguimento* (1914). En esta producción de trasfondo bélico se ve, aún de manera más clara, la utilización libre que Carrà hace del *collage* picassiano: repite exactamente la misma figura del caballero a galope que en *Cavallo e cavaliere* de un año antes. La diferencia estriba en que la más temprana está íntegramente realizada a témpera, mientras que la posterior, est  hecha a base de papeles pegados y fragmentos de otros materiales. Por lo demás, podríamos estar hablando de la misma obra. El objetivo de todos estos *collages* futuristas es el de cumplir la premisa de lo que Carr  denomina la “pintura total”, que consiste –como él mismo redactará en *Guerrapittura*– en introducir no sólo la materia en sí, sino también su movimiento real a través de la “reducción del universo a los sentidos”¹⁰.

En *Guerrapittura* –respuesta al *Dinamismo Plastico* de Boccioni- Carr  reúne el *Manifesto Politico* firmado por el autor, Marinetti, Boccioni y Russolo, varios diseños y parte de sus artículos pertenecientes a años anteriores. En “La deformazione nella pittura” –dentro del capítulo “1914-1915 - Parole in libert ”¹¹ - realiza un repaso

¹⁰ CARUSO, L.: “Guerra e pittura di Carr  futurista” en CARR , C.: *Guerrapittura*, Florencia, Libreria Salimbeni, Studio Per Edizioni Scelte, 1978, pág. VII.

de los últimos componentes de la historia del arte que han aportado su grano de arena en el nacimiento de la modernidad. El elemento “deformación” es el primer signo que nos hace reconocer que la pintura se aleja de la mera copia de la realidad, y Picasso, hasta ahora, ha sido el que mejor ha hecho uso de ella:

“A partir de los tres mayores pintores post-impresionistas, Matisse, Derain, Picasso, continuadores de los tres grandes predecesores Manet, Renoir, Cézanne, el elemento deformación en el problema plástico del cuadro viene aplicado con coraje y una mayor conciencia”¹².

El mérito que Carrà otorga a todos estos pintores –en especial a Picasso ya que le considera el más aventajado intérprete de la *sintesi de costruzione*– es su ejercicio de deformación de la realidad aparente y de ruptura de la perspectiva renacentista. El primer pintor en emplear esta deformación plástica sería, según nuestro artista, Courbet y, por lo tanto, el iniciador de la pintura moderna. A partir de aquí, los nombres citados con anterioridad, irían poco a poco formando una cadena donde los futuristas constituirían el último eslabón. Resulta anecdótico el hecho de que Carrà considere que, todavía, a Picasso se le puede convencer para que rectifique y se una a la aventura de lo que él considera el arte verdadero:

“De todo esto discutiremos yo y Soffici [sic] con el amigo Picasso en su estudio. Siguiendo nuestros principios futuristas, convenceremos a Picasso de la necesidad de partir, para la deformación, del conocimiento apasionado de la modernidad más que del arte popular. Le demostraremos además lo absurdo de deformar trayendo la inspiración de las formas de sensibilidad pretérita fatalmente estática y falsa –con las cuales no se puede crear más que obras sólo aparentemente modernas, en las que la vida es ilusoria”¹³.

No resulta extraño que Carrà considere a Picasso como un posible adepto de su nuevo “grupo artístico”, teniendo en cuenta que en el aspecto formal podrían encontrarse fácilmente de acuerdo, si utilizaran técnicas como el *collage*. Los

¹¹ Guerrapittura se divide en cuatro partes: “Futurismo Político”, “Dinamismo Plástico”, “Disegni Guerreschi” y “Parole in libertà”.

¹² “Coi tre maggiori pittori post-impresionisti, Matisse, Derain, Picasso, continuatori dei tre grandi predecesori Manet, Renoir, Cézanne, l’elemento deformazione in problema plastico del quadro viene con coraggio e maggiore coscienza applicato”. CARRÀ, C.: *Guerrapittura...*, *Op. Cit.* pág. 72.

¹³ “Di tutto ciò discutemmo io e Soffici con l’amico Picasso, nel suo atelier. Seguendo i nostri principi futuristi convincemmo Picasso della necessità di partire, per la deformazione, dalla conoscenza appassionata della modernità, oltre che dell’arte popolare. Gli dimostrammo inoltre l’assurdità del deformare traendo ispirazione dalle forme di sensibilità trapassate fatalmente statiche e false –con le quali non si possono creare

cimientos en los que se basa Carrà son, además de la deformación, la utilización de nuevos materiales como la madera, el papel, el cristal, la cuerda o los metales, ya que todos estos componentes eran *legittimissimi nelle nostre costruzioni artistiche*¹⁴. En cierta manera, ya se intuía el germen de esta idea –aunque sepamos con seguridad que no existirían estas afirmaciones si antes no hubiese visto en París las construcciones picassianas- en su manifiesto de 1913 *La pittura dei suoni, rumori, odori*:

“La imaginación sin hilos, las palabras en libertad, el uso sistemático de la onomatopeya, la música “antigraziosa” sin cuadratura rítmica y el arte del rumor son originalidad de la misma sensibilidad futurista que ha generado la pintura del sonido, de los rumores y de los olores”¹⁵.

Pero, por mucho que Carrà pretendiera empujarse de la labor del inventor del cubismo, ninguna de sus obras puede desligarse de la deuda que el futurismo posee con los primeros *papiers collés* y *collages*. Prueba de ello son los *12 Disegni Guerreschi* que ilustran *Guerrapittura* bajo el filtro del *collage Manifestazione interventista*. Los diseños *Guerra nell’Adriatico*, *Inseguimento*, *Ritmi di un cannone trainato al galoppo*, *Scoppio d’un obice-Espansioni atmosferiche*, *Ulano + paesaggio belga*, *Cielo di guerra*, *Prigionieri di guerra Volontario garibaldino*, *Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico*, *Angolo penetrante di Joffre sopra Marna contro 2 cubi germanici* o *Esplorazione aeroplano Mare Luna – 2 Migragiatrici + Vento nord-ovest*, aunque son relecturas personales de obras de Picasso y Braque, no poseen la intención primitiva del *collage* ya que se les ha dado un uso convencional.

Carrà explica en *La mia vita* lo que significó para él este conjunto de experimentaciones plásticas en aquellos años:

“La idea que me guiaba en aquellos tiempos era la de unir, en visible y compleja armonía, imágenes poéticas expresadas con palabras, números y otros signos gráficos con elementos propios de la pintura.

Para mí, futurista, la pintura no residía en los tubos Lefranc. Si un individuo posee sentimiento pictórico, cualquier cosa que crea, guiado de este sentimiento, estará siempre en el dominio de la pintura”¹⁶.

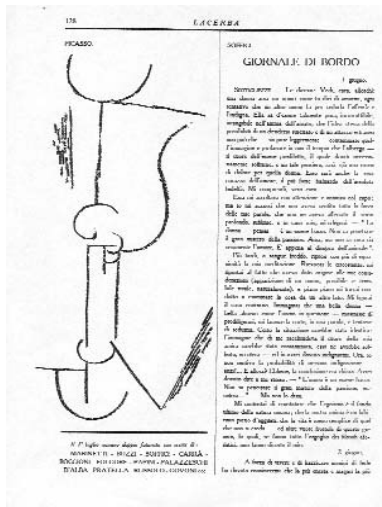
Así recordaba Carrà la aventura del *collage* picasiano en la década de los 50;

che opere solo apparentemente moderne, in cui la vita è illusoria.”*Ibidem.*, pág. 73.

¹⁴ *Legittimissimi en nuestras construcciones artísticas. Ibidem.*, pág. VI.

¹⁵ “L’immaginazione senza fili, le parole in libertà, l’uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa senza quadratura rítmica e l’arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità futurista che ha generato la pittura dei suoni, rumori e odori”.

CARRÀ, C.: *La pittura dei suoni, rumori, odori (Manifiesto Futurista)*, Milán, 11 de agosto de 1913. Cito por *Boccioni Futurista. Pittura Scultura futuriste (Dinamismo Plastico)*, Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, pág. 440.



4. PABLO PICASSO en Lacerba, 1 de agosto de 1913.

su primer contacto con las nuevas investigaciones y sus impresiones sobre el artista español contado a modo de simpática anécdota:

“En aquellos días [Picasso] había comenzado la empresa de las Construcciones hechas con maderas y cartones, y de este descubrimiento se encontraba muy satisfecho. Yo admirado, me decía: un arte improvisado. Por ejemplo, tu llegas a París y yo construyo para ti un todo plástico extemporáneo, y este será mi homenaje por tu llegada; después lo deshago y la sensación que tú has tenido no será de otro. Ante estas ideas yo me quedaba cuanto menos perplejo, pero hace falta tener en cuenta aquellos tiempos y el ambiente además del temperamento tan personal de Picasso que desde jovencito era de lo más original”¹⁷.

16 “L’idea che mi guidava in questi quadri era di unire armonia visiva e complessa immagini poetiche espresse con parole, numeri ed altri segni grafici con elementi propri della pittura. Per me futurista, la pittura non risiedeva nei tubetti Lefranc. Se un individuo possiede senso pittorico, qualsiasi cosa crei, guidato di questi sensi sarà sempre nel dominio della pittura”. CARRÀ, C.: *La mia vita... Op. Cit.*, pág. 78.

17 “In quei giorni [Picasso] aveva intrapreso le Costruzioni fatte con legni e cartone, e di questa trovata si mostrava molto soddisfatto. Io vagheggio, mi diceva, un’arte improvvisata. Per esempio, tu arrivi a Parigi ed io costruisco per te un insieme plastico estemporaneo, e questo sarà il mio omaggio alla tua venuta; poi lo disferò e la sensazione che tu hai avuto non sarà d’altri. A queste idee io rimanevo però alquanto perpleso, però bisogna tener conto di quei tempi e dell’ambiente oltre che del temperamento personalissimo di Picasso che fin da giovinetto fu dei più originali”. CARRÀ, C.: “Ricordo di Picasso...”, *Op. Cit.*, pág. 52.



5. CARLO CARRÀ, *Manifestazione interventista*, 1914.

6. CARLO CARRÀ, *Sifón de Seltz*, 1914.

Carrà reivindica la utilización de todo lo necesario para que un artista con *senso pittorico* realice una obra. En teoría, no existen fronteras ni acotaciones en cuanto a sustancias y componentes, ya que el hecho primordial radica en la armonía personal –y no premeditada- que se consigue tras la fusión de los materiales, sean propios o no de la pintura tradicional. Aboga por la creación en sí de la obra de arte –los “puros complejos plásticos”- más que por una catalogación precisa que la reduzca a la formalidad de pintura o escultura.

Esta ruptura de las “categorías” en el arte sería, según estas consideraciones, beneficiosa para que, lo que conocemos tradicionalmente como “pintura”, se exprese con una mayor libertad y se manifieste ante el espectador con la máxima sinceridad y pureza.

3. CARRÀ EN EL SILENCIO DE LA METAFÍSICA. *VALORI PLASTICI: PICASSO “DÍSCOLO” Y CÉZANNE COMO EL FLAMANTE MASACCIO MODERNO. L’AMBROSIANO Y EL ALEJAMIENTO DE LAS “NUEVAS VANGUARDIAS”*.

3. 1. CARRÀ Y LA PINTURA METAFÍSICA.

En 1917, Carlo Carrà parte al frente como soldado en la “Gran Guerra” y, pocos meses más tarde, es internado en el hospital para enfermedades mentales *Villa del Seminario* de Ferrara. Allí conoce a Giorgio de Chirico, a su hermano Alberto Savinio y a Filippo de Pisis, siendo este inesperado encuentro el comienzo de su “aventura metafísica”. El artista piemontés asiste a la crisis del futurismo, circunstan-

cia que se refleja en su obra, mediante la síntesis entre el *collage* y las figuras sin movimiento¹⁸, como sucede en *Antigrazioso*. Como ha apuntado Massimo Carrà, comenzó a realizar una pintura metafísica post-cubista o post-futurista, porque no deseaba negar, en ningún momento, sus anteriores experiencias sino resolverlas en sí mismas como funciones y actos¹⁹. Quizás el desengaño del romántico futurismo y el encuentro con la novedad que suponía la pintura metafísica –opuesta a él en muchos de sus aspectos- le hiciera activar de nuevo el sueño de crear los cimientos del arte moderno de su país. Posiblemente, como planteó Giulio Carlo Argan, Carrà, al ser más anárquico que revolucionario, comprendió que la metafísica, con su obstinado silencio, era más extremista que el futurismo con su estruendo polémico²⁰:

“Contigo [Soffici], con Savinio y con De Chirico construiremos el arte moderno italiano. Aquellos pobrecillos del futurismo florentino no comprenderán nunca nuestro ideal.

Abajo los jóvenes a la francesa con toda su imbecilidad provinciana!”²¹

Carrà comienza a aplicar la iconografía y las técnicas compositivas de De Chirico, ejecutando una serie de naturalezas muertas y de espacios interiores. Obras de este período son *Solitudine*, *La musa metafísica* o *Idolo ermafrodita* (todas ellas de 1917), donde la perspectiva alberga las figuras, la luz vibra y los colores reconstruyen un tejido de relaciones tonales. La temática se convierte en un estímulo en la búsqueda de nuevas relaciones, más allá de la experiencia entre formas y espacios “esenciales”. El período metafísico de Carrà se manifiesta a partir de una concisa voluntad en realizar un tipo de pintura enlazada con los valores artísticos primordialmente italianos y con la recuperación de los objetos y de la “poética de las cosas ordinarias”. Misteriosos maniqués protagonizan inquietantes escenas donde el carácter objetual de los protagonistas prima por encima de la identificación real y cotidiana creando un nuevo nivel de apreciación ya presentado por su compañero Giorgio de Chirico en obras como *Le muse inquietanti* o *Ettore e Andromaca*. Por citar algún ejemplo, en *La musa metafísica* de Carrà se muestra una habitación en

¹⁸ *Composizione con figura femminile* (1915) o *La stella* (1916) son ejemplos de estos años de distanciamiento del grupo de Marinetti.

¹⁹ CARRÀ, M., WALDBERG, P. y RATHKE, E.: *Metafisica*, Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1968, pág. 27.
²⁰ ARGAN, J. C.: “Metafisica, Novecento y Anti-Novecento” en *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como “ciencia europea”*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, pág. 451.

²¹ “Con te [Soffici], con Savinio e con De Chirico costruiremo l’arte moderna italiana. Quei poveracci del futurismo fiorentino non lo capiranno mai il nostro ideale. Abasso i giovani alla francese con tutte le loro imbecillità provinciali!”

Carta de Carlo Carrà a Ardengo Soffici del 7 de febrero de 1918 en CARRÀ, M. y FAGONE, V.: *Carlo Carrà / Ardengo Soffici Lettere...op. cit.*, pág. 110.

la que aparecen la estatua de una tenista y varios lienzos en perspectiva que representan, uno de ellos fábricas, y el otro, un mapa de Grecia en el que se señala el viaje de la Odisea. La diana -recurso simbólico utilizado también por De Chirico- acompaña la figura geométrica que crea, a su vez, una marcada perspectiva. Como vemos, nada más alejado formalmente de la iconografía del futurismo y de sus postulados vanguardistas y rompedores; pero, pese a todo, en Carrà subsisten todavía lazos en común con su anterior postura. La clave puede que esté en que en ninguno de los dos casos acepta el arte académico –tradición no debe confundirse con academicismo- y, que tanto antes como ahora, desea encontrar una identidad propia y, sobre todo, formar parte de la historia del arte moderno de su país.

Significativas son, en este sentido, las declaraciones del pintor italiano en el periódico *Il Popolo d'Italia*:

“Nosotros que nos sentimos hijos no bastardos de una gran raza de constructores (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio) hemos perseguido siempre figura y términos bien precisos y corpóreos también cuando en toda Italia se perdían acariciando las nieblas celestes-violetas del impresionismo y las nebulosas “boches” tan agobiantes para nuestro espíritu solar”²².

Carrà, después de su paso del futurismo al *Antigrazioso* y al reencuentro con la tradición italiana, se deja atrapar por los influjos metafísicos que, a su vez, abandonará para volver, una vez más, a los maestros italianos. Este camino propiciará el retorno a la literatura artística de Carrà relacionada con el pintor malagueño, al encontrar nuevas razones por las que criticar sus continuas experimentaciones plásticas.

3. 2. EN LA BÚSQUEDA DE LOS VALORES PLÁSTICOS DE LA TRADICIÓN ITALIANA. LA NEGACIÓN DE LA “FANTASÍA” PICASSIANA.

En 1919 comienza para Carrà un período de tranquilidad y asiduo trabajo, debido, entre otras cosas, a su matrimonio con Inés Minoja y a actividad profesional de crítico en las páginas de *Valori Plastici*; a partir de entonces, numerosos ensayos de De Chirico, Carrà o Sironi verán la luz en las principales revistas italianas asociadas al *Novecento*,²³ como la citada *Valori Plastici* o *La Ronda*.

Valori Plastici -revista mensual fundada y dirigida en Roma por Mario Broglio (1918-1921)- se nutre, desde sus orígenes, de las contribuciones de artistas y críticos

²² “Noi che ci sentiamo figli non degeneri di una grande razza di costruttori (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio) abbiamo sempre perseguito figura e termini ben precisi e corposi anche quando tutti in Italia si sperdevano ad accarezzare le nebbie celestine-violette dell’impressionismo e le nebulosità ‘boches’ tanto opprimenti al nostro spirito solare”. CARRÀ, C.: *Il Popolo d'Italia*, 3 de junio de 1918.

significativos, tanto italianos como extranjeros. Carrà es uno de los asiduos colaboradores con los que cuenta dicha publicación, lo que sirve al artista como vehículo transmisor de su discurso estético. En artículos como “Rinnovamento della pittura italiana” –publicado en varias entregas- Carrà ampara el retorno a los valores plásticos de la tradición de su país y ofrece su visión de las nuevas vanguardias como la otra cara del arte académico:

“¿Es entonces cierto que “dadaísmo” y “academicismo” no son más que otra cara de la misma mentira? Ciertamente es que estos son fenómenos que se verifican en cada época de decadencia”²⁴.

Carrà intenta, una vez más, volver a los artistas del *Trecento* y situarlos como germen de la pintura figurativa de Cézanne, del cubismo último de Picasso y Braque y de su propia producción pictórica, en una perspectiva, según algunos autores como Argan, equivocada que perseguía la concepción del arte como clasicismo universal y eterno²⁵. Carrà recupera los arquetipos figurativos tradicionales utilizándolos como vía para la conciliación entre modernidad y tradición, apartando de sus prácticas artísticas habituales las experimentaciones vanguardistas propias del futurismo. Un arte nuevo mediante el estudio de los clásicos; un clasicismo profundamente renovado, que interpreta a través de la recuperación de la tradición bajo la atenta mirada de *Valori Plastici*. Otro artículo de la misma publicación del mismo año, “Misticità e ironia nella pittura contemporanea”, sigue en la misma línea de absorber la tradición de los antiguos maestros del pasado destacando, para ello, lo positivo del misticismo y lo negativo de la ironía²⁶ tal y como estaba siendo utilizada por algunos artistas contemporáneos. Su obra queda definida –junto a la de figuras como Picasso- dentro de las pocas que todavía conservan, con algunos reparos, la característica medieval del “misticismo” y que, a su vez, se encuentra en telas de Cézanne o Fattori, y en las de compañeros como Soffici:

²³ Vid. BELLONZI, F.: “Carlo Carrà” en *Pittori del Novecento in Toscana*, Florencia, 1979, CALVESI, M.: *Piero della Francesca nel XV en el XX secolo*, Roma, 1994, págs. 69 y ss., MONFERINI, A.: “Il platonismo di Carrà” en AA. VV.: *Carlo Carrà*, Milán, 1994 y CASSINELLI, P.: *Masaccio e il Novecento*, Catálogo de exposición, Florencia, Edifir, 2001.

²⁴ “È dunque vero che “dadaismo” e “accademismo” altro non sono che la stessa faccia rovesciata della medesima menzogna? Certo è che questi sono fenomeni che si verificano in ogni epoca di decadenza” CARRA, C.: “Il rinnovamento della pittura in Italia (Parte IV)”, *Valori Plastici*, Roma, Tomo II, mayo-junio de 1920, págs. 53-55.

²⁵ ARGAN, J. C.: *El arte moderno...*, op. cit., pág 452.

²⁶ Del tema de la ironía ya hablaba Carrà con su amigo Soffici en 1918: “I miei quadri ‘Il Dio-ermafrodito’ e ‘La musa metafisica’ realizzano qualcosa di quel senso ironico di cui tu parli a somiglianza di Laforge ma con sovedze di forma che lo scrittore francese non poteva nemmeno sognare. Mis cuadros ‘Il Dio-ermafrodito’ y ‘La musa metafisica’ muestran algo de aquel sentido irónico del que te hablo a semejanza de Laforge pero con una solidez de forma que el escritor francés no ha podido ni soñar”. Carta de Carlo Carrà a Ardengo

“Trazos considerables de sustancial misticismo se pueden obtener de las pinturas de Ardengo Soffici, André Derain, Carlo Carrà, Henri Matisse, Pablo Picasso y Armando Spadini, si bien en los tres últimos el elemento sensualidad asume formas imprevisiblemente negativas”²⁷.

Giuseppe Raimondi, a principios de aquel año, publicó una monografía sobre Carlo Carrà que contenía el texto del pintor “Contributo a una nuova arte metafisica”, varios diseños y la ilustración de su cuadro *Gentiluomo ubriaco*. Este mismo volumen fue enviado a Guillaume Apollinaire que, tras una extensa carta a Carrà, le ofreció su apoyo por haber escogido un buen camino a diferencia de su ex-compañero Gino Severini, que había optado por destinar sus esfuerzos a obras inscritas en el ya pasado lenguaje cubista:

“Mi querido Carrà, gracias por haberme enviado el librito de Raimondi y el catálogo de tu exposición. Lo he encontrado muy interesante y quizás será posible en un tiempo organizar alguna cosa por aquí para tus nuevos trabajos. Si tienes ocasión mándame con alguien que viaje alguna obra y los diseños para enseñarlos a quien se puedan interesar por ellos. Te la devolveré en seguida. De todos modos te deseo lo mejor.

Tras haber permanecido mucho tiempo bajo la influencia de Gauguin, y después de Cézanne, los jóvenes pintores futuristas italianos se han encontrado un buen día, sin saber bien porqué ni cómo, en la escuela de Picasso. Uno de ellos, el que vive en París, de pronto ve bien que, renunciando al futurismo, se deje clasificar como cubista”²⁸.

Sobre Picasso, en particular, Carrà redacta un extenso artículo en *Valori Plastici*²⁹, incorporándolo, íntegramente, en el capítulo homónimo perteneciente a *La mia vita*. Como ya hizo su compañero Soffici años antes, repasa las primerísimas

Soffici del 2 de febrero de 1918.

²⁷ “Tratti notevoli di misticismo sostanziale si possono cavare dalle pitture di Ardengo Soffici, Andrea Derain, Carlo Carrà, Enrico Matisse, Paolo Picasso e Armando Spadini, sebbene in questi tre ultimi il sensualismo assuma forme imprevedutamente negative” CARRÀ, C.: “Misticità” e ironia nella pittura contemporanea”, *Valori Plastici*, Roma, Tomo II, n.º. VII-VIII, 1920, págs. 69-73.

²⁸ “Mon cher Carrà merci de m’avoir envoyé le libricino de Raimondi et le catalogue de ton exposition. J’ai été très intéressé et il serait possible peut être dans quelques temps de organiser quelque chose ici pour ta nouvelle peinture. Si tu as l’occasion par un voyageur, envoie moi un tableau et des dessins pour montrer à ceux que cela peut intéresser. Je te les ferai rapporter ensuite. En tout cas je te souhaite beaucoup de succès”. “Après être restés longtemps sous l’influence de Gauguin, puis de Cézanne, les jeunes peintres futuristes italiens s’étaient trouvés un beau jour, sans savoir pourquoi, ni comment, de l’école de Picasso; l’un deux au reste, qui habite Paris, le sentit si bien que renonçant au futurisme il tente à se faire classer comme cubiste”.

Guillaume Apollinaire a Carlo Carrà 13 de abril de 1919 en FAGIOLO DELL’ARCO, M.: *Classicismo pittorico, Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e ‘900’*, Génova, Costa & Nolan, 1991, págs. 99-100.

²⁹ CARRÀ, C.: “Picasso”, *Valori Plastici*, Roma, n. XI, año II, 1919, págs. 101-107.

obras del artista español a su llegada a París y aprovecha esta circunstancia para reparar en la escasa preparación intelectual que, al igual que su país, tiene la España de aquellos años:

“Se entiende que España, señora holgazana como Italia para reconocer la gloria de sus hijos, todavía hoy ignora la gran fortuna que es Picasso haciendo siempre cierto el viejo dicho que ninguno es profeta en su tierra”³⁰.

A la hora de caracterizar a Picasso, nos da una descripción similar a la de Soffici en “Trenta artisti italiani e stranieri”, repitiendo en ocasiones las mismas palabras para sus particularidades físicas -“basssoto”, “tarchiato”- o su manera de vestir como un “turista sportivo”. Ni que decir tiene que el supuesto origen italiano por parte de madre, queda igualmente indicado: *la sua genitrice è una Picasso genovese*³¹. Una característica singular y personal del ex-futurista es la comparación que hace del malagueño con un marinero, figura metafórica muy acorde con la propia identificación de Picasso y clave de algunas de sus obras. Acto seguido, como hiciera Severini, otorga buena parte del éxito del pintor español al carácter controvertido de sus trabajos. Narra, con aire suspicaz, la polémica que suscitan sus obras, convirtiéndola en componente clave de la difusión de su figura por gran parte de los países europeos.

En cuanto a la producción pictórica picassiana, hace referencia a su pasado cubista, repitiendo las carencias que poseyó tanto él como sus seguidores de la escuela francesa, denominándola “ginnastica da camera”. No es de extrañar que en el texto, Carrà reste importancia a las opciones de las que hace uso el inventor del cubismo, teniendo en cuenta los prototipos en los que se fundamenta en estos años: Cézanne es considerado como el Masaccio moderno, dador de formas sólidas, austeras, humanas... un verdadero “investigador de la belleza”. Picasso no oye las “voces de intimidad plástica” y disminuye la calidad de sus representaciones al estar basadas en la “memoria” y en la “razón”, características que rechaza desde los años anteriores a su etapa ligada a la pintura metafísica: “Todo el arte que nace de la razón y del intelecto no puede durar mucho. Quiero volver a un arte popular que nos devuelva a las leyes de la plástica como expresión de esencia y pureza”. Por otra parte, no es admitida la “imaginación” ni la “fantasía” del arte del malagueño, siendo –en contraposición a Cézanne y a obras como *Los jugadores de cartas* (circa 1890)- muestras menores del arte moderno. Los sustantivos “imaginación” o “fantasía” deben referirse al componente abstracto en las muestras picassianas de este período, como

³⁰ “S’intende che la Spagna, signora pigra quanto l’Italia a riconoscere la gloria dei suoi figli, ancor oggi ignora la sorte fortunata di Picasso, donde è pur sempre vero il detto antico che nessuno è profeta in Patria. *Ibidem*, pág. 102.

³¹ Su progenitora es una Picasso genovesa. *Ibidem*.

Italiene (1917) o *Vaso, flores, guitarra y botella* (1919). Carrà se encuentra en un período donde la mínima señal de alejamiento de los valores tradicionales arraigados a la “raza” –Picasso no sería, quizás, criticado unos años más tarde con *Nu assis et draperie* (1921-1922) o *Jeune homme et joueur de flaute de pan* (1923)- no es permitido en su concepción de arte moderno.

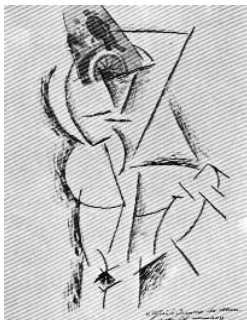
Otro rasgo que no llega a admitir el pintor italiano –ni, seguramente, a comprender- es el consciente zig-zag que sufría la obra de Picasso. El no optar por una delimitación de sus etapas más o menos concisas, sucesivas e independientes, y la fusión de lenguajes dispares –podríamos decir, incluso, aparentemente contrarios- hace que la desaprobación sea inmediata. A partir de 1914 y hasta 1918 resultará cada vez más complicado mostrar una definición del “estilo” al que Picasso podría estar vinculado: mezcla y cruza ingredientes de varias manifestaciones artísticas sin llegar a pronunciarse por ninguna de ellas. Este hecho queda traducido en el artículo de Carrà como una arte “eclectico” fruto del descontento continuo de Picasso con su propio pensamiento; además tampoco es capaz –dice Carrà- de captar la imagen trascendente de las cosas, dando como contrapunto una, en apariencia, compleja y analítica visión de los objetos. Todo esto respondería al “espíritu de aventura” del español, que construye sus cuadros con prisa y repara en los medios mucho antes que en los fines. Para Carrà eran suficientes los ejemplos de *i saltimbanchi, poveri sulla spiaggia e la serie degli ‘arlecchini’ per meritare da noi verace gratitudine*³². Cuadros de Picasso como *Les pauvres au bord de la mer* (1903) o *Bateleurs* (1905) además de poseer estas figuras rotundas en forma de bloques a lo Cézanne y de “acercarse” a sus propias representaciones -como en el caso de *State sul Tirreno* (1930) - nada tienen que ver con lo que el artista español había realizado a partir de sus *Demoiselles d’Avignon*. He aquí la diferencia abismal que Carrà ve entre Cézanne y el Picasso de los últimos años:

“Non appartiene al nostro compito odierno chiarire se Picasso possa essere paragonato a Cézanne; poichè troppo evidente ci sembra il contrasto. Codesto è vizio dei critici avanguardisti, i quali non possono esimersi da consimili raffronti, per noi piuttosto arbitrari.

No pertenece a nuestra incumbencia moderna aclarar si Picasso puede ser comparado con Cézanne; ya que el contraste parece tan evidente. Se trata del vicio de los críticos vanguardistas, los que no pueden eximirse de similares comparaciones, para nosotros demasiado arbitrarias”.

“Cézanne fue el hombre de una sola verdad, y de Picasso la crítica de los lite-

³² “Los saltimbanquis, pobres en la playa y la serie de ‘arlequines’ para obtener de nosotros una verdadera gratitud”. *Ibidem.*, pág. 107.



CARRÀ, *Ufficiale*. Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico. (MUSEO TRIESTE, UNIVERSITÀ TRIESTE).

7. CARLO CARRÀ, *12 Disegni Guerreschi: Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico*, 1914.
8. CARLO CARRÀ, *State sul Tirreno*, 1930.



ratos habla de “época rosa” de “época azul” de “cubismo” de “fauvismo” y de “arte negro”, demasiadas cosas para no tener la mala fama de un camaleón”³³.

Como último dato significativo, señalamos la publicación en el año 1919 de *Pittura metafisica*, texto que poco tiene ya que ver con Picasso en particular, pero que pone de manifiesto la valía de Carrà como teórico, ya que realiza un análisis de diversos momentos del arte de vanguardia del pasado siglo. Carrà es, en buena medida, partícipe de todos ellos: militó en el futurismo y colaboró en *Valori Plastici*, con lo que se acercó al *Novecento* y al clasicismo no académico que se postuló en Francia a principios del novecientos y que se extendió por toda Europa³⁴.

En este volumen, se evidencian las cualidades transcendentales de la “forma pura” y de los objetos cotidianos dentro de la posición, estrechamente ligada al espíritu de entreguerras, del “retorno al orden”.

3. 3. ALGUNAS CONSIDERACIONES A PARTIR DE LA DÉCADA DE LOS 20.

En 1921 Carrà ejerce de crítico de arte en *L’Ambrosiano* -periódico milanés con el que colaborará durante más de quince años- y prosigue en *Valori Plastici* con artículos como “Gli insegnamenti di Venezia”³⁵, donde expone su preocupación ante la situación artística del momento –tema que le obsesiona y que ya vimos en

³³ Cézanne era l’uomo d’una verità sola, e di Picasso la critica dei letterati parla di “epoca rosa” di “epoca bleu” di “cubismo” di “fauvismo” e di “arte negra”; troppa roba per non avere la taccia di camaleonte. *Ibid.*, págs. 106-107.

³⁴ RIU, X. (trad.): *Carlo Carrà, Pittura Metafisica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pág. 274.

“Misticità e ironia nella pittura contemporanea”- separando los artistas, llamémoslos “puros” de los adscritos a la nuevas tendencias tan opuestas a su concepción del arte en aquellos momentos:

“Otro consuelo para nosotros lo tendremos pensando que la villanería de nuestro país es, en el fondo, menos grave que la charlatanería dadaísta y cubista –(hablo, se entiende, del infinito vulgo cubista y no de Picasso, de Braque, de Metzinger, a los que aprecio aunque los critique) verdadero azote a la inteligencia y al gusto!”³⁵.

Los postulados vanguardistas no le interesan y sólo admite la influencia “estimulante” que pintores como Cézanne han tenido sobre él, aunque sin dejar de transferirlos al terreno italiano para así justificarlos. El período cubista no se contempla aunque, en su día, hubiese repercutido de una manera notable en sus trabajos futuristas, tanto la tendencia “analítica” como, más tarde, el *collage*:

“La pintura francesa ha tenido sobre mí una influencia sobre todo estimulante. Los franceses (Cézanne, Renoir, Degas) me han enseñado lo que debían haberme enseñado los italianos modernos si hubieran sido grandes artistas modernos italianos. (...) He recuperado en ellos aquello que la buena escuela francesa ha cogido de la Italia histórica del pasado”³⁷.

La confusa década de los veinte conduce también a Carrà, como en París hicieron las manifestaciones dadá, a declarar al cubismo de Picasso muerto y tampoco aceptará los dudosos valores del movimiento surrealista y la imagen del español como figura clave en él. Para hacernos una idea de la concepción que del arte tenía Carrà en estos años y de la situación del artista después de la guerra, son significativas las líneas que pueden leerse en una reseña sobre el libro de Severini *Du Cubisme au Classicisme* en la revista *L'Esame* en junio de 1922:

“En el París de estos días no se hace más que repetir la necesidad de la regla, del método, pero en la práctica se hace como aquellos curas que predicán

³⁵ En este fascículo de *Valori Plastici* se publicó, con atraso, el artículo de Carrà “Gli insegnamenti di Venezia”, dedicado a la *XIII Biennale*.

³⁶ “Altra consolazione noi l'avremo pensando che il cafonismo nostrano è, in fondo, meno grave che la ciarlataneria dadaísta e cubista –(parlo, si capisce, dell'infinito volgo cubista e non di Picasso, di Braque, di Metzinger, ch'io apprezzo anche se li critico), vero flagello dell'intelligenza e del gusto!” CARRÀ, C.: “Gli insegnamenti di Venezia”, *Valori Plastici*, n.º. V, año III, 1921.

³⁷ “La pittura francese ha avuto su di me influenza soprattutto stimolante. I francesi (Cézanne, Renoir, Degas) mi hanno insegnato ciò che avrebbero dovuto insegnarmi gli italiani moderni –se ci fossero stati grandi artis-

bien y escarban mal, y en el caso del método no se hace otra cosa que “darlo a entender”. Pero yo digo: hasta un cierto punto sí es verdad que la crisis material es terrible, y que los pintores no venden nada, o deben recorrer la ciudad días enteros para vender alguna cosa a precio baratísimo. La crisis es de carácter social, pero la incertidumbre y la anarquía de las mentes de los artistas contribuyen muchísimo a agravarla”³⁸.

A partir de aquí, en lo que se refiere a la producción artística de Carrà, nos ofrece una pintura más madura donde combina el arcaísmo y la pincelada que recuerda al naturalismo lombardo del *Ottocento*, ya que en 1924, su estancia en Valsesia le pone en un contacto más directo con la pintura de Cézanne. Sus trabajos comienzan a ser expuestos en la *Biennale Internazionale d’arte di Venezia* –en 1922 y en 1928 con una exposición individual- y su condición de crítico en revistas de creación lo mantiene informado de los avatares del arte moderno en su país. En la década de los treinta, participa en la *Quadriennale di Roma*, la *Triennale di Milano*, realiza los frescos del *Palazzo di Giustizia* de Milán y, firma *Il Manifestazione della pittura murale* de Mario Sironi. En 1941, Carrà es nombrado profesor de pintura de la *Accademia di Brera* en Milán. Sus escritos sobre Picasso vuelven a aparecer a modo de nostálgicos recuerdos en su autobiografía *La mia vita* de 1945, en “Ricordo di Picasso” –en el periódico de la *Biennale di Venezia* de 1953- y, en los años 60, participa en la publicación de un libro titulado *Omaggio ad Apollinaire*. En pintura, en su última época, Carrà se acerca a lo que conocemos como “realismo mágico” que, conservando algunas de sus anteriores características, realiza un tipo de figura que, en un espacio cercano a la metafísica, acompaña a paisajes más sintéticos, solitarios y poéticos como ocurre en *Ocaso*, de 1963.

ti italiani. (...) Ho ritrovato in loro ciò che la buona scuola francese ha preso dall’Italia pittorica del passato”.. Carta de Ardengo Soffici a Carlo Carrà del 24 de noviembre de 1921 en CARRÀ, M., FAGONE, L.: Carlo Carrà / Ardengo Soffici. Lettere..., *op. cit.*, pág. 125.

³⁸ “A Parigi in questi giorni non si fa che ripetere la necessità della regola, del metodo, ma in pratica si fa come quei preti che predicano bene e razzolano male, e in fatto di metodo non si conosce che quello di “darla ad intendere”. Ma, io dico: fino a un certo punto se è vero che la crisi materiale è terribile, e i pittori non vendono più niente, o devono correre per la città giornate intere per smerciare qualcosa a prezzo ridottissimo. La crisi è di carattere sociale, ma l’incertezza e l’anarchia delle menti degli artisti contribuisce moltissimo ad aggravarla”. CARRÀ, C.: “Critica d’arte. Gino Severini. Du Cubisme au Classicisme”, *L’Esame*, Anno 1, Fasc. III, Monza-Milán, junio de 1922.

La imagen de la virtud doméstica en la obra de Van Gogh

Covadonga López de Prado Mistral
Museu de Bellas Artes da Coruña

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Pintura Postimpresionista/ Van Gogh

RESUMEN

En este artículo se pretende poner de manifiesto la influencia que ejercieron en Van Gogh los pintores holandeses del siglo XVII, una influencia que se concreta de forma especialmente intensa en la imagen de la mujer en el hogar que para el pintor holandés se convierte a la vez, en un icono y en el ideal al que aspira para alcanzar la felicidad. Aunque después del primer periodo, en el que se centra este trabajo, se va desprendiendo de las influencias formales de la escuela barroca holandesa, ese modelo femenino de "la virtud doméstica" permanecerá a lo largo de toda su obra sintetizándose finalmente en La Berceuse.

ABSTRACT

In this article, we would like to show the influence of the 17th Century Dutch painters on Vincent Van Gogh. This influence is specially reflected in the figure of the woman at home. Besides, for Van Gogh, this figure turns into an icon and an ideal he seeks in order to reach happiness. After the first period, which is the focus of this article, Van Gogh gradually gets rid of the formal influences of the Dutch baroque school. Nevertheless, this womanly figure of "domestic virtue" will remain all through his work and eventually will be summarized in La Berceuse.

Analizar la imagen de la mujer que Van Gogh refleja en sus primeras obras supone tener en cuenta múltiples y complejos factores y, como siempre que se tratan temas de esta índole, caminar sobre un terreno muy resbaladizo.

En primer lugar es necesario considerar hasta qué punto el artista holandés se impregnó o permaneció al margen de las ideas finiseculares que sobre la condición femenina eran difundidas por los filósofos, científicos y pseudo-científicos de moda que arraigaron en los ambientes artísticos y entre aquellos círculos snobs y decadentes que se consideraban la esencia de la modernidad.

El entorno familiar, sus creencias religiosas, la educación e inclinaciones lite-

* LÓPEZ DE PRADO, Covadonga.: "La imagen de la virtud doméstica en la obra de Van Gogh", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 327- 363.

rias, la tradición artística sobre la que construyó su estilo personal, sus vivencias y aspiraciones más íntimas así como los contactos con los ambientes artísticos e intelectuales del momento, son en última instancia los factores que nos van a permitir reconstruir su posición en relación con la condición femenina.

El repertorio de asuntos tratados por Van Gogh a lo largo de toda su producción artística donde la mujer asume un papel protagonista es muy limitado, a pesar del gran número de dibujos y óleos que lo constituyen. Básicamente nos encontramos con los siguientes temas y sus variaciones: retratos, escenas domésticas con un registro muy reducido, campesinas y la maternidad.

LA CONDICIÓN FEMENINA EN LA PINTURA FINISECULAR EUROPEA.

El desarrollo del capitalismo, la industrialización y la moral burguesa transformó el viejo modelo familiar con unidades autosuficientes en donde hombres y mujeres trabajaban juntos. El ámbito del trabajo fuera del hogar será exclusivo del hombre, especialmente entre los miembros de la clase media y alta mientras las mujeres quedan cada vez más relegadas a la esfera doméstica. Se trata de un modelo de sociedad que había comenzado a desarrollarse en la Holanda precapitalista del 600 donde se impuso entonces el culto a la domesticidad.

Sin embargo, en ese mundo en el que triunfa el sistema mercantilista y precapitalista dominado por la rígida moral calvinista, el prototipo de mujer objeto no tenía cabida: enclaustrada en los límites del hogar, debía ser modelo de humildad, honestidad y diligencia. Dentro de este ámbito donde el concepto de laboriosidad adquiere rango de principio religioso, no podía concebirse el culto a la mujer ociosa. La mujer, aunque limitada al entorno doméstico, tenía la obligación de ser útil, no un mero adorno del marido.

En el siglo XIX confluirán toda una serie de factores que harán que junto a este modelo de virtud doméstica, surjan otros prototipos femeninos bastante más sofisticados y con fuertes implicaciones de naturaleza sexual que incluso tendrán más éxito en el arte y la literatura finisecular, y de forma muy especial en los ambientes modernistas, simbolistas y decadentes.

El movimiento virulentamente antifemenino que se extiende a lo largo del siglo XIX tiene, como veremos de forma muy resumida, un importante soporte no solo ideológico sino incluso "científico".

La difusión de los resultados de las investigaciones llevadas a cabo entre los años 1860 y 1870 sobre la sexualidad femenina, hasta entonces ignorada, constituyeron un fuerte revulsivo: el reconocimiento de la existencia de una vida sexual de la mujer al margen de la procreación provocará un sentimiento de atracción y rechazo, pero sobre todo acrecentará los temores e inseguridades en el varón, que no está



1. *Mujer pelando patatas* (1881) Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

preparado para poder asumir esa nueva evidencia. En la imaginación de estos jóvenes, la mujer que no se ajuste al modelo del ser asexuado y dócil que la primera mitad del siglo había elevado a los altares del hogar burgués, se convertirá en una criatura primitiva, esclava de sus instintos, un ser de naturaleza perversa que, incapaz de someterse a las normas del mundo civilizado y del progreso, pretende arrastrar al hombre por el camino de la degeneración y de los instintos.

Tanto Darwin como Schopenhauer, dos personajes que tendrán una influencia poderosa en el pensamiento de finales de siglo, expusieron sin reparos la idea de que la mujer, en el proceso evolutivo de la especie humana, se mantenía en un estado equivalente al de la infancia.

No menos populares fueron los planteamientos del pionero de la frenología, el doctor Franz Joseph Gall (1758-1828), cuya teoría, según la cual, del estudio del cráneo se podía deducir científicamente la superioridad intelectual del hombre, fue criticada con argumentaciones de peso por Concepción Arenal (1820-1860) en *La Mujer del porvenir*.¹

La ciencia y la filosofía se unían para ofrecer argumentos al primer fanático que quisiera desarrollar su propia teoría pseudocientífica sobre la naturaleza degenerativa de la mujer, y justificar así la necesidad de someterla por su bien y por el de toda la humanidad

¹ SCALON, G.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid, 1986, pág. 164.

Todo ello explica por qué en torno a 1900 el desafío de los movimientos feministas era visto, desde destacados sectores de la sociedad europea y estadounidense, como un síntoma de degeneración de la civilización occidental, que debía ser eliminado por el bien del progreso de la humanidad, surgiendo argumentos que se esforzaban en justificar la sumisión femenina desde las más diversas disciplinas: biología, antropología, medicina, psicología, filosofía, etc.²

Todas estas teorías caen en terreno abonado en un momento en el que está en auge el desprecio al cuerpo y a las ataduras impuestas por la naturaleza, no sólo por el impulso que recibe esta actitud dentro los sectores sociales más instruidos y vanguardistas, a través, en buena parte, de la popularización del idealismo alemán, sino sobre todo a causa de una estricta moral represiva en el terreno sexual que se impone principalmente en el sector burgués, en un período especialmente reaccionario y puritano, ganando fácilmente adeptos la sublimación del mundo del espíritu, que conduce al desprecio por las exigencias del cuerpo y en consecuencia, de todo aquello que las despierta.

Las letras y las artes no permanecerán al margen de estas consideraciones, "las obras de pintores, poetas y críticos muestran reiteradamente cómo durante los últimos 30 años del siglo XIX, la misoginia, las maravillas de la ciencia y la teoría de la evolución se habían conjugado para constituir la santa trinidad de la masculinidad contra esa entidad en regresión denominada mujer"³. En el debate que se abre en la sociedad sobre el lugar que en ella debe ocupar la mujer, hasta los científicos, literatos, pensadores y artistas más liberales mostrarán su lado más reaccionario.

En la conformación de la mentalidad de los jóvenes intelectuales vanguardistas, de los que Oscar Wilde (1854-1900) y el pintor Félicien Rops⁴ (1833-1898) son dos fieles representantes, jugó un papel clave la difusión de estas tesis. Unidas a la idea del *superhombre* de Nietzsche, que se pone de moda en determinados círculos, configurarán el núcleo de la ideología misógina que pesará sobre varias generaciones de varones intelectuales europeos, deseosos de reafirmarse a sí mismos descargando sus frustraciones sobre la mujer.

Dos son modelos de mujer más socorridos para el arte y la literatura de moda que constituyen dos caras de la misma moneda: la *femme fatal* y la mujer frágil.

La mujer fatal es el mito erótico por excelencia, la devoradora de hombres, la

² Sobre las teorías antifemeninas desarrolladas en la época nos remitimos a SCALON, G.: *Op. Cit.*, en concreto al capítulo 4: "Fuentes de autoridad del antifeminismo", págs. 159-194; DIJKSTRA, B.: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, 1994, págs. 160-173; BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*. Madrid, 1995, págs. 84-89.

³ DIJKSTRA, B. *Op. Cit.* pág.182.

⁴ Su tema preferido será el de la mujer como símbolo del vicio y del pecado, la poseída y la diabólica. Los hermanos Goncourt exaltaron su capacidad para mostrar "el aspecto cruel de la mujer contemporánea, su mirada inflexible, su malevolencia hacia el hombre". FUGAZZA, S.: *Simbolismo*, Milán, 1991.



2. *Mujer cosiendo (1881). Colección particular.*

3. *Mujer joven cosiendo (1881). Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.*

encarnación de la tentación o la nueva Salomé que arrastra al hombre hacia la perdición, con un amplio número de registros que van desde la aristócrata sofisticada hasta la joven obrera, la prostituta y la gitana.

El segundo prototipo, también con fuertes connotaciones eróticas, es la mujer frágil en la que toman cuerpo las fantasías erótico-místicas de los prerrafaelitas y que tendrá un gran éxito en toda Europa a partir de los años 1880. Así la veremos convertida en un ser etéreo y sublime, asumiendo tan pronto el papel de musa o de diosa, como el de santa idolatrada o mártir autosacrificada, de ángel virginal de inmaculada pureza y de eterna niña indefensa inspiradora de los más ardientes deseos.

Esta perversa atracción por la *mujer frágil*, fruto del rechazo por el nuevo modelo de mujer activa que exige un lugar en la sociedad fuera del dominio doméstico, se traducirá también en una morbosa atracción erótica por la mujer de salud y apariencia delicada: la enferma, la demente, la inválida y la moribunda, la perpetua convaleciente en un estado permanente de languidez, y por lo tanto, de pasividad absoluta.



4. Niña arrodillada delante de un cubo (1881). Colección particular.

El ideal de feminidad de la época, al margen de la provocación erótica, sigue siendo el prototipo puritano que se ha dado en llamar el ángel del hogar. Ella es el pilar moral de la familia burguesa y representa a la humilde, asexuada, piadosa, sumisa, complaciente y entregada esposa dedicada exclusivamente a las labores domésticas y al cuidado de los hijos y el marido. Se trata de un modelo de mujer ya tradicional y ampliamente alabado en la pintura holandesa del siglo XVII.

Por su parte, el ámbito rural sirve de escenario para recrear dos prototipos femeninos a la medida de las aspiraciones del varón. Un modelo ya consagrado de la mujer como garante de las tradiciones y de la diversidad que se mantiene a salvo de la contaminación de ciertas modernidades, y al que acuden a inspirarse artistas y escritores. Además, en este ámbito, la mujer resulta ser más activa que el hombre en todas las tareas de interés antropológico que atraen a los pintores costumbristas: manufacturas y artesanía, faenas del campo, festejos, celebraciones religiosas, labores domésticas, sin olvidarnos del importante papel de la maternidad, la crianza y educación de los hijos a través de los que se perpetuará la tradición.

La mujer que, todavía en gran medida, para la mentalidad de la época simboliza la tradición en oposición al progreso representado por el varón, resulta más adecuada para ilustrar la esencia de las costumbres ancestrales del pueblo, y representar de forma emblemática la identidad cultural del territorio.

Esta "emblematización" de la mujer como garante de la tradición enlaza de nuevo con la Escuela holandesa del 600 que, de acuerdo con los valores cristianos, representó este ideal femenino como la virtud de la domesticidad desde una interpre-

tación intimista, de la esposa dedicada al hogar, cristiana y discreta.

A la vez, el realismo más académico que pretende ofrecer una visión idílica y artificiosa del mundo rural elabora un prototipo de belleza de erotismo contenido. Se trata de una mujer joven, saludable, alegre e inocente que coquetea con el espectador.

Pintores contemporáneos que, al igual que Van Gogh, buscan el camino de la renovación artística como Cezanne, Gauguin, Degas, Matisse o incluso Manet, nos presentan una imagen de mujer que encaja perfectamente dentro de ese talante del varón intelectual finisecular que necesitaba considerarse como un ser superior a nivel moral e intelectual, una imagen que por otra parte se convirtió en síntoma de modernidad. Estos artistas presentan a la mujer como un ser eminentemente sexual y primitivo cuya naturaleza está próxima a la animalidad, o bien como seres indiferenciados, banales o estúpidos, sin carisma ni personalidad, con miradas vacías o expresiones unas veces vulgares y otras felinas.

El menosprecio de Manet se manifiesta en su falta de interés hacia el aspecto humano de las mujeres que representa. A diferencia de Toulouse-Lautrec que mostró una mayor sensibilidad y afecto hacia las mujeres de su entorno, se mantiene dentro de la "tradicción antifemenina", que hace gala de una muy baja consideración hacia la dignidad de las mujeres, trasladándolas al lienzo como criaturas vacías, desprovistas de vida. De la misma manera que a Zola, la *humanité* de sus modelos les tenía sin cuidado⁵.

Esa falta de simpatía es especialmente manifiesta en Degas, quien llega a afirmar: "yo las presento sin coquetería, como animales que están aseándose"⁶.

Para Gauguin la mujer es la esencia de lo primitivo que se confunde con la naturaleza animal o vegetal, un ser puramente instintivo y sexual.

Por su parte, las bañistas de Cezanne transmiten una alegría intrascendente e infantil y responden al cliché cultural que se había impuesto en torno a 1900. Las representa sin rasgos físicos y psicológicos individuales, concebidas como reflejo unas de otras, dispuestas generalmente en círculos y fundiéndose en un todo con la naturaleza, del mismo modo que lo hacían los pintores más académicos en los cuadros de ninfas. Es la imagen de la mujer intrascendente, infantil y carente de identidad

Aunque Van Gogh no deja de ser permeable a los arquetipos femeninos de moda a los que hace referencia en una carta a Van Rappard en el que le habla de cual es el auténtico camino a seguir en el arte:

⁵ HOFMANN, W. , *Nana. Mito y realidad*. Madrid, 1991, pág. 33.

⁶ *Ibidem.*, pág.73.



5. *Niña arrodillada delante de la cuna* (1883). *Ámsterdam, Vincent van Gogh Foundation.*

6. *Sien cosiendo, media figura* (*La Haya, 1883*). *Róterdam, Museum Boymans-van Beuningen.*

“A mi manera de ver, hay dos tipos de “maîtresses”. Al primer tipo pertenecen las que procuran amor, pero siendo conscientes (...) de que ese amor no es eterno, aquellas a las que uno no se entrega sin reservarse una puerta de salida (...).

Estas amantes excitan, adulan, miman y luego-luego-queman no pocos hombres.

Las “maîtresses” de la segunda categoría son diferentes. Encopetadas, fari-seas, ¡¡¡jesuitas!!!! Son las mujeres de mármol-heladas esfinges víbora- que quieren someter hombres (...). Estas amantes chupan la sangre, hielan a los hombres y los petrifican.

Lo que acabo de decirte es puramente artístico. Comparo el primer tipo de ‘maîtresses’, aquellas que queman, con la escuela artística que cae en la banalidad, y la otra, la categoría de las que hielan y petrifican, con la realidad académica (...)” (carta a Van Rappard, Etten, 12 de septiembre de 1881).

En su caso se trata sólo de un recurso metafórico. Frente a otros pintores, la imagen que transmite Van Gogh, que como ellos buscaba por encima de todo hacer



7. *Mujer haciendo punto junto a la ventana. (1882). En paradero desconocido.*

8. *Caspar Netscher, Mujer haciendo bolillos, 1662. Londres, Wallace Collection.*

un arte moderno, parece mantenerse al margen del movimiento más virulentamente antifemenino y conserva una consideración hacia la mujer que encaja dentro del concepto tradicional del alma del hogar.

La dimensión erótica está ausente en sus imágenes femeninas, la mayoría de “sus mujeres”, con la excepción de Sien - con ella introduce además de estas, otras variantes-, realizan tareas del hogar, cuidan a sus hijos o rezan, las campesinas también trabajan la tierra, las mujeres de clase acomodada, jóvenes o maduras, pasean, tocan el piano o leen, y siempre conservan una actitud modesta y recatada, como corresponde a la condición femenina de acuerdo con la moral tradicional burguesa. Pero por encima de todo, Van Gogh se sintió obsesionado por la idea de la maternidad.

LA RELIGIÓN Y EL PRIMER FRACASO AMOROSO.

Perteneciente a una familia burguesa, hijo y nieto de un pastor de Brabante, nuestro pintor había sido educado dentro de los preceptos del Partido de Groninga, movimiento reformista que surge en el siglo XIX dentro del calvinismo holandés. Los teólogos de Groninga, que aspiraban a hacer prevalecer una religión “sentida” frente a la frialdad del dogma, habían redescubierto *La Imitación de Cristo* de Thomas de Kempis. Esta reforma tenía un carácter esencialmente social, exigiendo la emulación de Cristo que se resumía en dos preceptos fundamentales para el buen cristiano: humildad y ayuda al prójimo. Fe, trabajo y fraternidad eran tres de los principios básicos de esta rama protestante, principios que harán mella en los planteamientos de Van Gogh.



9. ADRIAEN VAN GAESBEECK, *Mujer cosiendo.* Berlín, Gemäldegalerie, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz.

10. MICHIEL VAN MUSSCHER, *Retrato de Michiel Comans II y su esposa (1669).* Ámsterdam, Rijksmuseum.

La Escuela de Groninga recurrió sistemáticamente a las imágenes -entre las que se cuentan reproducciones de pinturas de maestros holandeses del pasado- para ilustrar sus textos religiosos y morales y divulgar así su doctrina. Un recurso que, como afirman Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers, tenía un importante precedente en la literatura moral emblemática holandesa del siglo XVI y XVII. De hecho, esta nueva sensibilidad religiosa impulsó el renacimiento de esa forma de difundir los preceptos morales a través de imágenes sintéticas y del arte, hasta el punto de que a lo largo del siglo XIX fueron de nuevo publicadas las obras de los principales moralistas que en el siglo XVII habían recurrido a este sistema, entre los cuales destaca Jacob Cats. Su popular tratado titulado *Houwelyck* (1625) sobre el matrimonio y la vida en familia, ejerció ya en su momento una gran influencia en el arte holandés y era ahora actualizado, en lo que respecta a las ilustraciones, para continuar funcionando como una “segunda Biblia” con textos e imágenes investidos de un triple valor: amoroso, religioso y social.

Si bien en las cartas de Vincent no encontramos referencias explícitas a la obra de Cats o de Luyken, aquellas que escribió en su etapa holandesa “están llenas de expresiones coloquiales y metáforas que hunden sus raíces en esta tradición”⁷.

Tradicionalmente el Arte y la Religión habían definido las inclinaciones de los miembros de la familia Van Gogh en cuyo seno se habían venido desempeñando fundamentalmente dos profesiones: la de pastor y la de marchante de arte, aspectos que dejaron su impronta en la personalidad y convicciones del artista.

No menos importantes que la religión fueron sus experiencias y sobre todo sus fracasos amorosos, que son otro factor de peso a tener en cuenta a la hora de analizar su iconografía femenina.

Durante su estancia en Londres (13 junio-1873-15 mayo, 1875), como emple-

⁷Sobre este tema véase: DRUICK, D. W. y KORT ZEGERS, P.: *Van Gogh e Gauguin. Lo Studio del Sud.* Milano, Electa, 2002, págs. 11-12.

11. *Sien con la niña en el regazo (La Haya, 1883). Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh (Vincent van Gogh Stichting).*

12. *Sien amamantando al bebe (1882).*



ado de la sucursal de la casa Goupil, Van Gogh sufre su primer desengaño amoroso al no ser correspondido por Eugenie Loyer, la hija de su casera, la cual, después de escuchar su declaración de amor le confiesa que está prometida en secreto.

La efusividad y fervor de este primer amor se verá sobredimensionado gracias a la lectura de *L'Amour* de Michelet (1858), obra que dejará una profunda huella en su concepto de la mujer y del amor.

En una carta a Theo escrita el 31 de julio de 1874 realiza el siguiente comentario que resulta ser muy elocuente por lo que respecta a cuales eran sus aspiraciones más íntimas:

“Me pone contento que hayas leído a Michelet y que lo comprendas así. Un libro como ése al menos enseña a ver que hay muchas más cosas en el amor de lo que la gente acostumbra a buscar.

Para mi, este libro ha sido una revelación, y al mismo tiempo un evangelio. ¿No hay mujeres viejas?’ no quiero decir que no haya mujeres de edad, sino que una mujer no envejece mientras ame y sea amada.

Y además, ¡que riqueza en un capítulo como ‘Las aspiraciones del otoño’! Creo que la mujer es un ser totalmente diferente a un hombre (y un ser que todavía no conocemos, al menos que sólo conocemos superficialmente), como tú dices.

Y también creo que un hombre y una mujer puedan formar uno, convertirse en uno, digamos formar un todo, y no dos mitades” (Carta 20)⁸.

Sobre la influencia de la obra y pensamiento de Michelet volveremos más adelante, cuando a principios de los años 80 este autor recupere con fuerzas renovadas su ascendencia sobre Van Gogh, después de un periodo de retorno a la religión provocado por un nuevo desencanto amoroso.

Esta cita con la que Van Gogh parece identificarse plenamente, nos transmite, por un lado, un concepto de la mujer como un ser inaccesible para el hombre, de donde se deduce, por una parte, que la percibe como un ser complejo y misterioso, y por otra, que estamos ante un personaje con una fuerte dosis de romanticismo.

Por otro lado, Vincent concibe la unión del hombre y la mujer como un todo. Esto nos sitúa ante alguien que considera que la formación de una familia es la meta en la vida de todo hombre y toda mujer.

Pero sobre todo, este fragmento nos da pie para intentar hacernos una idea del concepto genérico que tiene sobre la mujer. Y desde luego resulta evidente que no se alinea con las nuevas ideas antifemeninas que caracterizaron el periodo finisecular.

La necesidad de Van Gogh de compartir su vida, primero con una mujer para formar una familia convencional, y después de las frustradas experiencias amorosas, con una comunidad fraternal de artistas, es uno de los sentimientos más intensos y que más peso han tenido en su infructuosa búsqueda de la felicidad y en el desenlace final que lo llevo al suicidio. En definitiva, la soledad le resultaba insoportable y la idea de compartirlo todo le llevó a valorar a la mujer y a verla como esa compañera tan ansiada.

Los teólogos protestantes sostenían que el primer objetivo del matrimonio era aportar compañía, para lo cual citaban como fuente de autoridad el Génesis (2:18): "no es bueno que el hombre esté solo". Sobre todo insistían en que las mujeres debían de estar subordinadas y ser sumisas a sus maridos, no como esclavas, sino en calidad de socia leal en la empresa marital⁹.

El hecho de que hasta entonces la vida de Van Gogh se desarrollara al margen de las grandes urbes, donde la mujer de clase acomodada se había convertido en un ser inútil, un objeto de lujo para el varón, que exhibía como símbolo de su riqueza, y que con frecuencia en los círculos más frívolos se veía reducida a un ser eminentemente erótico, fue sin duda determinante. No debemos olvidar que en el ámbito rural y en los pequeños núcleos de población la mujer tradicionalmente había sido mucho más activa ya que, además de las tareas del hogar y la crianza de los hijos, compartía las labores del campo con el hombre, lo cual hacía que su consideración fuera más elevada.

⁸ La numeración de las cartas a Theo de Van Gogh se corresponde con la de la edición holandesa de 1952 y están tomadas de la traducción de Victor Goldstein publicada por Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000, así como de la página web en la que esta traducida al inglés toda la correspondencia de Van Gogh.

⁹ FRANITS, W. E., *Parangons of virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, New York, Cambridge University Press, 1993, págs.67-68.

El rechazo de Eugene Loyer provocó un cambio radical en el ánimo de Vincent que cayó en un estado de melancolía y se volvió taciturno y huraño. En el periodo que va de 1875 a 1880 se refugia en la religión y pasa por una fase de fanatismo místico. Pretendiendo seguir el ejemplo de su padre, su modelo a imitar hasta entonces, decide convertirse en un pastor y sustituye sus preferencias literarias por la Biblia. Es entonces cuando llega a recomendarle a Theo que deje de leer a Michelet (carta 39). Será en la región minera de la Borinage, en Bélgica, donde desarrollará su apostolado como religioso seglar hasta que renazca su vocación artística.

LA ETAPA DE ETTEN (ABRIL-DICIEMBRE 1881).

En abril de 1881 después de una breve temporada en Bruselas, Van Gogh se establece en Etten en la casa de sus padres y allí, siguiendo las indicaciones de Mauve pintará a finales del año sus dos primeros cuadros.

Durante este periodo realiza numerosos dibujos, entre ellos los primeros sketches de *El Sembrador* y de *Las Cuatro horas del Día* de Millet. La razón por la que comienza a realizar estas copias, como explica en la primera carta que escribe a Theo desde Etten (carta 144), se debe a una metereología poco favorable. El tiempo no siempre era el adecuado para trabajar al aire libre y pintar paisajes, género que ocupará la mayor parte de su producción entre abril y septiembre.

A partir de septiembre, después de pasar unos días junto a Anton Mauve en La Haya¹⁰, su interés por la figura se acrecienta. Entonces se plantea la necesidad de perfeccionarse en el dibujo de la figura como parte de un programa para el futuro:

“Es preciso que dibuje sin descanso cavadores, sembradores, labradores, hombres y mujeres. Estudiar y dibujar todo lo que participa de la vida campesina” (carta a Theo 150).

Sin embargo, su repertorio de campesinos realizando faenas en el campo parece restringirse a los varones, ya que en esta época raramente recoge ese mismo tipo de actividad desempeñado por mujeres. Entre octubre y diciembre, cuando el tiempo empeora, se ejercita con dibujos de interior con personajes femeninos dedicados a las labores domésticas, pero insistiendo siempre sobre dos o tres moti-

¹⁰ Anton Mauve, casado con una prima de Van Gogh, es uno de los máximos representantes de la Escuela del Realismo Holandés y será una referencia fundamental para Vincent en su primera etapa artística. Él será quien le recomiende trabajar con modelos vivos, aspecto sobre el cual Van Gogh se mantendrá firme hasta el final frente a la postura de Gauguin.

vos que repite constantemente como *Mujer pelando patatas* [1], *Mujer cosiendo* [2] o *Mujer al lado de una ventana*. Esta insistencia en un repertorio tan restringido, que también apreciamos en las labores del campo, se debe en buena parte a una cuestión de aprendizaje, pues en estos momentos la máxima aspiración de Van Gogh es la de ser ilustrador de revistas y su pretensión, según Evert Uiter, es contar con un stock de figuras en distintas actitudes que luego podría introducir en composiciones más grandes¹¹. Por esta razón generaliza en la captación de los tipos que carecen de individualidad, donde la dimensión psíquica está minimizada, al contrario que en los estudios de cabezas de las campesinas y campesinos de Nuenen.

No estamos ante un conjunto de obras más o menos elaboradas, sino de ejercicios de figuras e interiores que, como ha observado Jan Hulskerde, fueron realizados de forma rápida por lo que presentan una calidad inferior a otras del mismo periodo. Así, mientras se aprecian evidentes irregularidades en la consecución de las proporciones de las figuras y de la perspectiva, a pesar del esfuerzo por alcanzar una relación armónica entre la figura y su entorno, parece que hay un empeño especial por trabajar la luz, que prácticamente en todos los casos define el perfil de las figuras y su entorno¹². Pero además, este tratamiento lumínico les confiere a estas mujeres un áurea especial.

Estas imágenes femeninas, humildes, modestas y de una “rectitud intachable”, que podríamos considerar como codificadas, y donde la incidencia de la luz es un factor plástico y conceptual importante, tienen mucho en común con la pintura de género holandesa del 600, en donde nos encontramos una y otra vez con el mismo asunto: mujeres en interiores hogareños, absortas en sus tareas domésticas, cuya virtud más evidente es la modestia. La pose, la expresión, el atuendo y una estudiada iluminación se combinan para ofrecer una convincente construcción del ideal de feminidad y domesticidad. Son símbolos de la “virtud doméstica” de la tradición pictórica holandesa, reflejo de la mentalidad puritana de la clase media-alta¹³.

Por imágenes de “virtud doméstica” entiende Wayne E. Fraints, obras de arte que representan a la mujer en una relativa variedad de situaciones, muchas de las cuales la sitúan dentro del hogar y en relación con las obligaciones familiares. Su encanto y modestia ofrecen una visión del papel nuclear que la vida doméstica ocupa en la sociedad burguesa y son, por lo tanto, producto de un sistema de valores acerca de la mujer en una sociedad patriarcal¹⁴.

11 UITERT, E.: “Vincent Van Gogh, painter of peasants”, *Van Gogh in Brabant*:S Hertenbosch (Noordbrabants Museum), 1987-88, pág.29.

12 HULSKER, J.: *The New complete Van Gogh: paintings, drawings, sketches*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1996, pág. 24

13 Sobre el tema de la virtud doméstica en la pintura holandesa del 600. Vid. FRANITS, W. E., *Op. Cit.*

14 FRANITS, W. E.: *Op. Cit.*, pág. 1.

La principal ocupación de la mujer entonces, y también en la época de Van Gogh, - al menos de la mujer perteneciente a la clase acomodada- era la maternidad y las labores del hogar, como coser e hilar y el cuidado de los niños.

Son diversos los tratados que identifican la costura y otras labores domésticas con la virtud de la diligencia, idea que quedará bien reflejada en el arte. La labor de la costura era un motivo frecuente en la iconografía tanto de la joven casadera, como de la esposa y la viuda, y se relacionaba también dentro del lenguaje artístico, al igual que el hilado, con la virtud femenina de la domesticidad y la diligencia¹⁵. También encontramos muy a menudo en la iconografía femenina tradicional de la pintura costumbrista holandesa el tema de la mujer pelando patatas. Son tipos que se repiten de forma constante, frente a otros que apenas se representan o que simplemente, a pesar de formar parte de la rutina doméstica, como barrer o lavar la ropa, de los que existen escasos testimonios gráficos.

La exaltación holandesa de la domesticidad y la obsesión por la claridad, sobriedad, modestia y moderación hay que situarlo en el siguiente contexto: El "Hogar" existe en la mentalidad holandesa en calidad de polaridad dialéctica con el "Mundo", y en particular la calle, que trae el fango del mundo, literalmente, a su umbral. La lucha entre la mundanidad y el hogar es otra variación en la clásica contraposición holandesa entre materialismo y moral ¹⁶. Este concepto del hogar como refugio lo encontramos también en Van Gogh, donde esta dualidad maniqueísta se traslada también a la contraposición entre mundo rural y urbano como el equivalente a modernidad/tradición, falso/auténtico

Volviendo a los dibujos que nos ocupan realizados en Etten durante los meses de octubre y noviembre, incluso hasta diciembre¹⁷, nos llama la atención el hecho de que los tipos dominantes son mujeres mayores, algunas ya ancianas. Se trata de una etapa del ciclo de vida de la mujer que recogió con profusión también la pintura holandesa, la cual mostró una clara veneración por la mujer anciana, generalmente en su condición de viuda. Las pinturas de este periodo holandés con ancianas y ancianos como protagonistas en temáticas diversas son sorprendentemente abundantes en relación con otros lugares de Europa. Las mujeres ancianas y viudas funcionaban como tópicos de los rasgos y virtudes estimables en las mujeres durante la etapa final de su vida.¹⁸

¹⁵ *Ibidem*, págs. 26-30.

¹⁶ SCHAMA: *The Embarrassment of Riches*, una obra fundamental para el estudio del asunto doméstico en el arte holandés desde el punto de vista de un antropólogo social que recurre a las obras de arte como documentos. Citado por FRANITS, W. E. *Op. Cit.*, pág. 3.

¹⁷ El primer apunte de este tipo -del cual realiza dos variantes con estudios de luz diversa- *Mujer sentada cerca de la ventana*, es del mes de septiembre. Por las mismas fechas dibuja tres apuntes de *Hombre aventando el grano*, dos de cavadores, cuatro de sembradores un *Labrador apoyado en su azada* y el más conocido de *Campesino sentado junto al fuego*.

¹⁸ En relación con este tema véase FRANITS, W. E.: el capítulo "Weduwe" en *Op. Cit.*, pág. 161-194.



13. *Los comedores de patatas* (1885). Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, (Foundation Vincent van Gogh).

Sería lógico pensar que la elección de las modelos de esta serie de dibujos puede en parte estar condicionada por la dificultad de disponer de modelos jóvenes, de lo cual se queja en varias ocasiones, ya que resultaban menos accesible para un personaje como él, cuyo aspecto y carácter no debían de inspirar mucha confianza entre los campesinos de Etten.

Pero esta suposición no parece a primera vista muy sólida ya que, por un lado, tenemos una carta dirigida a Van Rappard en la que le dice que está realizando bastantes estudios a partir de modelos gracias a que ha encontrado algunos, tanto de mujeres como de hombres (Carta 1).

Por otro lado, una carta escrita a Theo desde Ámsterdam en enero de 1878, nos inclina a favor de la tesis de la selección intencionada de las modelos. En ella le expresaba a su hermano su preferencia, al menos como asunto artístico, por las mujeres feas y viejas, lo cual sin duda le aportaba mayor credibilidad a su obra en su empeño por alcanzar un realismo moderno.¹⁹

¹⁹ Llega a Ámsterdam en mayo de 1877 para preparar su examen de admisión en el seminario de Teología,



14. Cuatro figuras comiendo (1885). Amsterdam, Vincent van Gogh Foundation.

“C.M. (el tío Cornelius) me preguntó hoy si no me parecía hermosa la Friné de Gerome. Le dije que prefería de lejos una mujer fea de Israels o de Millet, o una vieja de Ed. Frere. Porque ¿Qué significa, hablando con propiedad, un bello cuerpo como el de este Friné?. También los animales tienen un cuerpo hermoso, y quizá más bello que el de los hombres; pero lo que los animales no tienen es un alma como la que se ve en los seres que Israels o Millet o Frere han pintado...

Ante esta imagen de Gerome, por lo que a mi respecta siento muy poca simpatía, porque no veo nada en ella, para mi no tiene sentido. Manos que muestran que han trabajado son más hermosas que las que se ven en ese cuadro. (...) M.C. me preguntó luego si no sentía nada por una mujer o por una muchacha que fuera linda; dije que tendría más sentimiento, que prefería vérmelas con una que fuera fea, o vieja, o pobre, o que fuera desdichada de una u otra manera, una a quien la experiencia de la vida o las penas hubieran dado razón y alma” (carta 117).

y después de 14 meses renuncia a los estudios, si bien en esta época vuelve a pintar.

A pesar de encontrarse en un ambiente rural, estas mujeres campesinas son representadas desarrollando labores dentro del hogar, siempre en actitudes recogidas, en silencio y centradas en su faena. Cualidades que definen a la perfecta esposa desde la época dorada de los moralistas holandeses del siglo XVII.

Contemporáneamente dibuja hombres jóvenes o de mediana edad sembrando, plantando o crivando y ancianos en el interior de la casa leyendo la Biblia o atizando el fuego.

Puesto que las mujeres de más edad se dedicaban a las tareas caseras que requerían menos esfuerzo: como coser, preparar la comida, etc podíamos pensar que no hay una selección intencionada por parte del artista, sino que responde a una realidad. Sin embargo, cuando, en menos ocasiones, dibuja mujeres jóvenes, la situación es la misma: *Mujer cerca de la cuna y niña sentada en el suelo* o *Mujer joven cosiendo* [3] y *Mujer haciendo mantequilla*.

Este repertorio doméstico incluye también a las niñas, en las que nos encontramos esa misma actitud humilde y aplicada: *Niña arrodillada delante de un cubo* [4] y *Niña arrodillada*, como la personificación de la promesa de la virtud doméstica.

Dibujadas ambas en el mes de noviembre, todavía en una carta que escribe a Theo inmediatamente antes de Navidad le comenta:

“En los días pasados he estado también dibujando niñas y he encontrado que me resulta muy grato” (carta 165).

De esta manera, vemos como Van Gogh recorre las tres fases de la vida de la mujer, tal y como era abordada por Jacob Cats en su famoso tratado *Houwelyck* (*Matrimonio*), ilustrado con emblemas sobre la vida en familia que incidían en las virtudes, labores y obligaciones de la hija, novia, esposa, madre y viuda, para definir un ideal femenino acorde con los principios morales burgueses que quedaría reflejado también en la pintura y grabados de la época. En él, Jacob Cats exhorta a la mujer a ser casta, diligente, silenciosa, obediente y a permanecer en el hogar desarrollando sus tareas domésticas para convertirse en una buena esposa.

Como ya dijimos más arriba, éste fue uno de los tratados más populares en la época dorada de la Republica Holandesa, cuyas ilustraciones de carácter emblemático sirvieron de fuente iconográfica a numerosos artistas cuya pintura de género hacia gala de un “realismo solo aparente porque no se limitaban a transcribir la vida cotidiana sino que transmiten ideales y asociaciones”²⁰.

Debido al extremadamente limitado número de temas y a la repetición de formulaciones específicas, al realismo de Van Gogh podemos aplicarle también ese

²⁰ FRANITS, W. E.: *Op. Cit.*, pág. 6

carácter de realismo selectivo construido de forma ficticia. El artista realiza una selección de la imaginería doméstica teniendo en cuenta las imágenes codificadas por la tradición y las convenciones sociales de un sistema de valores determinado, obviando otras tan reales como las por el representadas, como pueden ser escenas de mujeres trabajando en el campo, conversando, descansando, etc...

Según Evert van Uiter, sus "tipos de Brabante", tanto hombres como mujeres, forman parte del propósito de Van Gogh de realizar un arte real ligado con la vieja tradición pictórica (cartas 159-161) que era bien conocida en la Holanda de entonces gracias a los grabados que ilustraban los poemas de Jan Luyken, *Het menselyk* (Industria Humana) que fueron subtítulados como *Vertoond in 100 verbeeldingen van ambachten, konsten, hanteeringen en bedryven* (Despliegue en 100 representaciones de oficios, artes y actividades con versos) y publicados en 1694. Ejemplos decimonónicos del mismo género son *De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdragten, houtding en voorkomen van verschillende standen* (Holanda, apuntes de caracteres, costumbres regionales, actitudes y apariencias de diversas clases) dibujados por Henry Bronw y publicados en 1841, y el exitoso álbum de 1861, *De Kinderen der Zee* (Niños del Mar) ilustrados por Jozef Israëls y con versos de Nicolaas Beets. Si bien estas obras habían perdido parte de su popularidad, se mantenían vigentes en muchas revistas ilustradas, y fue a través de ellas como influyeron en la definición de los tipos de Brabante de Van Gogh, que se remiten no solo en el arte holandés, sino también a los tipos ingleses.²¹

Pero sobre todo, no debemos olvidar el peso que tuvo la obra de Théophile Thoré (Williem Bürger), *Le Musees de la Hollande*, estudio sobre la pintura holandesa del 600. Esta obra figuraba entre los primeros textos formativos de Van Gogh que se entregó a su lectura durante su estancia en Londres junto con *L'Amour de Michelet*.

Thoré en su obra reivindicaba la "dignidad del realismo nórdico" así como la figura de Rembrandt y el simbolismo latente en su pintura, que enlazaba con la tradición emblemática, en contra de los prejuicios franceses que achacaban a esta escuela la carencia de carácter noble y de idealismo²².

Pero a diferencia de la pintura barroca holandesa de tema costumbrista, donde se rodea a la mujer con un sorprendente y limitado número de objetos meticolosamente descritos, que forman parte de un lenguaje de convenciones, Van Gogh presenta a sus figuras en un entorno sobrio, definido únicamente por la luz, en donde la única prioridad es la de iluminar y situar correctamente a la figura en el

²¹ UITER, E. van.: *Op. Cit.*, pág. 29-30.

²² DRUICK, D. W.; KORT ZEGERS, P.: *Op. Cit.*, pág. 16.

²³ No se conserva ningún dibujo de modistas ejerciendo un oficio y si un número considerable de mujeres

espacio. Estamos sin duda ante ejercicios de un principiante, con sus evidentes vacilaciones de carácter técnico.

Este repliegue hogareño que vemos en las escenas domésticas, reflejo de una mentalidad tradicional con respecto al hogar y el papel que en él desempeña la mujer, tienen a la vez una explicación práctica que nos facilita el propio Van Gogh en sus cartas.

La proximidad del invierno condicionó en primera instancia la elección del tema, y así se lo hace saber a Theo en una carta escrita el 3 de noviembre, la misma en la que le confía su amor por su prima Kee (carta a Theo 153). En ella dice que el frío le obliga a trabajar en interiores “dibujando figuras como modistas²³, cesteros y otras semejantes”. Puesto que la carta inmediatamente anterior data de mediados de octubre, Jan Huleker supone que el grueso de esta serie sería realizada en la segunda mitad de este mes y primeros de noviembre²⁴. En diciembre, durante una estancia de varias semanas junto a Mauve en La Haya, insistirá sobre el mismo asunto y realiza pequeños sketches de una mujer cosiendo en la misma línea de las anteriores.

Es en estas fechas cuando dibuja a su hermana Willemina²⁵ cosiendo a maquina, dibujo que no se conserva pero del que tenemos noticias a través de una carta (carta 146). Se trata de una imagen que considera no menos pintoresca que la tradicional de la mujer con la rueda de hilar, la cual se había convertido prácticamente en un icono de la virtud doméstica en la pintura holandesa de género.

Otro factor que sin duda estimuló esa fascinación por virtud doméstica fue el repentino y apasionado amor que le inspiró una mujer que encarnaba esas cualidades tópicas que esperaba encontrar en la mujer de su vida.

En el verano de 1881 Van Gogh se enamora de una manera casi enfermiza de su prima Kee Vos, viuda y madre de un niño de 4 años, hecho este que sin duda supuso un elemento de atracción importante para Van Gogh.

Convencido de que se trataba de la musa que necesitaba para desarrollar su arte y cumplir sus deseos de formar una familia, ignoró sus continuas negativas. Como respuesta a la violenta reacción de Vincent la joven viuda decide regresar a la casa de sus padres en Ámsterdam. Ante la tensión creada por la insistencia de Van Gogh, la familia - tíos, prima y padres- formó un frente común contra su tenaz voluntad de imponer sus sentimientos.

cosiendo como una tarea más del hogar.

²⁴ HULEKER, J.: *Op. Cit.*, pág. 24.

²⁵ De las mujeres de su familia solo mantuvo relaciones continuadas con su hermana Willemina, destinataria de 20 cartas de la época tardía. A ella la represento en otras dos ocasiones, una a partir de una fotografía en 1881 durante su estancia en Etten y otra de memoria junto a su madre en *Recuerdos del jardín de Etten* en Arlés en 1888. El mismo año realiza el retrato de su madre. Van Gogh raras veces pintó a miembros de su familia, con la excepción de los citados y de un dibujo de su padre de 1881.

Van Gogh, que no se resigna a aceptar un no por respuesta, se convence de que el rechazo de la joven es consecuencia de las presiones y beataría de su familia y así se lo comunica a Theo cuando el 3 de noviembre de 1881 lo pone al corriente de la situación:

“Quiero contarte algo que me pesa en el corazón (...). Estoy locamente enamorado de K.. Cuando me declare, ella me respondió que su pasado y su porvenir permanecerían siempre indivisibles para ella, y que por lo tanto nunca podría compartir mis sentimientos. Un terrible combate se libró entonces en mi corazón: ¿debía resignarme acaso a su “nunca, no, nunca”, o, al contrario, negarme a considerar este asunto como terminado y conservar todavía un poco de esperanzas, no renunciar?.

Elegí la segunda solución. Hasta ahora no lamento mi decisión, aunque tropiezo siempre con ese `nunca, no, nunca´.

(...) Mientras tanto sigo trabajando, hasta más fácilmente desde que la conocí.

(...) No me reproches que les falte al respeto a las personas más adultas que yo. De hecho, creo que ellas se oponen violentamente a este proyecto, y que tratarán por todos los medios de impedir que K. Y yo nos veamos, hablemos o escribamos (...)

Estoy decidido a:

Amarla hasta que ella

Termine por amarme” (Carta 153).

Este empeño irracional, sobre el que insiste en las ocho cartas siguientes, le llevó al extremo de protagonizar el famoso incidente que tuvo lugar a principios de diciembre en la casa de Ámsterdam de su tío el pastor Stricker cuando irrumpió durante la cena exigiendo ver a su prima. Ante la negativa de los padres de ésta y de la propia Kee, colocó la mano sobre el fuego mientras suplicaba hasta perder el conocimiento:

“Dejadme verla solo por el tiempo que pueda mantener la mano sobre la llama”, actitud extrema que dejó horrorizados a los presentes.

A través del amor que siente por Kee Vos, Vincent descubre el mundo de las mujeres, lo cual sin duda repercutiría en su trabajo, tal como se puede deducir a partir de afirmaciones como las siguientes:

“Desde que amo realmente, mi trabajo lleva más aún la marca de la realidad” (carta155).



15. *Mujer sentada junto a una cuna (París, 1887). Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, (Foundation Vincent van Gogh).*

“Ese “Nunca, no, nunca” me enseñó al menos ciertas cosas que todavía ignoraba: 1º, me hizo comprender la inmensidad de mi ignorancia; 2º, me demostró la existencia de un mundo de mujeres [...]” (carta 156).

Ese mundo de mujeres que con tanta ansia desea incorporar a su vida, puesto que para él representa el refugio del hogar, queda plasmada en toda la serie de dibujos de mujeres realizando tareas domésticas en un ambiente de recogimiento.

El nuevo revés amoroso y el rechazo que su comportamiento provocó en su entorno familiar derivó en un nuevo periodo de repliegue sobre sí mismo, aunque esta vez no será precisamente en la religión donde busque refugio.

Como afirman Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers: “Vincent interpretó este repudio como la prueba definitiva de que la religión practicada por su padre y su tío era esencialmente superficial y estaba dominada por rígidas convenciones farisaicas, en lugar de por la compasión sincera y por aquel amor por la humanidad que el encontraba en las obras de (Victor) Hugo y Michelet”²⁶.

Van Gogh asumirá las ideas de Michelet como una alternativa a las *Sagradas Escrituras*, sobre todo después de este segundo gran fracaso sentimental y del

²⁶ DRUICK, D. W.; KORT ZEGERS, P. , *Op. Cit.*, pág. 30

escándalo familiar a que dio lugar su irracional e impetuoso comportamiento.

Jules Michelet, historiador y filósofo social, será el autor que más influirá en el pensamiento de Van Gogh durante los primeros años de la década de 1880²⁷. Su ideología liberal burguesa quedará plasmada en su gran obra la *Histoire de la Révolution française*, que tendrá una fuerte ascendencia sobre las convicciones ideológicas del artista holandés. Michelet confiaba en que las distintas clases sociales podían convivir en un ambiente de cordialidad y amor mutuos. Este tipo de pensamientos de carácter social-cristiano encajaban perfectamente con el espíritu y la formación religiosa del pintor.

Su devoción por el historiador francés queda patente en una carta que escribe a Theo en Noviembre de 1881, en plena euforia amorosa:

“Pienso que obtendrás mas provecho leyendo a Michelet que la Biblia. Por lo que a mi respecta, por nada del mundo podría prescindir de Michelet. Es cierto que la Biblia es eterna e imperecedera, pero Michelet ofrece consejos tan prácticos y claros que son directamente aplicables a esta acelerada y enfebrecida vida moderna en la cual tu y yo estamos inmersos, de manera que nos ayuda a mejorar (progresar rápidamente); no podemos prescindir de él.” (carta 161).

El lugar que había ocupado hasta entonces su padre como modelo a imitar le corresponderá ahora a sus nuevos ídolos, hasta el punto de que a partir del otoño de 1881 comenzó a hablar de “El Padre Michelet” y “El Padre Millet”. A raíz del último enfrentamiento con su padre por negarse a acudir a la iglesia el día de Navidad, toma la decisión de abandonar Etten y salir hacia La Haya decidido a crearse una identidad independiente. Propósito éste que se materializa en la firma que adopta a partir de entonces reducida al nombre de pila “Vincent”, obviando el apellido paterno.

Pero las obras de Michelet por las que mostró más interés y a las que se refiere en esta carta no pertenecían al género histórico, sino al de las relaciones domésticas, las obras en cuestión son dos tratados sobre amor y el matrimonio: *L'Amour* (1858) y *La Femme* (1859). En ellas el matrimonio y la familia eran considerados como la base de la estabilidad social, presentando a la buena y bien atendida esposa y el hogar como el último refugio de las incertezas e inseguridad de la vida moderna. Dirigidas a una audiencia masculina de clase media, Michelet preconiza la sacralidad de la vida conyugal y ofrece consejos sobre el adecuado cuidado y tutelaje que

²⁷ Sobre este tema ver, SUND, J: *True to temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*. New York, Cambridge University Press, 1992, págs. 41-45.

el marido debe ejercer sobre la esposa para que el matrimonio tenga éxito.

El sentimentalismo de Michelet y su visión paternalista, y con frecuencia condescendiente, de la mujer como una encantadora criatura extraña cuya fragilidad exige una protección compasiva, tuvo un impacto imperecedero en el concepto de Van Gogh sobre la mujer. Todavía en una de sus últimas cartas a Theo (carta 617) incluye una cita memorizada de Michelet sobre la mujer²⁸.

Pero, como afirma Judy Sund, en 1881, después de su frustrada y no correspondida historia de amor, tenía una urgente necesidad de comprender la psicología femenina. La misma autora considera muy probable que esa preocupación por el amor y el matrimonio habría influido en el interés que muestra por las últimas novelas domésticas de Harriet Beecher Stowe o por *Shirley* y *Jane Eyre* de Charlotte Brontë con sus convincentes relatos sobre pasiones frustradas.

Beecher Stowe llama a la mujer a reconocer el carácter sagrado de su misión como esposa y madre, asociando la dignidad femenina y su realización como persona a la familia y al hogar. Es mas, asegura que a través del desempeño de las tareas domésticas se pueden expresar sentimientos religiosos.

Sobre la identificación de Van Gogh con estas ideas no cabe duda alguna:

"Michelet y Beecher Stowe... no te dicen que el Evangelio ya no tiene ninguna validez sino que muestran como se puede aplicar en nuestro tiempo, en nuestra vida, por ti y por mi, por ejemplo" (carta a Theo 161).

En la misma carta le recomienda a Theo leer las obras de Michelet, Beecher Stowe y Brönte y los sitúa a la cabeza de la moderna civilización junto con Carlyle y George Eliot que buscan lo real, lo eterno y la verdad y pone en boca de Michelet palabras como "límitate a una profesión y ama a una sola mujer".

Estas ideas, no sólo no contradicen, sino que vienen a confirmar la pervivencia y actualidad de aquellas que Van Gogh podía reconocer en la pintura de género holandesa del siglo XVII y en los principios en los cuales había sido educado. Vida, arte y literatura confluían componiendo un proyecto de vida global que llevará hasta sus últimas consecuencias.

La tradición pictórica (y moral) holandesa, el amor por su prima impulsado sin duda por su necesidad de refugiarse en un hogar propio, y la influencia de Michelet y la literatura inglesa condicionaron de forma inmediata las imágenes que Van Gogh nos dejó de la mujer como virtud doméstica en este periodo de su vida.

En resumen, estas imágenes de mujeres que tanto se aproximan a la de la llamada "virtud doméstica" son el producto de un concepto tradicional del papel de la

²⁸*Ibidem.*, pág. 43.

mujer en la sociedad, de lo observado, lo leído, la tradición pictórica en la que bebe el artista, sus propias necesidades existenciales o emotivas y de una climatología adversa que le impedía trabajar al aire libre.

Pero esta imagen permanecerá a lo largo de su vida y aflora constantemente en su obra posterior, tanto durante la etapa de convivencia con Sien, en Nuenen con *Los comedores de patatas*, como en su breve experiencia en la metrópoli parisina, adaptándola al modelo burgués y más urbano del “ángel del hogar”, para culminar en Arlés con *La Berceuse*.

LA HAYA. SIEN (DICIEMBRE, 1881-SEPTIEMBRE, 1883).

La referencia al modelo establecido en la pintura de género holandesa de la Edad de Oro parece esfumarse de repente en los trabajos que realiza en la Haya. Y la explicación a esto, como no podía ser de otra manera, nos la ofrece de forma explícita en una de sus cartas.

En la misma carta (diciembre de 1881) en la que le cuenta a Theo el incidente que tuvo lugar en casa de sus tíos en Ámsterdam, después del cual pasó unos días en la Haya junto a Anton Mauve, Van Gogh reniega de la religión de sus padres y lanza un grito desesperado y a la vez esperanzado sobre la necesidad imperiosa de tener una mujer:

“(…) Ese muro de iglesia imaginario me valió un enfriamiento persistente de los huesos y la médula, sobre todo de los huesos y la médula de mi alma. Me repetí que no debía dejarme desorientar por ese sentimiento fatal. Pensé: quisiera tener una mujer a mi lado, no puedo vivir sin amor, sin una mujer. No daría dos centavos por la vida si no hubiera en ésta algo de infinito, profundo, real. Pero repliqué para mis adentros: Tú dices «ella y ninguna otra», y ahora irías con otra mujer, no sería razonable, eso peca contra la lógica. Ésta es mi respuesta a esa objeción ¿quién manda, la lógica o yo, la lógica me sirve a mí o yo sirvo a la lógica, acaso no hay razón e inteligencia en mi sinrazón y mi estupidez? Que actúe bien o mal, no puedo hacer otra cosa, ese maldito muro es demasiado frío, necesito una mujer, no puedo y no quiero vivir sin amor. No soy sino un hombre, y encima un hombre lleno de pasiones; necesito una mujer, de no ser así me congelaré, me petrificaré y me dejaré confundir. Tuve que entablar una lucha interior encarnizada, en cuyo transcurso se impusieron ciertas consideraciones relativas a nuestro físico y a la higiene, que la amarga experiencia más o menos me ha enseñado. Uno no podría estar ni demasiado tiempo ni impunemente sin una mujer. No creo que aquello que algunos llaman Dios, otros el Ser Supremo, otros más la

Naturaleza, sea irrazonable y despiadado. En pocas palabras, llegué a esta conclusión: voy a ver si no hay alguna manera de encontrar una mujer”.

“Dios, no tuve que ir a buscarla muy lejos. Encontré una que estaba lejos de ser joven, lejos de ser linda, que no tenía ningún encanto particular, sí quieres. ¿Quizá tengas ganas de saber algo más? Era grande y sólidamente construida; no tenía manos de dama como K., sino de mujer que trabaja mucho. No era ni grosera, ni vulgar; había en ella algo muy femenino. Se parecía un poco a una figura de Chardin o de Frere, o hasta de Jan Steen. En pocas palabras, lo que los franceses llaman una obrera. Era visible que había tenido muchas preocupaciones, que la vida la había maltratado; ¡oh! no tenía ninguna distinción, nada extraordinario, nada que no fuera banal. Cualquiera, a toda edad, si ama y si es buena, puede dar al hombre no el infinito del momento pero si el momento del infinito. Theo, le encuentro no sé qué de ajada que da tanto encanto al rostro de aquellas que han sido maltratadas por la vida. ¡Ah! ella tenía encanto para mi, le encontraba hasta alguna cosa de PeyenPerrin, de Perugin”.

“Ten en cuenta que no soy tan inocente como un mocoso y que lo soy mucho menos que un bebé en su cuna. No era la primera vez que me abandonaba a esta veleidad de afecto, sí, de afecto y amor para este tipo de mujeres que los pastores maldicen, condenan y cubren de oprobio desde lo alto de su púlpito. Yo no las maldigo, no las condeno, no las desprecio. Tengo casi treinta años, ¿te das cuenta? ¿Realmente crees que nunca tuve necesidad de amor? (...) de ninguna manera puedo enterrar mi energía y mi vigor de espíritu a causa de ella (se refiere a Kee). El estimulante, la chispa que necesitamos, es el amor, y no precisamente el amor místico”. (Carta 164)

Van Gogh no oculta que se trata de una necesidad que responde a unas exigencias sexuales más que sentimentales, exigencias que ve la posibilidad de satisfacer cuando en ese viaje conoce a Sien. Es por ello que en pocos días pasa con asombrosa facilidad del amor platónico y exaltado que sentía hacia su prima, una mujer que representa para el modelo de virtud doméstica, al consuelo que le aporta la compañía de una prostituta.

Sien, apodo de Clasina Hoornik de 32 años, es una costurera del suburbio de Geest que ejerce la prostitución para sobrevivir. En el momento de conocer a Van Gogh durante el viaje que realiza en diciembre a La Haya está esperando su cuarto hijo que nació cuando vivía con el²⁹.

²⁹ De estos cuatro hijos sólo superó la infancia Maria Wilhemina que tenía entonces 5 años.

Durante su estancia en esta ciudad Sien será su modelo, amante y compañera.

La convivencia no será fácil desde el principio e ira deteriorándose con el tiempo cuando las repetidas promesas de matrimonio parecen caer en el vacío y Sien, que no responde al modelo de mujer dócil perfilado en el prototipo burgués del *ángel del hogar* en que la quiere convertir Van Gogh, se resiste a adaptarse a las exigencias de la vida hogareña burguesa.

Durante estos dos años (del 31 de diciembre de 1881 a septiembre de 1883) que pasa en La Haya³⁰ se producen cambios importantes en su forma de concebir la vida y el arte que quedan reflejados en los dibujos y acuarelas en los que pretenden plasmar la miseria y la pobreza de los suburbios urbanos. La proyección todavía un tanto idílica de la realidad campesina que nos ofrece en su obra anterior, influida por su propia visión burguesa de la realidad y por la escuela del realismo holandés que encabezaba Mauve, es abandonada a favor del realismo social inglés que conoce bien sobre todo a través de las ilustraciones de revistas como *Illustrated London News* o *Graphic*. Pero también, en su forma de ver la vida y el arte va a influir el Naturalismo de Zola de cuya literatura comienza a empaparse a partir de 1882

Paralelamente, ha dejado de abordar el tema femenino formulado de acuerdo con la tradición pictórica holandesa, y el concepto de la mujer como virtud doméstica – que identificamos con su prima Kee (viuda y madre virtuosa)-se transforma ante el deseo de convertirse en el salvador de la mujer perdida-Sien (una prostituta embarazada y abandonada por el padre de la criatura)- .

“Ayuda a tu esposa a convertirse en un espíritu libre y moderno, libérala de los prejuicios detestables que la aprisionan” (Carta a Theo, 160).

Este planteamiento no hay que interpretarlo como una toma de conciencia de la liberación de la mujer, sino del deseo de desprenderse de los prejuicios morales a los que culpa de su fracaso amoroso.

La fantasía masculina de rescatar a una mujer descarriada encaja perfectamente en la personalidad de Van Gogh. Imbuido de ideas mesiánicas y redentoras propiciadas tanto por sus lecturas como por su formación religiosa, se había convencido a sí mismo de que tenía una misión que cumplir y esta la llevaría a cabo tanto desde el arte como desde vida, convirtiendo ambas una y otra en una misma cosa, con un objetivo común a alcanzar que daba sentido a su existencia.

De esta forma autojustificaba su “historia de amor” con Sien, otorgándole un

³⁰ La presencia de Mauve, la posibilidad de convivir con una mujer y la situación insostenible a la que había llegado con sus padres, le llevaron a tomar la decisión de trasladarse a La Haya.

fin noble a una cuestión puramente sexual y práctica derivada de la necesidad de disponer de compañía femenina y de modelos asequibles.

La principal razón que le lleva a tomar la decisión de vivir con Sien queda claro en una carta que escribe a Theo en diciembre de 1881, inmediatamente después de conocerla durante una breve estancia en La Haya. Precisamente en la misma carta en la que le cuenta su reciente, desesperada y última tentativa de conseguir a Kee:

“Quisiera tener una mujer a mi lado, no puedo vivir sin amor, sin mujer. No dará dos centavos por la vida si no hubiera en esta algo de infinito, profundo, real. Pero repliqué para mis adentros: Tu dices “ella y ninguna otra”, y ahora irías con otra mujer, no sería razonable, eso peca contra la lógica. Ésta es mi respuesta a esa objeción ¿quién manda, la lógica o yo... No soy sino un hombre, y encima un hombre lleno de pasiones; necesito una mujer, de no ser así me congelaré, me petrificaré y me dejaré confundir. Tuve que entablar una lucha interior encarnizada, en cuyo transcurso se impusieron ciertas consideraciones relativas a nuestro físico y a la higiene, que la amarga experiencia más o menos me ha enseñado. Uno no podría estar ni demasiado tiempo ni impunemente sin una mujer. No creo que aquello que algunos llaman Dios, otros Ser Supremo, otros Naturaleza, sea irrazonable y despiadado. En pocas palabras, llegué a esta conclusión: voy a ver si no hay alguna manera de encontrar una mujer.

Dios, no tuve que ir a buscarla muy lejos. Encontré una que estaba lejos de ser joven, lejos de ser linda, que no tenía ningún encanto particular....

(...) El estimulante, la chispa que necesitamos, es el amor, y no precisamente el amor místico....” (carta 164).

Además de proporcionarle compañía y unas relaciones hogareñas, Sien y su familia le suponen, como decíamos, disponer de modelos baratos y adecuados al talante que quiere imprimir en su obra de acuerdo con el modelo inglés.

En varias ocasiones alude a ello. Así en una carta escrita a Theo el 3 de marzo de 1882 dice:

“Tengo un modelo nuevo, del que ya había tenido ocasión de hacer un estudio para un croquis superficial. O más bien, tengo varios, tres personas de esta familia posan para mí: una mujer de cerca de cuarenta y cinco años, exactamente una figura de Ed. Frére; su hija que tiene treinta años; y una niña, más joven, de diez a doce años

(...) ahora vislumbro un poco la luz. Es agradable dibujar un ser humano, una cosa que vive; es endemoniadamente difícil, pero exquisito” (Carta 178).

En otra carta a van Rappard se refiere a su condición social como el componente que precisa para su obra:

“Yo encuentro en ella justo lo que busco: su vida ha sido miserable y triste y la adversidad ha dejado en ella marcas, ahora yo puedo hacer algo con ella” (Carta 8).

Afirmación esta que adquiere su verdadera dimensión, una dimensión de intereses artísticos o creativos mas que sentimentales cuando leemos el siguiente comentario:

“Siento que mi obra se arraiga en el corazón del pueblo y que debo perderme en las clases más humildes para captar la vida en lo vivo y hacer progresos, aun al precio de muchas preocupaciones y esfuerzos” (carta a Theo del 11 de mayo de 1882 - carta 197).

A la vez, Sien supone la última oportunidad para realizar el ansiado proyecto de formar un hogar, tal como se deduce de estas palabras en las que también se vislumbran sus intereses artísticos:

“Yo quiero ir a través de las alegrías y las penas de la vida en familia para compartirla desde mi propia experiencia” (carta a Theo, mayo, 1882).

Está claro que para Van Gogh la vida y el arte transcurren por el mismo camino y las motivaciones sentimentales parecen estar al servicio de su realización como artista.

“Creo que cuando más se ama, más actividad se despliega, puesto que siempre me negaré a considerar como amor, un amor que sólo fuese sentimiento... ”(carta a van Rappard entre marzo y mayo de 1883³¹).

Aunque tampoco podemos minimizar lo que la vida doméstica significaba para él. Este sentimiento parece intensificarse en el momento en que nace el niño, que según sus palabras es como un rayo de sol en su vida. La cuna representa para él toda la ternura y el calor del hogar y le inspira los dibujos más entrañables, ajenos a la tristeza que emana de los demás, como un apunte del niño en la cuna al lado

³¹ Las referencias a las cartas dirigidas a Van Rappard están tomadas de: Vincent Van Gogh, *Cartas a Van Rappard*. Traducción del francés de Gabriel Ormaechea. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1992.

de la estufa (carta a Theo 218) o el de *Niña arrodillada delante de la cuna* [5], incluido también en una carta a su hermano (carta a Theo 276, de marzo de 1883)

Si bien lo que la cuna, el gesto de mecer la cuna o de añorar su balanceo significa para él lo trataremos más adelante al referirnos a, *La Berceuse* - que fue su gran y personal creación en lo que respecta a la iconografía de la virtud doméstica y la maternidad-, no podemos resistirnos a reproducir un párrafo de la carta en la que describe su nuevo estudio:

“... cerca de la ventana que da al astillero y la pradera que conoces por el dibujo, un gran sillón de mimbre para Christine (Clasine), y al lado una cuna de hierro recubierta con una manta verde. No puedo mirar esa cuna sin sentirme emocionado, ya que el hombre se siente invadido por una sensación profunda y poderosa cuando está sentado al lado de la mujer que ama, cerca de una cuna donde descansa un niño” (Carta a Theo 213).

Si bien el carácter de los dibujos que realiza en esta etapa cambia sustancialmente con respecto a la anterior, Van Gogh sigue mostrando un interés especial por las imágenes de la vida doméstica como ámbito “natural” de la mujer y en las que recoge ahora su experiencia personal con Sien y la familia de esta. Según Carol Zemel en la Haya realizó aproximadamente 69 dibujos y acuarelas de mujeres y la vida doméstica tomando como modelo a Sien, así como otros miembros de su familia, al menos a partir del mes de febrero³²: su madre, una hermana de 12 años, su hija de 5 y el hijo que nace en junio cuando Van Gogh está internado en el Hospital a causa de una enfermedad venerea.

No nos vamos a detener demasiado en el estudio de las imágenes de Sien, ya que de ellas Carol Zemel ha realizado un estudio en profundidad, el mismo en el cual basamos nuestras propias reflexiones. Nos interesa sobre todo constatar la pervivencia de la idea de virtud doméstica como ideal de feminidad en Van Gogh.

Aunque su referencia artística cambia, no renuncia al prototipo de mujer tradicional e insiste en las imágenes de Sien como madre y en el entorno hogareño como su espacio natural. Incluso la vemos encarnar a la emblemática *Costurera* (1883) que tantas veces dibujara en Etten siguiendo los modelos tradicionales [6]. Si bien es cierto que su ideal femenino ya no es la virtuosa mujer que veía en Kee, la diferencia es que ahora se propone reinventarla él mismo como si fuera un Pígalion haciendo realidad su “fantasía victoriana favorita: la caridad, el perdón y la salvación del prójimo”³³ donde asume el rol del “salvador masculino” con conciencia social.

³² “Sorrowing Women, Rescuing Men: Van Gogh’s Images Of Women And Family”. *Art History*, vol. 10, nº 3, septiembre, 1987, pág. 351.

³³ ZEMEL, C.: “Sorrowing women, rescuing men. Van Gogh’s Images of Women and Family”. *Art History*,

A los primeros días de este periodo pertenecen varios dibujos que se mantienen en la línea de los realizados en Etten, pero nos interesa detenernos especialmente en una variante del tema *Mujer cerca de la ventana haciendo punto* [7] realizada a mediados del mes de enero de 1882, y que se encuentra en paradero desconocido³⁴. Nuestro interés se debe a la presencia de los zuecos en el suelo junto a la mujer, ya que se trata de un motivo que aparece con cierta frecuencia en la pintura holandesa. En composiciones semejantes a la de Van Gogh lo podemos ver en pinturas de género holandesas del siglo XVII formando parte del entorno doméstico de imágenes de mujeres en el hogar, como en *Mujer haciendo bolillos* (1662) de Caspar Netscher [8], *La carta de amor* de Johannes Vermeer, *Mujer que lee* de Pieter Janssen Elinga, *Costurera junto a una cuna* de Gerard ter Borch, *Mujer cosiendo* de Adriaen van Gaesbeeck [9], o en la obra de Michiel van Musscher, *Retrato de Michiel Comans II y su esposa* (1669) [10]. En esta última, como en el dibujo de Van Gogh, nos encontramos con una anciana que está cosiendo sentada al lado de una ventana con los pies sobre un escalón, y delante de ella el zapato descalzo en el suelo.

Este motivo fue estudiado por Wayne E. Fraints, según el cual, los zapatos descalzos se asociaban, ya desde las *Leyes* de Plutarco con la permanencia de la mujer en la casa. El mismo autor afirma que en la emblemática y en los grabados holandeses los zapatos descalzos simbolizaban la virtud doméstica y servían por lo tanto también en la pintura como metáfora de la domesticidad. De esta manera explica él porqué de la presencia de zapatos próximos a personajes femeninos en la pintura holandesa de tema doméstico del siglo XVII³⁵.

Aunque no es un tema a tratar en este trabajo, con este simbolismo debería ponerse en relación el recurrente tema de los zapatos, como elemento aislado, en la obra de Van Gogh.

Obligado de nuevo por el mal tiempo a replegarse en el hogar, en abril abandona temporalmente los dibujos de exteriores y se centra en el de figuras. Por estas fechas realiza varios dibujos con Sien como modelo, con escenarios muy sobrios como: *Figura de mujer sentada con la cara apoyada en la mano*, como una metáfora existencial de la melancolía, *Sien cosiendo*, *Mujer rezando*, *Sien con la niña en el regazo* [11], *Sien amamantando al bebe* [12], *Sien con cigarro sentada en el suelo*. En todos ellos descubrimos ya un tratamiento de la figura y un enfoque moderno que abandona las referencias tradicionales. En estos dibujos, a excepción del último, “lo particular se convierte en general, lo individual en prototipo, y la condición de la vida

10 (1987) pág. 355.

³⁴ HULSKER, J.: *Op. Cit.*, fig. 90 (acuarela, 33 x 26 cm.)

³⁵ FRANITS, W. E.: *Op.Cit.*, págs. 77-79.

de Sien adquiere estatus y significado universal". Ella encarna los roles femeninos de ama de casa, madre y mujer piadosa. Sin embargo no son imágenes emblemáticas del hogar feliz sino que proyectan una sensación de tedio y tristeza.³⁶

Sin lugar a dudas, el dibujo más representativo de esta época que transcurre en La Haya y que marca el inicio de una nueva etapa artística es el de *Sorrow - Tristeza* (Abril, 1882) del que realiza tres versiones de las cuales solo se conservan dos y una litografía [13]. Este es el primer dibujo que envía a Theo desde La Haya del cual le había adelantado varios apuntes en una carta (carta 186). Se trata de un desnudo de Sien completamente deserotizado por el embarazo, rodeado de una vegetación más simbólica que de ambientación, que inspira desolación y dolor. Con el se sitúa en el polo opuesto de la iconografía de género.

En éste como en tantos otros dibujos Sien se convierte en un prototipo de género, y como afirma Carol Zemel, esta obra representa el estatus de la mujer caída. Pero también, está representando "los problemas, no los placeres, que conlleva la sexualidad femenina". Van Gogh nos sitúa ante la mujer como un rehén de la Naturaleza, un concepto muy extendido en la época donde la mujer y su sexualidad eran contempladas con "mirada de zoólogo".

Sin embargo, en su obra está ausente el carácter sórdido y distante con que los pintores y literatos de estos años describen a la prostituta. Y es que el pintor holandés, con su mentalidad evangélica, está más predispuesto a asimilar las teorías de ciertos moralistas victorianos que entienden que la causa de la prostitución se encuentra en la sociedad y no en la naturaleza promiscua y delincuente de la mujer, tal y como defendían personajes como Lombroso y Ferrero. Su teoría pseudocientífica tuvo un enorme éxito a todos los niveles a raíz de la publicación en Italia en 1893 del libro titulado *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, con el cual contribuirían a afianzar la creencia, ya muy extendida, de que la prostitución no era más que la afloración de la tendencia criminal latente en la mujer.

Las ideas paternalistas que Michelet expone en *La Femme* (1860) siguen intactas en la mente de Van Gogh como lo confirma el hecho de que el dibujo que envía a Theo contenga una cita manuscrita tomada del historiador y filósofo francés: "Como puede una mujer estar sola, abandonada sobre la tierra" que transmite la noción de mujer como víctima, no como pecadora y deja traslucir su fantasía de rescate. Representa a Sien como una mujer abandonada por la sociedad, no como una puta. Nos sitúa ante un crimen social, no ante un "crimen sexual".

Carol Zemel analiza la influencia que *La Femme* de Michelet ejerció en estos momentos sobre Van Gogh. Esta obra trata los peligros de la sexualidad que amenazan a la mujer soltera de clase obrera. Pero, afirma la autora, lo que lo distingue

³⁶ ZEMEL, C.: *Op. Cit.*, pág. 360.

de sus contemporáneos es la creencia de que la mujer caída puede ser regenerada por el amor. La familia es el refugio de la mujer caída y dentro de ella, como dice Linda Nochlin, se convierte en el “ángel del hogar”. En el capítulo titulado *No hay vida para la mujer sin el hombre* afirma que la naturaleza ha establecido un lazo entre el hombre, la mujer y los hijos y solo juntos pueden salvarse. Esta doctrina cristiana del amor como redentor cuajó sin duda en el temperamento evangélico y utópico de Van Gogh. El hogar se constituye como un lugar perfecto para las relaciones amorosas, y es la única esperanza para el orden social burgués. Solo dentro de una familia, protegida por su marido, la mujer puede cumplir su cometido: criar a sus hijos y crear un entorno productivo y espiritual a la vez, de amor y confort³⁷.

En las cartas a Van Rappard deja claro tres ideas ya apuntadas: su fantasía de rescate, la convicción de que la salvación de Sien pasa por la vida en familia y la sublimación de su papel como madre, y la idea de la prostituta como víctima de una condición social desfavorable.

En una carta sin fecha pero escrita en 1883 en la que agradece a su amigo la comprensión que ha mostrado después de confesarle su historia de amor con Sien, están implícitos estos tres aspectos:

“(…) Se trata de una mujer que, en el momento que la encontré, parecía tener un pie en la tumba, y cuya inteligencia y sistema nervioso estaban quebrantados y desorientados. Según un profesor de Leyde su única oportunidad de salvación era la tranquila vida en familia.... por lo que a su vida concierne, creo que tú no condenas más que yo a las mujeres que han caído. Frank Hol ha expresado eso en un dibujo... A este dibujo le puso la siguiente leyenda: No es su voluntad la que consiente, sino su pobreza.

(...) los que abandonan a una mujer embarazada no saben lo que hacen-es un niño muy agradable, un rayo de cielo que ha descendido en mi casa. Por lo que respecta a la mujer, ¿te acuerdas de la frase de Gavarni: si hay una criatura insoportablemente estúpida y mala, es la jovencita- si hay una criatura sublime y abnegada, es esa misma jovencita convertida en madre (...) la pizca de vanidad que hay en la mujer antes de ser madre, es reemplazada más tarde, cuando debe sacrificarse por sus hijos, por algo sublime”.³⁸

Si la referencia literaria era Michelet, la artística se encontraba en las revistas inglesas como *Illustrated London News* y *Graphic* donde “el núcleo familiar era representado como modelo ideal de vida” con un tono melodramático y marcada-

³⁷ ZEMEL, C.: *Op. Cit.*, pág. 359.

³⁸ VAN GOGH, V.: *Cartas a Van Rappard, Op. Cit.*, págs. 99-101.

mente sentimental y pintoresco. Aspectos estos últimos de los que rehuye Van Gogh

Al poner el énfasis en la línea, sobre la cual recae toda la fuerza expresiva de la figura, Van Gogh moderniza su estilo, de manera que los recursos plásticos, más concretamente, el lenguaje gráfico, se convierte en el verdadero protagonista frente al tratamiento descriptivo y anecdótico del arte victoriano.

Sien representó para él la intimidad hogareña, pero también la tristeza y melancolía o quizás el misterio y complejidad del género femenino. A ello responden los numerosos dibujos en los que toma a Sien como modelo de un tipo o un estado de ánimo más que como una individualidad concreta y que son la viva imagen de la desesperación. A esta serie temática pertenecen distintas variantes del tema: *Mujer sentada en una cesta con la cara entre las manos* (Marzo, 1883).

En ellos también se pone de manifiesto el deterioro que sufre la relación en los últimos meses de convivencia, cuando de nuevo ve frustrado su proyecto de crear un hogar, al tropezar con el carácter indomable de una mujer que por su origen social tiene un talante que no encaja dentro del patrón burgués de Van Gogh y que se niega a ser “salvada” y “domesticada”.

En estos meses, cuando Sien vuelve a prostituirse y se siente contrariado ante la resistencia de ella a ser reformada y no poder llevar a cabo su fantasía de rescate y del hogar feliz, su opinión sobre la causa de la prostitución parece cambiar radicalmente. Citando de nuevo a Michelet afirma que la mujer es una enferma y un ser variable, y, en consonancia con la difusión de las teorías evolucionistas antifemeninas, afirma que el retroceso es consustancial a la naturaleza femenina³⁹. Afirmaciones en las que ya se adivina la influencia de Zola, y que se hace patente en el siguiente fragmento de una carta a Theo:

“Se que hay diferencias, pero también semejanzas entre mi actitud hacia ella y el pasaje de L’Assommoir (de Zola) donde el herrero ve como Gervaise se equivoca pero no tiene la más mínima influencia sobre ella; a causa de su hipocresía y su incapacidad para ver las cosas claras, ella no puede comprender cual es el camino que debe tomar.

La compadezco más que nunca porque veo que está más angustiada que nunca. Pienso que, por el momento, no tiene mejor amigo que yo, un amigo que podría ayudarla con todo su corazón si me lo permitiera... me temo que ella no es capaz de comprender que está actuando de forma errónea, o no quiere verlo...” (carta 317).

³⁹ ZEMEL, C.: *Op. Cit.*, pág. 364.

A manera de conclusión podemos decir que en la obra de este periodo Van Gogh reincide en su ideal de la virtud doméstica, encarnado en la figura de Sien, pero ahora no se trata de acudir a imágenes convencionales inspiradas en un modelo de virtud tradicional. Estas nuevas imágenes domésticas forman parte de un proyecto de redención moral y de una fantasía en la que se ve a sí mismo como el salvador y protector de una mujer que debe ser rescatada a toda costa, sin tenerla en cuenta como sujeto. Y el rescate consiste en restituirla al destino que la naturaleza le ha reservado a la mujer y que solo el hombre puede proporcionarle: el de ejercer como esposa y madre.

El modelo artístico a seguir ya no es el que le proporcionaban las escenas de género de la Edad de Oro de la pintura holandesa, sino el arte gráfico popular inglés de temática social del que suprime el carácter melodramático y, como ya había hecho con sus modelos precedentes, la acumulación de detalles.

LAS CAMPESINAS DE NUENEN (DICIEMBRE 1883-NOVIEMBRE 1885).

Durante su estancia en Nuenen los valores que le había transmitido la pintura de Millet están más presentes que nunca. Van Gogh se centra en la representación del campesino y desde su posición de observador burgués nos ofrece una visión primitiva y elemental, que responde a su afán por realizar un arte moderno. Para ello, recurre a la fealdad con el objeto de ofrecer una visión más auténtica, en contraposición al realismo edulcorado y melodramático del costumbrismo que triunfa en los salones y en la ilustración gráfica, de escenas rurales pobladas de bellas y saludables jóvenes puras e inocentes.

Van Gogh escruta de forma insistente y casi obsesiva los rostros de las mujeres y a través de una multitud de estudios de cabezas nos transmite el alma y la tristeza de estas campesinas.

Però si bien la imagen de la virtud doméstica parece quedar al margen de esta etapa, debemos tener en cuenta que todos sus trabajos en Nuenen forman parte de un proyecto más ambicioso, una pintura de composición para exponer en el salón que se concreta finalmente en *Los comedores de patatas* (1885) [13].

En las modificaciones que introduce a lo largo del proceso creativo queda patente, como ha puesto de manifiesto Giselda Pollock, hasta que punto sigue vivo su interés por la imagen de la mujer como alma del hogar. En los primeros apuntes la figura que sirve café (Cornelia de Groot) no aparece [14]. Introducida con posterioridad, en el lienzo definitivo su presencia ha adquirido mayor protagonismo al separarla de la acción principal, darle mayor monumentalidad y espacio y enfatizando su presencia al rodearla de objetos de cocina descritos con detalle a la vez que el hombre que se encuentra a su derecha se vuelve hacia ella. Se convierte así en

figura clave de la dinámica del grupo, en la madre, en el elemento esencial de la familia.⁴⁰

LA BERCEUSE (ARLÉS, 1888-1889).

Una vez agotado el filón que le proporcionaba el mundo rural como fuente de inspiración para configurar un arte propio y como forma de vida, la virtud doméstica sigue estando presente en su iconografía desde su breve estancia en París hasta el final de sus días. Pero ahora la encontramos encarnada en el prototipo de mujer burguesa: mujeres tocando el piano, leyendo o velando el sueño de su hijo, como en *Mujer sentada junto a una cuna* (París, 1887) [15]. Una imagen está última que podríamos considerar como un precedente de *La Berceuse* (Arlés, 1888-1889), visión sintética y renovadora con la que culmina su proyecto artístico y que parece recoger sus más íntimas aspiraciones.

“A la larga el hombre no puede vivir en alta mar: necesita una cabaña en el litoral, un fuego en el hogar, una mujer e hijos en torno a ese hogar”. (Carta a Van Rappard, 23 de noviembre de 1881).⁴¹

La idea de la mujer como madre que para él representa el refugio del varón, queda sintetizada en ese icono que resume su idea de la virtud doméstica. Lo que separa aquellos dibujos realizados en Etten influido por las imágenes codificadas de la pintura tradicional de género holandesa, con sencillas y modestas mujeres sentadas al lado de la ventana realizando las tareas del hogar, hasta los cinco lienzos de *La Berceuse* concebidos como un emblema, un icono moderno, pasando por los dibujos de Sien y su hija, solo hay una cuestión de madurez artística y son el resultado de una atormentada búsqueda en la que arte y vida se funden.

La palabra francesa “berceuse” significa en primera instancia “mujer que duerme a los niños” y de esta se deriva la segunda acepción como “nana” o “canción de cuna”. Un significado que entraña un profundo sentimiento para Van Gogh tal como pudimos comprobar a través de los dibujos que realiza durante su etapa de convivencia con Sien.

En la carta a Theo del 28 de enero de 1889 en la que le habla de esta tela donde retrata a Augustine Roulin⁴² recurre de nuevo a la imagen del hombre en alta

⁴⁰ POLLOCK, G.: “Van Gogh and the poor slaves: images of rural labour as modern art”, *Art History*, Vol. II, nº 3 (1988), pág. 419.

⁴¹ En el hospital de Saint-Rémy en 1889 pinta un óleo en el que vemos como este anhelo se mantiene entonces más vivo que nunca. Se trata de una versión que realiza de la obra de Virginie Demont-Breton, *El padre está en alta mar*, en la que representa una mujer con su hijo en el regazo que espera adormecida al lado del fuego del hogar el regreso del marido que está en alta mar. También en Saint-Rémy realiza *Anochecer y Primeros pasos* según Millet en las que insiste sobre esas visiones hogareñas del grupo familiar.

mar, en este caso para asociar el vaivén del barco con el mecimiento de la cuna, que nos sitúa otra vez ante ese fuerte sentimiento de añoranza por la figura materna.

“Creo haberte dicho ya que además tengo una tela de ‘Canción de cuna’, justamente aquella en la que trabajaba antes de que mi enfermedad la interrumpiera. También de ésta hoy poseo dos versiones.

Sobre esta tela acabo de decirle a Gauguin que, como él y yo hablamos de los pescadores de Islandia y de su aislamiento melancólico, expuestos a todos los peligros, solos sobre el triste mar, acabo de decirle a Gauguin que como consecuencia de esas conversaciones íntimas se me había ocurrido la idea de pintar semejante cuadro, de tal modo que los marinos, a la vez niños y mártires, al verlo en la cabina de un barco de pescadores de Islandia, tendrían una sensación de mecimiento que les recordaría su propio canto de nodriza (...)

Estas telas me las imagino justamente entre las de los girasoles que de este modo forman lámparas o candelabros a su lado del mismo tamaño, y así el conjunto se compone de siete o nueve telas” (carta 574).

Pero además, al concebirla formando parte de un políptico flanqueada por los girasoles “como candelabros”, Van Gogh le está confiriendo la categoría de una imagen casi religiosa. Con ella su adoración y añoranza por la figura de la madre -y de la mujer en general como madre dedicada al hogar y entregada al cuidado de sus hijos-, que permaneció inalterable a lo largo de toda su vida, alcanza su máxima definición pictórica.⁴³

⁴² Para Van Gogh los Roulin eran la pareja y la familia ideal. Retrató a Augustine Roulin, esposa del cartero Roulin, en diversas ocasiones. Primero realizó varias versiones con Marcelle, su tercera hija, recién nacida en brazos, y entre diciembre de 1888 y marzo de 1889 hasta cinco versiones del retrato que se conoce como *La Berceuse*, en el cual deja intuir la presencia de Marcelle por medio de la cuerda que sostiene su madre para mecer la cuna.

⁴³ Sobre *La Berceuse* ver: ARIKAWA, H.: *La Berceuse. An Interpretation of Vincent van Gogh's Portraits. Annual Bulletin of The National Museum of Western Art*, Tokio, 1981, págs. 31-75; SUND, Judy, “Van Gogh’s *Berceuse* and the Sanctity of the Secular” en *Van Gogh 100* por J. Masheck, Westport, Conn/London, 1996, págs. 205-225; BONNAT, Jean-Louis, “Les adresses d’un tableau. “La berceuse” (V. Van Gogh)”. *Psychanalyse a L’Universite*, vol. 12, nº 47, 1987, págs. 373-416.

Joaquín Peinado. Neocubista y lírico (1924-1930)

Rafael Valentín López Flores
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Neocubismo/ Joaquín Peinado

RESUMEN

Hasta ahora, hablar de Joaquín Peinado era hacerlo de uno de los pintores más representativos de una mal entendida, y mal denominada, Escuela Española de París; de un seguidor del Cubismo que utilizó las fórmulas geometrizarantes y estilemas del célebre ismo para realizar obras de gran figuratividad epidérmica y sentido conceptual abstracto; de un arte "pro-forma". Pero hubo, antes de éste, otro Peinado. Un pintor que, a la sombra del Cubismo decorativo picassiano, llevó a sus lienzos un "nuevo" cubismo; un neocubismo que, mezclado con ráfagas de retorno al orden y aderezado con gotas de surrealismo, lo condujo, junto a Bores, Viñes, Cossío, González de la Serna, Gischia, Estevé, Beaudin o Menkes, a la denominada figuración lírica. Pintura libre y pura cuyos ecos, de la mano de E. Tériade, Cahiers d'Art y estos artistas españoles, resonaron en París y en los círculos más renovadores de la pintura española. Plástica de vanguardia en la que hemos de incluir al Joaquín Peinado de entre 1924 y 1930; pintor neocubista y lírico.

ABSTRACT

Till now, to speak about Joaquín Peinado was Spanish School of Paris to do it of one of the most representative painters of one badly understood, and badly named; of a follower of the cubism who used the geometric forms and estilemas of the famous ismo to realize works of great epidermal figurative and conceptual abstract sense; of a "pro-form" art. But there was, before this one, another Peinado. A painter that, in the shade of the decorative cubism of Picasso, I take to his linens a "new" cubism; a neo-cubism who, mixed with blasts of return to the order and adorned with drops of surrealism, it led, together with Bores, Viñes, Cossío, González de la Serna, Gischia, Estevé, Beaudin or Menkes, to the lyric figuration called. Free and pure painting which echoes, of the hand of E. Tériade, Cahiers d'Art and these Spanish artists, there resounded in Paris and in the circles more innovators of the Spanish painting. Plastic art of forefront in which we have to include the Joaquín Peinado of among 1924 and 1930; painter neo-cubism and lyric. Joaquín Peinado, pintura, neocubismo, figuración lírica, retorno al orden, vanguardia, España, París, bodegón, Escuela de París.

La obra de Joaquín Peinado (Ronda, 1898 – París, 1975) ha tenido que esperar bastantes años para abandonar –aunque sólo parcialmente– los estereotipos que su recepción crítica generalizó durante la segunda mitad del siglo XX. Palabras, con-

* PÉREZ FLORES, Rafael Valentín: "Joaquín Peinado. Neo-cubista y lírico (1924-1930)", *Boletín de Arte*, nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 365-401.

ceptos y etiquetas como cezannismo, picassismo o Escuela Española de París, fueron los ecos semánticos aplicados a su producción; únicamente la lectura de éstos desde los nuevos rumbos estético-plásticos que tomó el cubismo en el París de los años 20, ha hecho que parte de su obra encuentre un lugar en las crónicas de la vanguardia.

RECEPCIÓN CRÍTICA DEL PERÍODO.

Las primeras llamadas de atención sobre el arte de Joaquín Peinado en España no tuvieron nada que ver con lo que después fue tónica general en su apreciación crítica, centrada sobremanera en su inclusión en la confusa e imprecisa nómina de la Escuela Española de París; verdadero rasero decapitador de personalidades únicas de nuestro arte. Los primeros compases de su recepción crítica en España se encaminaron hacia su consideración dentro del grupo que constituía la punta de la lanza de la apertura *vanguardista* del arte español; algo a lo que contribuyó sobremanera su marcha a París, la toma de contacto con el arte que allí elaboraba la nutrida colonia artística española, con Picasso a la cabeza, y su participación en las más destacadas exposiciones que en España articularon las avanzadillas de lo “nuevo”.

Este primer episodio se abrió en 1925, con su participación en una de las exposiciones de mayor relevancia en el contexto general de nuestro Arte Nuevo: la “mítica” *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*. Peinado, que ya había encontrado las fuentes de “su” camino hacia la modernidad en París –a donde llegó a finales de 1923–, se presentó a los ojos de la crítica artística del momento como uno de los principales valores de futuro de cara a la renovación plástica española, pero lo hacía tras el opaco velo del *picassismo*, que dominó el juicio crítico que sobre sus telas en dicha exposición realizó Juan Ramón Jiménez.

Però el poeta universal de Moguer iba más allá, veía en Peinado lo que nosotros intentaremos discernir un poco más adelante; una pintura que, pese a las influencias, más que palpables, del fundador del cubismo, guardaba un trasfondo personal, con soluciones propias que la individualizaban. Apreciaciones que, sin pasar de meros apuntes –no publicadas en su época, y centradas únicamente en los más jóvenes de entre los expositores de la muestra¹–, tienen gran valor de cara a la consideración de Peinado en la vanguardia española: “Peinado: picasiano, pero con el gran talento de parecer personal y retener –el fondo magnífico de su interior – a pesar de la influencia del monstruo malagueño”².

¹ PÉREZ SEGURA, J.: “Peinado en los escenarios del arte moderno”, en AA. VV.: *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945*, Granada, Casa-Museo Huerta de San Vicente, pág. 40.

² CRESPO, Á.: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1974, pág. 23.

Similar visión ofreció el crítico Manuel Abril, que, a diferencia de Juan Ramón, no observó la influencia ejercida por Picasso como superficie tras la cual se ocultaba una plástica personal, sino como lastre que era conveniente apartar; lo dijo así: “Peinado nos ofrece las finuras de mano suficientes para hacernos desear que se aleje cada vez más del vértigo picassista, admiración que le honra pero que le será más útil cuando la tenga más aparte”³.

Está claro que Abril entendió la pintura de Peinado desde las soluciones post-cubistas; desde aquel “vértigo picassista” que caracterizó muchas de las pinturas que aquellos jóvenes artistas presentaron bajo el patrocinio de la Sociedad de Artistas Ibéricos. De esa manera, la ubicaba en la órbita de una vanguardia remolcada por el fuerte impacto del cubismo, que tenía –desde su punto de vista– en la austeridad formal y en la simplificación⁴ un rasgo que la emparentaba directamente con la realizada por el resto de jóvenes allí congregados. Un uso austero y un simplismo que resumió en el uso hecho por éstos del volumen⁵.

Pero no todas las críticas recibidas por Peinado y el resto de jóvenes que allí expusieron fueron tan constructivas y reveladoras. La actitud conservadora e ignorante respecto al devenir del arte moderno de un amplio abanico de la crítica produjo opiniones como las publicadas en *Nuevo Mundo*:

“[...] a ese arte novísimo que en España es algo postizo y falso, sólo merece la burla por comentario, a no ser que se considere el disparate audacia renovadora y originalidad el absurdo ininteligible de unos cuantos muchachos que, sin cultura, sin estudio y sin sensibilidad se han improvisado pintores o escultores al calor de las prédicas agrias y de las afirmaciones presuntuosas de ciertos críticos, que en estas extravagancias han encontrado un pedestal y un escaparate de ruidosas exhibiciones”⁶.

Críticas mal encaminadas, pues olvidaban los años de estudio que buena parte de aquellos jóvenes habían pasado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (caso de Peinado, Dalí, Palencia, etc.), no tenían en cuenta la encomiable labor de instituciones como la Residencia de Estudiantes, e ignoraban –o simulaban ignorar– la totalidad de acontecimientos artísticos acaecidos desde los albores de la centuria. Opiniones burlescas que se individualizaron en Peinado cuando el semanario *Buen Humor* subtitulaba maliciosamente la obra por él presentada con el latín najo plotiniano “*Propileusis pentapón agorágine*”⁷.

³ ABRIL, M.: “Exposición en el Palacio del Retiro (II)”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16-VI-1925.

⁴ PÉREZ SEGURA, J.: “Peinado en los escenarios del arte moderno”, *Op. Cit.*, pág. 40.

⁵ ABRIL, M.: *Op. Cit.*.

⁶ ANÓNIMO: “En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-VI-1925.

Tanto las opiniones de *Nuevo Mundo* sobre la colectividad de jóvenes artistas que expusieron con los Ibéricos, como las mofas individualizadas de *Buen Humor*, pueden parecerse meramente anecdóticas a los ojos de la historiografía artística de nuestra época, pero siempre podemos subvertir los niveles de comprensión para ver en el ataque encarnizado contra esta “joven” pintura una afirmación de su apuesta renovadora; de ahí su importancia.

Unas semanas después de la clausura de los Ibéricos, Peinado regresaba a su Ronda natal, donde recibió un homenaje el 12 de agosto; ejemplo del relevante eco que su labor y atrevimiento artístico, llevados a cabo en París, estaba teniendo entre los jóvenes rondeños de su generación. El acontecimiento, recogido ampliamente en la prensa local⁸, es una nueva oportunidad para saber del juicio crítico que su obra ocasionaba. La noticia se abría con las palabras de Antonio Ortega Durán, que dedicaba al joven pintor una loa en la que, si eliminamos la pompa propia a estos menesteres, destacaban la asunción de la tradición como “lastre” que impide avanzar en el camino del arte, la apreciación moderna y “post-cubista” de la pintura del rondeño, la valentía de su empeño y el valor general otorgado a la joven pintura española; rica en sus “pasiones, síntesis, emociones volanderas y hondas [...]”, o en “la exquisita y encantadora diversidad en los temas, en las sugerencias, en las técnicas, en los matices”:

“[...] La tradición es un lastre que hay que sacudir. Es un fango que se adhiere a nuestras abarcas de peregrinos de la vida y nos impide avanzar con holgura. La humanidad realiza una conquista intelectual o artística. La asimila, la hace carne de su alma, y, como el alpinista que desde el reborde del pico enhiesto lanza sus garfios más arriba para continuar su ascensión, agita sus manos en el vacío hasta encontrar un asidero que le permita avanzar con un viril esfuerzo de todos sus músculos. [...]

Son pintores del alma. Pasiones, síntesis, emociones volanderas y hondas, aprisionan en sus lienzos. Saben pulsar bien las innúmeras cuerdas del arpa anímica. Dentro de esta unidad de dirección, la exquisita y encantadora diversidad en los temas, en las sugerencias, en las técnicas, en los matices. [...]

Uno de los apóstoles de esta Buena Nueva es Joaquín Peinado. [...]

[...] se va a París, a esa encrucijada de todos los vientos, a orear sus pinceles en el embate de todas las tendencias mundiales, que van dejando su poso, su sedimento, hasta formar su definida y potente personalidad artística

⁷ ANÓNIMO: “Exposición de Artistas Ibéricos”, *Buen Humor. Periódico satírico*, Madrid, 21 de junio de 1925, pág. 63.

⁸ AA. VV.: “Homenaje a un rondeño”, en *La Liga*, n.º 525, año VII, Ronda, 22 de agosto de 1925, págs. 1-3.

de hoy, a la sombra del gran Picasso, a quién fue presentado y que vivamente se interesa por él. A esta época pertenece la mejor de sus obras, hoy por hoy "Los Marinos", de definitiva factura, que recuerda la de los grandes maestros talladores germanos de los siglos XIV y XV, y que expuso a la pública admiración en el salón de Otoño del año pasado. [...]

Regreso a Madrid, con el inapreciable bagaje de sus últimas obras de tendencia que pudiéramos llamar post cubista, y las expuso, con general y fervoroso aplauso, en el Primer Salón de Artistas Ibéricos, refugio de rebeldes y luchadores, al margen del elemento oficial que tiene la pretensión estúpida de encerrar la estética entre cuatro reglas, sin comprender que el Arte, que la Belleza es como un ruiseñor que se muere si se aprisiona porque necesita de la libertad, necesita del aire para batir sus alas, necesita hacer el alarde de subir al cielo, ascendiendo, jocundo, por la escala laminosa de un rayo de sol"⁹.

Ortega Durán, aún sin ser un crítico experto, acertaba en múltiples aspectos. Tan así fue, que el propio Joaquín corroboraba – en parte – sus palabras al decir de su propia pintura que:

"Podrá estar mejor o peor encauzada en el camino del Arte por el cual marchó hace ya bastante tiempo; pero encontrándome apartado de toda manifestación oficial; siguiendo la ruta que pudiéramos llamar de la oposición y de la protesta, no hay nada que pueda presentarme a los ojos del mundo en calidad de 'buen pintor' (a lo sumo te presentaran como loco.) Mi Arte, pues como el de mis compañeros de tendencia o escuela, se encuentra completamente apartado de la corriente general y es solamente aceptado por una minoría que va haciéndose mayor por momentos, pero que no deja de ser minoría"¹⁰.

Tras la celebrada y denostada exposición de 1925, Peinado no volverá a mostrar su obra en España hasta 1929, cuando la Sociedad de Cursos y Conferencias inaugurará, en una de las salas del Jardín Botánico de Madrid, otra legendaria exposición dentro del ámbito del Arte Nuevo español; la *Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París*. Una ocasión para que la crítica volviera a responder al llamamiento del Arte Nuevo. Plumas como las de A. García Bellido en *La Gaceta Literaria*¹¹ y Corpus Barga en *Revista de Occidente*¹²

⁹ ORTEGA DURÁN, A.: "Ofrecimiento del Sr. Ortega Durán", en *La Liga*, núm. 525, año VII, Ronda, 22 de agosto de 1925, págs. 1-2.

¹⁰ PEINADO VALLEJO, J.: "Respuesta del Sr. Peinado Vallejo", en *La Liga, Op. Cit.*, pág. 2.

¹¹ GARCÍA BELLIDO, A.: "Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-VI-1929.

volvían a dejar constancia de la renovación, de la novedad, que suponían las obras expuestas y, cómo no, del origen mayoritariamente parisino de su aliento.

Con ocasión de la exposición del Botánico no se incluyeron referencias directas a la obra de nuestro pintor, pero podemos retroceder un par de años para encontrarnos con una de cierto calado; la incluida en un artículo que Alfonso de Olivares firmaba en París en 1927 para *La Gaceta Literaria*¹³. De ella, nos quedaremos con tres datos fundamentales; el primero: la aparición del nombre de Peinado entre los aludidos por Olivares:

“Dejamos Madrid (Bores es natural de Madrid) para trasladarnos al estudio de un pintor andaluz, y me acuerdo, por la coincidencia, de la conocida frase: `es de Ronda y – en este caso – se llama Peinado’. Luego han seguido, en el desfile solemne, Cossío, Viñes, G. de la Serna”.

El segundo: el seguimiento que Picasso hacía de la pintura de los españoles instalados en París:

“Picasso, hace unos días, quiso visitar a los pintores más jóvenes, y fue a verlos a sus mismos estudios para, así, poder juzgar mejor sus trabajos. [...] En todos, Picasso ha seguido con interés la evolución de cada uno de ellos, tan bien precisada en sus cuadros”.

Y el tercero: el interés que la producción del “grupo” despertaba en la persona del crítico de origen griego E. Tériade:

“El famoso crítico E. Tériade [sic.] quiere hacer aquí un Exposición con las obras de este grupo de pintores que acabo de citar. Haciendo resaltar la homogeneidad sensitiva de todos, y al mismo tiempo, la personalidad propia, tan bien definida en cada uno de ellos. Estas cualidades han caracterizado siempre a nuestra pintura y unen a nuestros artistas en estrecho lazo constituyendo – por todos los lados por donde vayan y por encima de todas las tendencias y límite geográfico – una verdadera escuela”.

Dejando a un lado la primera referencia dentro del artículo de Olivares, que no deja de ser meramente testimonial, las dos siguientes son de suma importancia a la hora de trazar las coordenadas del arte de Peinado en esta época. La inclusión del

¹² BARGA, C.: “Pintura nunca vista”, *Revista de Occidente*, Madrid, núm. LXIX, III-1929.

¹³ OLIVARES, A.: “Los pintores españoles en París”, *La Gaceta Literaria*, nº 6, Madrid, 15-III-1927, pág. 5.

pintor rondeño en el círculo de predilección de Tériade y sus *Cahiers d'Art*, lo orientan hacia la *Figuración Lírica*. La tutela cercana del "padre" Picasso reitera las sendas líricas y, a la vez, confirman en sus obras las nuevas soluciones a las que el cubismo finisecular había llegado en los veinte. Olivares se limitaba en su artículo a constatar hechos de la actualidad artística parisina, pero incluyó también –al amparo de las fundamentales apreciaciones de Tériade– consideraciones sobre el carácter global de aquella joven pintura que serán de capital importancia en el caso concreto de Peinado. Olivares hacia resaltar "la homogeneidad sensitiva de todos, y, al mismo tiempo, la personalidad propia, tan bien definida en cada uno de ellos"¹⁴; una marcada personalidad artística que será la que haga del arte de Peinado una fusión única entre *Figuración Lírica* y Neocubismo, que lo une al grupo nacido al amparo de Tériade y sus *Cahiers d'Art* (capitalizado por Bores, Viñes y Cossío y donde también habría que incluir en sus inicios a Ismael González de la Serna en sus inicios y a Benjamín Palencia un poco después) a la vez que lo individualiza.

Tras la exposición madrileña del Botánico sólo dos más son las oportunidades para encontrar referencias críticas españolas al arte de Peinado. La primera con ocasión de la *Exposición Regional de Arte Moderno*, celebrada en Granada entre los meses de noviembre y diciembre de 1929, y la segunda bajo los auspicios de la *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas*, organizada por el Ateneo de San Sebastián en las salas del Gran Casino de dicha ciudad durante la primera semana de septiembre de 1930. Exposiciones cuyo rastro crítico, débil y sincopado, no ayudan demasiado a la hora de contextualizar la obra de Joaquín Peinado, pero sí lo suficiente como para reiterar la imbricación del pintor en muestras de marcado tono renovador.

La exposición granadina, ubicada en la Casa de los Tiros y protagonizada por una fuerte impronta de heterogeneidad (mezcló obras de Gris, González de la Serna, Moreno Villa, Ángeles Ortiz, Maruja Mallo, García Lorca y Peinado –todas ellas en la que se llamó "sala de vanguardia"– con otras de Maeztu, Benedito, López Mezquita, Solana, Vázquez Díaz, Piñole, Pérez Rubio o Cristóbal Ruiz), sólo dejó reflejos localistas recogidos en periódicos granadinos. En ellos las referencias a la presencia de Peinado no pasaron de su enumeración junto a los pintores que exponían en la citada "sala de vanguardia"¹⁵. No obstante, la muestra nos dejó noticias de gran interés, pues fue en ella donde Peinado y Moreno Villa recibieron un Premio de Pintura otorgado por la Diputación de Málaga¹⁶; algo que ocurrió tras la evaluación y posterior

¹⁴ OLIVARES, A.: *Op. Cit.*

¹⁵ En PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, págs. 46-47.

¹⁶ N. d. A.: Premio reseñado en todos los estudios sobre Peinado hasta la fecha publicados y en los archivos de la Casa de los Tiros, pero que no ha podido ser constatado en archivo alguno perteneciente a la Diputación de Málaga; un premio que tampoco se sabe en que consistió.

aprobación de sus obras por un jurado, presidido por Francisco Martínez Lumberras (Presidente de la Diputación de Granada), del que también formaron parte, como vocales, Manuel Abril, Ricardo Baroja, Rodríguez Acosta y Luis G. de Valdeavellano¹⁷. Un premio que daba cumplida cuenta del interés crítico que la obra del rondeño produjo en un jurado “informado”.

Respecto a la *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas* de San Sebastián tampoco hay mucho; sólo un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* es la referencia de la que disponemos¹⁸. En él la referencia a Peinado vuelve a ser meramente testimonial, remarcando que mandó dos obras. Sin embargo, hemos de decir que se trató de un interesantísima muestra, que unió estas escuetas dos obras de Peinado con otras de Cossío, Picasso, Gris, Viñes, Pruna, Maruja Mallo, Ponce de León, Moreno Villa, Olivares, Ángeles Ortiz y un poco conocido Maura Salas. Por lo demás, fue un artículo que destacaba las reacciones que estos “modernos” provocaron en la prensa de San Sebastián; declarando que la muestra había sido “...comentada con apasionamiento, elogiada, denostada, ensalzada y hasta ridiculizada.”; algo que, por lo demás, era usual en una España que contemplaba como en su esfera cultural se enfrentaban reducidos focos de renovación contra amplios círculos tradicionalistas y oficializantes de tono fuertemente conservador.

Con la exposición donostiarrá se acaba un primer ciclo en la recepción crítica española del arte de Joaquín Peinado. Las circunstancias personales del artista –que en el siguiente apartado mencionaremos–, en primera instancia, y las políticas, después, abrirán un dilatado paréntesis que no se cerrará hasta 1969. Treinta y siete años en los que la percepción artística de Joaquín Peinado en España queda reducida a un libro, hoy célebre, firmado por Mercedes Guillén: *Conversaciones con los Artistas Españoles de la Escuela de París*¹⁹, publicado en Madrid en 1960. Una publicación que recogía en sus páginas 16 charlas con los más destacados artistas españoles que residían en la capital francesa. Pero para entonces el arte de Peinado ya era otro, su periodo más abiertamente vanguardista había concluido años atrás, dando paso a un pintura diferente; muy personal, aunque enraizada en el repertorio formal y estético del cubismo. No obstante, la obra de Mercedes Guillén, y las palabras en él vertidas, son de incalculable valor, pues recogen, en palabras del propio artista, las impresiones de aquel arte de la segunda mitad de los veinte. Interesantísimas y reveladoras palabras que Peinado dedica al cubismo, donde confiesa su opción por un “neocubismo” más libre, que tenía en Picasso, Braque, Gris y

¹⁷ PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, pág. 47.

¹⁸ G., R.: “En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura modernas”, en *La Gaceta Literaria*, núm. 91, Madrid, 1 de octubre de 1930, pág. 13.

¹⁹ GUILLÉN, M.: *Conversaciones con los Artistas Españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.

Cézanne sus fuentes, y un gran interés por el “análisis” formal en pos de la “expresión representando la integridad del objeto”:

“Cuando yo llegué a París el cubismo se había superado, a mi entender, con un neocubismo que permitía pintar más libremente, con unos problemas de otro vuelo y una tendencia más amplia que se puede reducir a esto: ‘pintar bien’. A ‘una buena pintura’. El cubismo, con su técnica, fue la gran lección para todos nosotros. Aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando la integridad del objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos. Para comprender el cubismo había que sentir a fondo a Cézanne y, naturalmente a Picasso, a Braqué y a Juan Gris, que son los creadores”²⁰.

Eso en cuanto al neocubismo, pues el entorno poético, orientado hacia la consecución de una plástica pura (que constituyó gran parte de la Figuración Lírica), también tuvo cabida en las palabras del pintor; un entorno en el que incluyó a los hoy habituales Bores, Viñes o Cossío, pero también a otros como Beaudin, Pignon, Estève o Gischia, ampliando los límites de la tendencia que resumió, escueta y conceptualmente, definiéndola como un “movimiento más amplio que se hace con elementos simplificados, sin artificio ni anécdota”²¹.

Avanzando hasta 1969, justo al mes de mayo, la obra de Joaquín Peinado volvió a España. Lo hizo a través de un excelente individual organizada por la Dirección General de Bellas Artes y en Madrid. Pero ni un solo rastro del Peinado neocúbico y lírico había allí; de las 57 obras expuestas las más antiguas se fechaban a principios de la década de los 50, y por esas fechas Peinado ya había dado un nuevo rumbo estético y formal a sus obras, sumamente interesante, pero alejado de las fórmulas que caracterizaron sus obras entre 1925 y 1930.

A partir de ese año la presencia de Peinado en el panorama artístico español se multiplica notablemente, tanto a través de exposiciones individuales como colectivas, convirtiéndose en un nombre habitual. Pero lo hará principalmente bajo el opaco manto de la controvertida Escuela Española de París; una “escuela” de dudosa existencia que englobó estilos y estéticas muy diversas, con una nómina demasiado amplia de artistas y de imprecisos límites cronológicos, que solo a partir de la década de los 90 del pasado siglo adquirió cierto sentido al restringirla a las formulaciones de la Figuración Lírica. Con todo, la adscripción de la pintura de Peinado a la Escuela Española de París dejó en suspenso su lectura desde los parámetros de

²⁰ GUILLÉN, M.: *Op. Cit.*, pág. 115.

²¹ *Ídem*.

la vanguardia histórica española. Además, la obra que nuestro pintor mostró al público y la crítica de aquellos años, marcada por un personalísimo geometrismo figurativo de base cezanniana, dejaba pocos resquicios por los que vislumbrar la producción que aquí nos interesa.

No obstante, siempre hay excepciones. Así, en 1974, participó en una muestra que a la postre se ha convertido en fundamental para la historiografía de las vanguardias históricas españolas: la organizada por la madrileña Galería Multitud bajo el nombre de *Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936*. Se trataba se una importante recopilación de obras de los autores más destacados de nuestras vanguardias, y Peinado estaba allí, recuperando para el público y la crítica española su producción más entroncada con el neocubismo y la figuración lírica.

Pero sí la recuperación crítica de la obra de Peinado en España tiene una fecha clave esa es la de 1975, año de la muerte del pintor. Será a partir de entonces cuando se sucedan, de una manera casi vertiginosa, multitud de homenajes y muestras individuales y colectivas –casi siempre al amparo de la Escuela Española de París–, que tendrían al pintor rondeño como protagonista²². Pero como ya venía pasando desde su antológica de 1969, la mayoría de las ocasiones el acercamiento a su pintura se realizaba a través de obras realizadas, como pronto, en la década de los 40, dando de lado a sus primeras obras parisinas.

La siguiente década, la de los ochenta, no iba a cambiar en mucho el panorama; la adscripción de su obra al entorno globalizado de la ilusoria Escuela Española de París, y al vértigo del rastro picassista en la pintura española, serían las coordenadas plásticas desde la que se observaría la producción del rondeño. Sin embargo, fuera de los entornos críticos más usuales, sería un pequeño texto del profesor Eugenio Carmona, inserto en una edición enciclopédica dedicada a la provincia de Málaga, el que en 1984, abriera de nuevo el camino para la recuperación del Peinado más vanguardista; allí, Eugenio Carmona recordaba a un Peinado ávido de “renovación formal” y primordialmente neocubista²³.

Pese a todo, será la segunda mitad de la última década del siglo pasado la que, ahondando definitivamente en la relectura renovadora de la pintura de Peinado, recupere su obra parisina de la *belle époque*. Lo hará a través de numerosas colec-

²² N. de A.: Entre ellas podemos destacar los homenajes celebrados en París, en el Ateneo de Madrid, la Sala Tártalo de Vitoria, la Galería Frontera en Madrid o la Galería Valle Ortí en Valencia, todos en 1975, o muestras colectivas de verdadero interés como: *Cubismo*, Galería Multitud (1975), *Pintores españoles en París*, Galería Multitud (Madrid, 1976), *Artistas Españoles de la Escuela de París*, Sala Luzán (Zaragoza, 1984), *30 Artistas Españoles de la Escuela de París*, Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1984), *Pintores Españoles del siglo XX en París*, Galería Diaz&Arnau (Madrid, 1989-1990) o *Pintores Españoles de la Escuela de París*, Sur Galería de Arte (Santander, 1990).

²³ CARMONA MATO, E.: “Pintores malagueños de la vanguardia histórica. (1920-1936)”, en AA. VV.: *Málaga y su provincia*, Vol. 5, Granada, Ediciones Anel, 1984, págs. 1000-1003.

tivas como *Vanguardias históricas y Escuela de París* (Barcelona, Galería Dalmau, 1995), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (Madrid, MNCARS, 1995), *Pintura Fruta. La figuración lírica española 1926-1932* (Madrid, Comunidad de Madrid, 1996), *Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936* (Madrid, Caja Madrid, 1998), *La figuración renovadora* (Madrid, Fundación Telefónica, 1998), *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)*, (Madrid, Comunidad, 1998) o *Vanguardias históricas. Arte español en la Colección Arte Contemporáneo (1918-1939)* (Valladolid, Ayuntamiento – Colección Arte Contemporáneo, 1999); muestras en las que serán las obras parisinas realizadas entre 1925 y 1929, neocubistas y líricas, las que tomen el testigo para llevar a Joaquín Peinado al contexto histórico-artístico que le correspondía. No obstante, serán visiones parciales, centradas en obras concretas, que no ofrecieron una visión de conjunto sobre la obra producida por Peinado en aquellos escasos cinco años.

Y por último, llegamos a nuestro siglo, que, abriéndose en la tónica iniciada en los últimos años del anterior con las muestras *Ismos, arte de vanguardia (1910-1939)* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2000) y *Tiempo de modernidad. Aproximación a las vanguardias históricas en España* (Torrelavega, Sala Mauro Muriendas, 2000-2001), daría el espaldarazo definitivo al estudio del Peinado renovador de los 20. Lo haría con la muestra *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945* (Granada, Huerta de San Vicente, 2001); en ella, el texto de Javier Pérez Segura titulado “Joaquín Peinado en los escenarios del arte moderno”²⁴, realizó una valiosa aportación al estudio de la obra del pintor rondeño haciendo un recorrido por su trayectoria desde su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (en 1918) hasta su reintegración a la pintura (en 1940). Además, Pérez Segura creaba una herramienta fundamental de cara a posteriores estudios, pues incluía un esbozo bastante aproximado del catálogo de obras realizadas por Peinado durante aquel período.

En definitiva, aportaciones y acercamientos a una producción muy concreta, realizada en un corto periodo de tiempo, que situó a Joaquín Peinado en las raíces de la vanguardia histórica española. Aproximaciones que en tiempos recientes han seguido teniendo cumplida cobertura en muestras colectivas como *Cubismo 1910-1930* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2002), *Vanguardias históricas* (Barcelona, Galería Dalmau, 2002), *La pintura del 27* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2005) y *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica* (Madrid, Fundación Telefónica, 2005).

²⁴ PÉREZ SEGURA, J.: “Joaquín Peinado en los escenarios del arte moderno”, en *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945*, Granada, Huerta de San Vicente, 17 de mayo – 8 de julio de 2001, págs. 31-55.

JOAQUÍN PEINADO EN PARÍS; LA IMPORTANCIA DE LA TRAYECTORIA Y EL ENCUENTRO CON LA MODERNIDAD.

Toda historia tiene una justificación, un origen, y la del arte no es menos. Así, sería bueno, y hasta necesario, saber cómo Joaquín Peinado llegó al Arte Nuevo.

Joaquín conoció y aprendió los rudimentos del arte de la pintura y el dibujo en Madrid, en la casi inevitable Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí, y en las justamente ganadas estancias primaverales en la Cartuja de El Pualar, dio soltura a sus pinceles, pero fue en París – a donde se dirigían todas las miradas de la juventud artística española – donde encontró la modernidad.

Será tras la tercera estancia primaveral en El Pualar cuando Peinado se trasladó a París. Publicaciones sobre los impresionistas franceses y Picasso, releídas en la biblioteca de la Escuela, o la marcha a la ciudad de la luz de bastantes jóvenes artistas, le marcaron el camino a seguir.

En un principio resultan difíciles de aclarar los verdaderos extremos vitales de la marcha de Peinado a París. Muchos son los estudiosos que dan como desencadenante de su marcha la obtención de una beca –caso de Garrido, Xuriguera, Gállego, etc.–, pero la evidencia documental mostrada por Javier Pérez Segura²⁵ anula totalmente esta posibilidad. Peinado sí que intentó marchar a París mediante la obtención de una beca. El 27 de abril de 1923 la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas publicaba una orden que convocaba pensiones para artistas que desearan completar su formación en el extranjero, y el 24 de mayo Joaquín Peinado respondía solicitando textualmente: “estudiar uno o dos años en Munich y París la Pintura Moderna Alemana²⁶ y los Pintores del Post-Impresionismo Francés²⁷”. Declaraba conocer bien inglés, francés y algo de alemán y enviaba cinco cuadros que testimoniaban su progresión artística.

Su solicitud fue denegada, pero no impidió su llegada a París a finales del 1923; justamente el 28 de noviembre, día de Santa Catalina²⁸, tal y como relataba tras su muerte Agustín Rodríguez Sahagún:

²⁵ PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, pág. 37.

²⁶ N. d. A.: Aunque se aparta un tanto de los fines específicos de éste estudio, resulta muy interesante conocer en interés de Peinado en la “Pintura Moderna Alemana”. La influencia del arte moderno francés era algo arraigado en la pintura contemporánea española ya desde principios del siglo XIX, pero la alemana era una escuela pictórica bastante desconocida en los ámbitos madrileños. Hemos de pensar al respecto que Peinado buscaba un acercamiento directo a pinturas como la expresionista; no obstante, resulta difícil el rastreo de rasgos de esta tendencia en su obra.

²⁷ En PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, pág. 37.

²⁸ XURIGUERA, G.: *Pintores españoles de la Escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1971, pág. 122.

“No tiene, por tanto, nada de extraño que terminados los estudios en Madrid, un espíritu inquieto y ávido de nuevas experiencias como el de Peinado, decidiera encaminar sus pasos a la ciudad del Sena y amaneciera un día sobre el andén de la Gare d’Austerlitz, como años antes habían hecho Vázquez Díaz y Juan Gris, y después de él tantos otros más”.²⁹

Anulada la vía de la beca, nos atrevemos a afirmar que su llegada a París fue financiada por vía paterna. Una vez allí, su primer contacto fue con los hermanos brasileños Mario y Dario Barbosa³⁰, que allá por 1918 fueron los que, en un viaje a Ronda, convencieron al padre del futuro artista para que se trasladase a Madrid a estudiar Bellas Artes.

Su primera residencia sería en casa de estos amigos, pero al poco encontró una habitación de alquiler en Hôtel Istria de la calle Campagne Première³¹, donde residiría más o menos durante un año hasta su sustitución, a mediados de 1924, por otra del Hôtel des Terraces, situado en el 74 de la Rue de la Glacière. Pero las habitaciones de hotel durarán poco, pues en torno al mes de octubre de ese mismo año se traslada junto a Hernando Viñes a un estudio situado en el número 83 del Boulevard de Montparnasse.

Asistimos a los primeros tiempos del Peinado parisino, los del deslumbramiento y la amistad compartida con los españoles que ya se encontraban allí; tiempos que recordaremos con sus propias palabras:

“Yo llegué a París a finales del veintitrés. Y en seguida me encontré allí con este grupo que ya conoces: Manolo Ángeles Ortiz, Cossío, Bores, Buñuel, Buhigas, Paco García Lorca. Y en aquel tiempo, en el año veinticuatro seguramente, se inauguró un hotel que se llamaba Hôtel des Terraces, en la rue de la Glacière número setenta y cuatro. Y fuimos un grupo de españoles los primeros ocupantes de aquel hotel, lo estrenamos. También andaba por allí Ismael González de la Serna y Milicua, Ucelay... Algunos vivían en la calle que se llamaba entonces rue Brocca”.³²

Será durante estos primeros años cuando frecuente diversas academias libres parisinas para completar, y a la vez reciclar, su formación académica

²⁹ RODRÍGUEZ SAHAGÚN, A.: “Recuerdo de Joaquín Peinado, pintor de la Escuela de París, en *Cointra Press, revista de información de COINTRA S. A.*, Madrid, COINTRA S. A., primavera-verano 1976, pág. 53.

³⁰ XURIGUERA, G.: *Op. Cit.*, pág. 122.

³¹ *Ídem.*

³² AUB, M.: *Conversaciones con Luis Buñuel: Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985. En PÉREZ DE AYALA, J.: “Álbum biográfico Pancho Cossío”, en AA. VV.: *Pancho Cossío 1894 – 1970*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pág. 194.

madrileña. Asiste a cursos de las academias Colarossi, Ranson y Grande Chaumière. En una de ellas, justamente en la Ranson, conoció Peinado las enseñanzas de los “profetas” nabis Serusier o Maurice Denis, creadores de un simbolismo postimpresionista de bello colorismo. De ellos es seguro que el joven pintor aprendió pragmáticas lecciones respecto al uso sensual del color y la luz, que utilizaría una vez dejada atrás su etapa cubista más cercana a la pureza primigenia del movimiento. Una enseñanza a la que sumar el papel jugado por la incorporación como profesor de la academia – Ranson – de André Lothe (que por aquel entonces era ya un “neo” cubista consumado), que proponía un síntesis de conceptos heredados de Cézanne mezclados con una concepción –muy peculiar– de luz y color heredada de sus inicios fauvistas; fauvismo que, aún marginal, veremos aflorar en algunas obras de Peinado.

Son tiempos aleccionadores, tanto en lo artístico como en lo vital; los “años de dispación”, que dijera Manuel Ángeles Ortiz, donde las inquietudes artísticas se mezclaban con fiestas y alegre jovialidad protagonizadas por un nutrido grupo de jóvenes artistas españoles. Quién mejor que el propio Peinado para corroborarlo a través de sus palabras:

“Otra de las cosas inolvidables fue una fiesta que celebramos en el estudio de Manolo con el título: ‘Madame Popard. Su vida, su danza, etc., etc.’ Para esta fiesta hicimos unos programas donde entre otras cosas anunciábamos el bonito juego: ‘El rapto de las Sabinas’. Como sobraba un hombre y no sabiendo qué papel dar en el reparto ni a quién, decidimos que fuese Juanito [Centeno], el padre de las Sabinas. Y salimos perdiendo porque llegada la hora de la representación Juanito lo tomó tan en serio que no se quitaba de encima ninguna de las chicas y no hubo medio de raptarlas a su sobeo. Para esta fiesta se decoró el taller de Manolo con cadenetas y farolillos quedando precioso. Hubo serpentinas en abundancia, hubo vino, champagne, bocadillos, dulces; un gramófono con discos muy seleccionados, muy bonitos, y un buen humor desde el principio hasta el fin con una gracia extraordinaria y una serie de buenos golpes como no puedes figurarte ni yo explicarte. Bástete saber que aquello era el “sprit” francés y la gracia nuestra mezclada, y dando una nueva cosa pero estupenda”.³³

De las muchas fiestas privadas y públicas a las que asistirían Peinado y sus amigos españoles en París, hay que destacar una que, anualmente, se celebraba de

³³ PÉREZ DE AYALA, J.: “Joaquín Peinado escribe a Francisco García Lorca”, *Op. Cit.*, pág. 8. Carta a Paco García Lorca fechada en Ronda el 27 de julio de 1925.

la mano del popular y gran bailar Vicente Escudero, denominada *Baile Español*. Para el baile de 1927 fue el propio Peinado –junto a Bores, Viñes y Cossío– quien realizó alguno de los diseños para las maquetas que decoraron la sala Bouillier, donde se celebró, dando buen ejemplo de la fértil conjunción entre arte y vida de aquellos años.³⁴

Tanta fiesta y tal derroche de alegría dejaban poco tiempo a la búsqueda de un sustento económico, y la ayuda familiar empezaba a escasear, haciendo insostenible el tren de vida del artista. Los ingresos obtenidos con su obra serían escasos o casi nulos (al respecto de estos primeros años sólo sabemos del encargo de la decoración del parisino Hôtel Majestic City³⁵), y pronto hubo de buscar algún oficio ajeno al arte. Así, a principios de 1925, escribía a Paco García Lorca diciéndole que había empezado a ganar algún dinero dando clases de español³⁶. Trabajos incidentales a los que sumaría su participación como ayudante de decoración –a las órdenes del francés Meerson; con quien mantendría una buena amistad– y localizador de exteriores en la versión cinematográfica de *Carmen* realizada por el belga Jacques Feyder, protagonizada por Raquel Meyer y rodada, en buena parte, en su Ronda natal; una relación con el celuloide que prolongará a su regreso a París con labores como traductor de doblaje en los estudios de cine de Joinville-le-Pont y como extra en la mítica *Un chien andalou* de su íntimo amigo Luis Buñuel.

Hasta ahora hemos hablado de amistades, bailes o fiestas, pero nos falta un punto de conexión fundamental para los españoles de París; los cafés, las terrazas, los restaurantes o los cabarets, en los que, casi a diario, se encontraban para charlar de arte y vida. La mayoría de éstos se situaban en el barrio de Montparnasse, y servían en ocasiones como verdaderos centros sociales para pintores, ya fueran españoles o de otras nacionalidades. Citado por todos fue el famoso Café de la *Rotonde* (usado por Buñuel para definir al grupo de jóvenes pintores españoles como “...una peña que se reunía en `La Rotonde’”³⁷), pero hubieron muchos otros; el Dôme, el Select, La Closserie des Lilas, el Bal Bullier, el Hôtel Mac-Mahon o el Château de Madrid.

En fin, un ambiente lleno de tertulias de pintores, escritores e intelectuales de toda índole, donde los españoles se desenvolvían de una manera admirable y desprendida. Una vida que en ocasiones se unía a las propias actividades artísticas. Así, asistieron a los sótanos del Sélect a contemplar y participar de la que fuera

³⁴ PÉREZ DE AYALA, J.: “Joaquín Peinado escribe a Francisco García Lorca”, *Op. Cit.*, pág. 9. Carta a Paco García Lorca fechada en París el 31 de mayo de 1927.

³⁵ ORTEGA DURÁN, A.: *Op. Cit.*, pág. 2.

³⁶ PÉREZ DE AYALA, J.: “Joaquín Peinado escribe a Francisco García Lorca”, *Op. Cit.*, pág. 6. Carta a Paco García Lorca fechada en Ronda el 28 de enero de 1925.

³⁷ BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, pág. 80.

primera representación teatral de Luis Buñuel, una peculiar versión del Hamlet de Shakespeare llevada a escena en 1925.³⁸

En el plano más puramente artístico, cabe decir que ya desde estos primeros años parisinos empezó Peinado a participar en los célebres “Salones” artísticos de la ciudad (Independientes, Otoño y Superindependientes), dando prueba de su rápida incorporación al latir pictórico de su nuevo destino. En ellos, y pese a informaciones contradictorias, empezó a participar en el año 1924, con la exposición de su obra *Los Marineros* (fecha ese mismo año y llevada a cabo desde los parámetros del “retorno al orden”) en el Salón de Otoño. Durante aquel año, sólo está constatada su participación en dicho salón, pero a partir del 1925 habría que sumar a éste los de Independientes y Superindependientes; salones a los que continuará asistiendo, casi con total certeza, de forma continuada hasta 1930, y que supusieron para el pintor una importante toma de contacto con el mundo artístico parisino.

Aquel Salón de Otoño de 1924 fue el desencadenante del encuentro con Picasso; su gran maestro y principal influencia de su neocubismo “iniciático”. El relato de dicho encuentro puede rozar lo anecdótico y hasta lo novelístico, pues siguiendo las palabras del propio Peinado ocurrió de la siguiente manera: “Visitando Picasso este salón en 1924 vió una pintura mía, se paró ante ella y dijo: ‘Este desde de ser un español.’”³⁹ Pero la memoria le gastaría una mala pasada, pues contradiciéndose a sí mismo y a bastantes estudiosos, fue él quien dijo que Picasso ya lo conocía con anterioridad a través de Manuel Ángeles Ortiz: “Tú recuerdas ya el día que me lo presentó Manolo. Más tarde me felicitó por mi cuadro que él vio en el Salón...”⁴⁰ Pese a todo, lo sugerente de la primera versión hará que bastante tiempo después (en abril de 1973), Peinado se reiterase en ese primer encuentro “plástico” con Picasso en París.

Y si conocer al genio en persona fue importante, más sería que el maestro se interesase por su obra; y así fue, pues Peinado informaba a Paco García Lorca a través de una de sus cartas de la intención del maestro de visitar su estudio:

“[...] Y si visitas importantísimas no tuvimos, las vamos a tener. Digo esto, porque Picasso me ha dicho que vendrá a vernos un día de éstos. ¿Qué te parece? [...] y recientemente me ha dicho que tenía muchos deseos de ver lo que yo hacía, que cuándo podía venir. Imagínate mi contento. Lo esperamos y trabajamos con furia para que vea muchas cosas. `Ça marche, n'est pas?` Sí, estoy muy contento en cuanto a mí se refiere”.⁴¹

³⁸ *Ibidem*; pág. 86.

³⁹ GUILLÉN, M.: *Op. Cit.*, pág. 112.

⁴⁰ PÉREZ DE AYALA, J.: *Op. Cit.*, pág. 7. Carta a Francisco García Lorca fechada en París el 28 de enero de 1925.

La relación con Picasso tendrá también sus frutos en el plano laboral. Sabemos –por las palabras pronunciadas por el rondeño Antonio Ortega Durán⁴² durante el homenaje rondeño de 1925– que gracias a una recomendación suya, Peinado tuvo su primer contacto con un marchante parisino llamado Sr. Lebel. Marchante que, siguiendo al orador rondeño “...lo pensionará espléndidamente, y de su “tournéé” artística sacará gloria y provecho”.

No sabemos hasta que punto se materializó dicha relación, pero lo cierto es que no perduró por mucho tiempo, ya que en 1927 Peinado escribió: “Y a veces mi desanimación es tan grande (¡siempre entrampado!) que pienso en irme”⁴³; palabras que no son las de un artista espléndidamente pensionado por su marchante.

En 1926, tras casi tres años de residencia parisina, Peinado continuó con su singladura por lo moderno y probó (como ya lo había hecho con el cine) algo nuevo; el teatro. La oportunidad fue de nuevo propiciada por Luis Buñuel, que a finales del mes de abril propuso a sus amigos hacer de improvisados actores con motivo de la representación en Ámsterdam de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Peinado, acompañado del resto del grupo de jóvenes artistas y amigos, vio en la oferta de Buñuel una nueva oportunidad de fiesta, y participó en la representación encarnando al propio Maese Pedro; participación que, según el propio Buñuel, fue aceptada por sus amigos para “poder ver Amsterdam gratis”⁴⁴. Y tras la primavera, llegó el verano, y con él, la oportunidad de pasar algunos días en la playa de Jean les Pins invitado por, nada más y nada menos que Picasso; una invitación compartida con Viñes, Bores, Ángeles Ortiz y el joven Vilató, y llevada a efecto en compañía del propio Picasso, Olga Koklova y el pequeño Pablito. En el plano profesional, es a partir de este año cuando Peinado comienza a participar como ilustrador de importantes revistas de la vanguardia peninsular, entre las que se contaron *Litoral*, *La Gaceta Literaria* o *Gallo*.

Avanzando hasta 1927, y tras el traslado a un nuevo estudio –sito en el número 33 de la Rue de Croulebarne–, escribía a Paco García Lorca informándole de la última hora de su arte, su vida y la de los amigos compartidos; se trata de una extensa carta que contiene datos lo suficientemente relevantes como para merecer su parcial reproducción y posterior comentario:

“Te creía enterado de la visita de Picasso a nuestros estudios y sus consecuencias mas como así no es, voy a intentar relatarte en grandes líneas todo

⁴¹ *Ídem*.

⁴² ORTEGA DURÁN, A.: *Op. Cit.*, pág. 2.

⁴³ PÉREZ DE AYALA, J.: *Op. Cit.*, pág. 9. Carta a Francisco García Lorca fechada en París el 31 de mayo de 1927.

⁴⁴ CARRIÈRE, J. C.: *Escritos de Luis Buñuel*, Barcelona, Páginas de Espuma, 1992, pág. 26.

el proceso de nuestra vida artista desde entonces a hoy. Verás. Picasso estuvo a vernos a Bores, Hernando y a mí. Anteriormente habíamos conocido un crítico de arte griego Theriade [Tériade], que escribe en *Les Cahiers d'Art* revista dirigida por Zervos, también griego. Estos señores estaban entusiasmados con la pintura de Ismael [González de la Serna]. Sabedor Theriade de que Picasso venía a vernos y teniendo él el proyecto de constituir un grupo de pintores con nosotros pues decía que éramos lo más interesante que había en París, se presentó en el estudio de Bores para hablar a Picasso de tal proyecto. Se visitaron los estudios y el llegar al de Viñes nos encontramos con Ismael. Lo presentamos al maestro y más tarde por insistencia de Theriade subimos a casa de Ismael. Picasso vio todo, pero hombre de pocas palabras, no habló mucho. Se veía sin embargo que le había gustado todo y cuando al despedirnos le preguntaba Theriade qué pensaba, dijo que nos encontraba a todos buenos para el servicio: `Pas d'Hernie ni rien`. Nosotros quedamos muy satisfechos pero más tarde nos sorprendió oír decir en la Rotonda que Picasso había ido al estudio de Ismael, que éste lo había traído al nuestro y que al marcharse había dicho que el mejor pintor era La Serna. No hicimos mucho caso aunque a mí sobre todo me molestó mucho por haber insistido mucho a Picasso para que viniera a vernos y más tarde supo Picasso esto por Manolo [Ángeles Ortiz] y sabemos que no le hizo ninguna gracia.

Al mismo tiempo, Ismael escribía en estos términos a [Rafael] Sánchez Ventura y otros amigos de Madrid y creo que la noticia llegó por allá todavía más ampliada. Sin embargo, Theriade quería hacernos un artículo a cada uno en la revista y empezó por Ismael. Zervos, de otra parte, le organiza una exposición en la galería Guillaume y hasta creo que le hace un contrato por dos mil francos mensuales (esto te lo digo con gran reserva pues él no quiere que lo sepan y dice que tiene un contrato con tal o cual marchand por cinco mil francos al mes). En el artículo decían que era un genio y siete genios, lo cual intrigó a la gente, sin embargo, parece que el éxito de la exposición ha sido muy mediano. Tú ya sabes lo mentiroso que es Ismael. A él no se le puede creer nada. Cuando él nos dice que tal marchand le ha comprado un cuadro en dos mil francos, María, que no está enterada del embuste, nos dice que prestó el cuadro a la galería. Y así todo. Deducimos que su éxito ha sido mediocre porque después de haber expuesto en Guillaume, lo cual era muy bonito, ha mandado telas a galerías insignificantes mezclándose con pintores como Astoy y otros por el estilo. En el número siguiente de la revista se han ocupado de Bores, esta vez muy discretamente y cuando nosotros esperábamos nuestro turno parece que se han suscitado protestas entre los pintores franceses que no quieren tantos genios españoles (cinco) así, de golpe. Y

tendremos que aguardar a que los ánimos se calmen para que la revista no sufra. De otra parte, querían organizarnos una exposición a los cinco juntos esta primavera pero esto se ha aplazado por dificultades que se han encontrado en el camino y no se hará hasta el otoño o invierno próximos. Sea como sea, la cosa está bien pues hemos empezado a movernos un poco, pero también empezamos a desanimarnos porque no sale todo como quisiéramos. Kahnweiler (Galería Simon) estuvo a verme y me dijo que le avisara antes de la exposición. Pierre vino a ver a Bores antes del artículo y le compró dos cuadros. Nosotros esperamos..."⁴⁵

Epístola sin desperdicio, quizás lo más significativo e importante de cara a la ubicación plástica de nuestro pintor sea la referencia a la visita que realizó a su estudio Tériade, impulsor y, en gran medida, teórico de la Figuración Lírica Española desde las páginas de sus *Cahiers d'Art*. Fundamental, pues nos sitúa a Peinado en el reducido grupo de pintores que interesaron desde un primer momento al crítico, y, por consiguiente, participaron, en menor o mayor grado, en el nacimiento de la Figuración Lírica. Una vinculación que se afianzaría –siempre siguiendo las palabras de Peinado– con la preparación por parte del propia Tériade de una exposición donde se incluirían obras de Bores, Cossío, Viñes, González de la Serna y el propio Peinado, y un artículo monográfico en la influyente *Cahiers d'Art*; exposición y artículo que no se llegaron a celebrar a consecuencia de las protestas de los pintores franceses, que veían excesiva la dedicación que tan influyente publicación estaba prestando a los pintores españoles. No obstante, la relación entre Peinado y el grupo auspiciado por Tériade y *Cahiers d'Art* resulta clarificante de cara a la inclusión de Peinado en los entornos de la Figuración Lírica, pues, si tenemos en cuenta las palabras del propio pintor, solamente el infortunio provocado por las circunstancias impidió que su nombre sonara con fuerza en el citado movimiento desde sus inicios; infortunio que de igual manera impidió que la relación con un marchante tan influyente como Daniel Henry Kahnweiler –que según las palabras de Peinado lo visitó en su estudio en mayo de ese 1927– nunca llegara a consolidarse.

Avanzan los meses, llega el verano y Peinado regresa temporalmente a sus Ronda natal para pasar la temporada estival junto a los suyos. A su regreso a París, vuelve a empaquetar sus pertenencias para trasladarse a un nuevo estudio, ahora situado en la rue Barrault, y desde allí prosigue su labor pictórica. Pero pronto sucederá algo que, en el transcurso de un año, cambiará totalmente su vida, apartándolo de la pintura durante un largo periodo; el 14 de julio de 1928, durante la celebra-

⁴⁵ PÉREZ DE AYALA, J.: *Op. Cit.*, pág. 9. Carta a Francisco García Lorca echada en París el 31 de mayo de 1927.

ción de un baile conmemorativo de la fiesta nacional francesa, conoce a una joven estudiante danesa llamada Inger Louise Hausen Daun, que en poco tiempo estaba llamada a convertirse en su esposa y madre de sus hijas.

En un primer momento Peinado continuó con su actividad artística. Participó en los salones parisinos de Independientes y Superindependientes (haciéndolo con continuidad hasta 1930), en la celebrada e importante *Exposición de Pinturas y Esculturas de españoles residentes en París* (Madrid, Jardín Botánico, 20-25 de marzo de 1929), en la *Exposición Regional de Arte Moderno* de Granada (Granada, Casa de los Tiros, noviembre-diciembre de 1929), en las dos ediciones de los *Salones Permanentes de Arte* de Granada (Granada, Casa de los Tiros, primavera y otoño de 1930) y en la *Exposición de arquitectura y pintura modernas* de San Sebastián (San Sebastián, Ateneo, septiembre de 1930). Pero todo iba a cambiar, el 12 de julio de 1929, Inger, que quedó embarazado a los pocos meses de conocer a Joaquín, dio a luz a Nina, primera hija de la pareja.

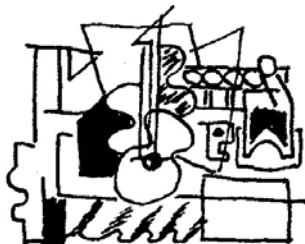
A tenor del listado de exposiciones en las que Peinado participó entre 1928 y 1930, deducimos que en un principio intentó sacar adelante a su joven familia a través de los pinceles, pero la total desvinculación respecto a éstos y al panorama artístico a partir de 1930 demuestran que no lo consiguió; de hecho, no existe apenas obra alguna de Peinado fechada entre 1930 y 1937, y solo a partir de 1940 se vuelven a tener noticias relevantes de su arte. Ante la difícil situación que se les planteó, optaron por abandonar temporalmente París y regresar a sus respectivos hogares familiares (que hasta aquel momento no habían tenido noticia alguna de la relación entre ambos, y mucho menos del nacimiento de Nina) en busca de alguna solución. Respuestas que Joaquín encontró a través de su hermano Juan, influyente político local muy bien relacionado con las altas esferas del Estado, que consiguió en 1931 un puesto para Joaquín en la Oficina de Turismo que la República tenía en París.

A partir de ese año la vida de Joaquín sufrió un acusado cambio, atrás quedaba el pintor renovador y vanguardista y las locuras de juventud junto a la colonia artística española. Cuando, en 1940, Peinado regresó a la pintura, su obra ya sería otra; ni mejor ni peor, simplemente otra, imbuida de nuevos valores y renovados conceptos.

PEINADO NEOCUBISTA Y LÍRICO.

Neocubismo; "abrir las ventanas".

El neocubismo de Peinado fue el resultado de la confluencia entre sus predisposiciones personales y los condicionantes históricos y estéticos que envolvían a la pintura vanguardista del París de los 20. Cuando Peinado llegó a París en 1923 ya



1. *Bodegón, 1924; dibujo en carta dirigida a Francisco García Lorca.*

traía consigo el fuerte impacto que Picasso le ocasionó a través de las reproducciones que de sus obras se encontraban en los libros de la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, por consiguiente, fue el cubismo el paradigma de modernidad que arrastró; el impulso rupturista que le hizo apartarse de las soluciones tardo-impressionistas que caracterizaron sus inicios a principios de la década, para recalar en las filas de quienes tuvieron en la tradición cubista su escuela. Pero cuando Peinado y sus compatriotas llegaron a París el cubismo ya era otro, había evolucionado de la mano de sus propios padres, sería algo nuevo que –parafraseando a Francisco Bore– permitiera “abrir las ventanas”⁴⁶ de la pintura para que respirase el aire fresco que el cubismo clásico no le había dejado inhalar. Ese aire, procedente de los más variados puntos de la rosa de los vientos de la plástica contemporánea, será el que transite entre los fruteros y los jarrones de los bodegones de Joaquín Peinado.

No obstante, la primera pintura parisina de Peinado no miraba directamente al cubismo, sino a las soluciones novofigurativas del denominado “retorno al orden”, sin perder por ello las claras filiaciones picassistas; dominadoras de buena parte de la producción del genio malagueño entre aproximadamente 1917 y 1924. Óleos como el *Retrato del Niño de la Palma* (c.1923- 24), *Los Marineros* (1924), *Madre e hija* (1925) o *Figura* (1925), dan fiel testimonio de ello y, de paso, dan testimonio de las fuertes líneas de unión que los relacionan con las formulaciones plásticas pronunciadas por *Valori Plastici* y *Novecento* en los pinceles de Morandi, Sironi o Campigli.

Pero, abandonados ya éstos primeros esbozos, fueron los hálitos del neocubismo los que florecieron en la pintura del rondeño. Y afloró con el cubismo clásico de Picasso, Braque y, sobre todo, Juan Gris como punto de referencia directa, la

⁴⁶ BORES, Francisco (1957): “Propos de l’artiste”, en *Bores esencial*, Madrid, MNCARS, 1998, pág. 24.



2. *Velador (Bodegón ante ventana abierta)*, 1925, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm., Museo Peinado, Ronda.

herencia plástica de Cézanne como telón de fondo, y la incorporación de nuevos elementos tomados de otras tendencias vanguardistas. Un neocubismo que, al igual que el de compatriotas como Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Ismael González de la Serna o Francisco Bores, tuvo poco que ver con la ortodoxia del movimiento de principios de siglo, al que vio como germen clásico de un nuevo academicismo para vanguardistas; una piedra de toque fundamental para la formación de un nuevo sub-lenguaje pictórico dentro de la modernidad, más libre y sin las ataduras técnicas, compositivas y cromáticas que la pureza cubista comportaban, pero que permitía, a un joven recién salido de la academia como lo era Joaquín Peinado, romper con la tradición en ella aprehendida.

Dentro de esa "neo-cúbica" libertad, los primeros ejemplos que nos ofrecerá Peinado hemos de datarlos en 1924. El primero de ellos es el escueto dibujo de un *Bodegón* inserto en una carta escrita desde París a Francisco García Lorca, y nos muestra, dentro de un género tan cubista como el bodegón, una composición dominada por una guitarra sobre una mesa. Tratándose, como es, de un dibujo, habrá parámetros neocubistas como el color que no son apreciables, pero si que nos llamarán la atención en él aspectos tan característicos como son la articulación del espacio mediante la acumulación y superposición de planos en torno a un motivo

3. PABLO PICASSO; *Naturaleza muerta delante de una ventana en Saint-Raphaël, 1919, aguada y lápiz sobre papel, 35,5 x 24,8 cm., colección Heinz Berggruen, Ginebra.*



central bien definido (en contraposición a la predilección por la facetación que caracterizó al cubismo más clásico) o el empleo de perfiles de dibujo más gráciles y curvilíneos (alejados de la rigidez del cubismo de principios de siglo).

No mucho más ofrece la segunda obra, y última, datada hacia el año 1924. Conocida únicamente por una fotografía (en la que aparece colgada de una de las paredes del estudio que el pintor tenía en Ronda), e trata de un nuevo *Bodegón*, protagonizado por una cafetera y una botella sobre una mesa, en el que repiten protagonismo los planos yuxtapuestos y los ritmos curvilíneos; esos elementos acostumbrados que, no obstante, serán los que conduzcan a Joaquín Peinado, de manera paulatina, a las soluciones más novedosas y poéticas de la vecina Figuración Lírica. Fórmulas que, en esta obra en concreto, se aderezan con unos elementos novedosos: los perfiles dobles.

Se trata de dos obras muy concretas, con considerables problemas de apreciación crítica (una por poco elaborada, y otra por no poder ser analizada desde su visión directa), pero adelantan una de las características más visibles del neocubismo de Joaquín Peinado; ambos son bodegones y, por lo tanto, establecen un fuerte nexo de unión con el cubismo clásico y la tradición plástica española del siglo de oro. El bodegón, que en palabras de Isabel García "...es el tema de la modernidad para



4 a b *Desnudos, 1926 (Publicado en Litoral, Málaga, n.º 3, marzo de 1927).*

Joaquín Peinado⁴⁷ (acertadísima afirmación a la que nosotros añadiríamos: y el neocubismo), fue el gran tema del rondeño hasta 1930. En ellos, a través del recogimiento casi ascético de sus objetos, encontraron Peinado y sus correligionarios el vehículo perfecto para ejecutar aquella “primera melancolía de la modernidad”⁴⁸ que supuso el neocubismo hispano; un género que marcó profundamente a nuestro pintor, que elaboró una amplísima parte de su producción pictórica desde sus presupuestos formales, estéticos y conceptuales.

Sin embargo, la solución neoformal que comportaba este neocubismo –al que Francisco Bores definió como el resultado de la síntesis plástica entre Braque y Cézanne y una aspiración al lirismo–⁴⁹, ya venía formulándose en las obras que Picasso o Gris realizaron al final de la segunda década del pasado siglo. El mejor ejemplo de ello, es la enorme similitud temática y compositiva existente entre el bodegón de 1925 que Joaquín Peinado tituló *Velador (Bodegón ante ventana abierta)* (Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm., Museo Peinado, Ronda) expuesto en el mítico *Salón de Artistas Ibéricos*– y obras como *La mesa delante de la ventana* o *Naturaleza muerta delante de una ventana en Saint-Raphaël* ambas firmadas por Picasso en 1919; similitud que no se circunscribió únicamente a Peinado, pues marcó las obras neocubistas de la gran mayoría de españoles residentes en París, teniendo clarísi-

47 GARCÍA GARCÍA, Isabel: “Joaquín Peinado”, en *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005, págs. 232-237.

48 JIMÉNEZ, P.: “Pancho Cossío: Vindicación de un centenario”, en AA. VV.: *Pancho Cossío 1894-1970*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pág. 15.

49 BORES, F. (1957): *Op. Cit.*, pág. 23.



5. *Naturaleza muerta con melón*, 1928, óleo sobre tabla, 50 x 44,5 cm., colección Alonso Weber, Madrid.

6. *Couple de danseurs (Pareja de bailarines)*, c. 1926-1928, óleo sobre cartón, 46 x 33 cm., Colección Arte Contemporáneo, Museo Patio Herreriano, Valladolid.

mos ejemplos en obras como *Balcón abierto* y *plato con pescados*, realizada por Manuel Ángeles Ortiz en 1924, *Bodegón cubista*, ejecutada por Benjamín Palencia en 1925 (obra que sumaba a sus logros plásticos el valor intrínseco de haber sido elaborada en Madrid sin el contacto directo de Picasso), o *Velador junto a balcón*, una de las más tardías dentro de un amplio conjunto, pintada por Ismael González de la Serna y fechada en 1928.

Velador (Bodegón ante ventana abierta) es, sin lugar a dudas, una de las cumbres del neocubismo de Joaquín Peinado. En él, las referencias al cubismo clásico se unen a los parámetros de su revisión neoformal. Para ello, tomando como motivo el iconotema del bodegón ante una ventana abierta —que Juan Gris introdujera en el cubismo (partiendo del principio futurista de *la calle entra en la casa*) a través de su *Naturaleza muerta y paisaje. Plaza de Ravignan* en 1915⁵⁰, elabora un lienzo donde, abandonando principios cubistas tales como la total homogeneidad de la superficie o la concepción del cuadro como superficie bidimensional, logra accionar nuevos resortes en busca de una nueva lectura del cubismo. No faltan en este bodegón los planos pseudo-abstractos yuxtapuestos (muy visibles en el modo de articular el frutero que centra la composición y en la mesa sobre la que éste se

⁵⁰ CARMONA, E.: "Manuel Ángeles Ortiz", en AA.VV.: *El cubismo y sus entornos...*, Op. Cit., pág. 65.

apoya), la inclusión formal de clásicos estilemas o iconogramas de origen cubista⁵¹, o remedos pictóricos del collage cubista que nos lleven a pensar en un mero decorativismo (palpables en el aparente trozo de mantel recortado que ocupa la parte baja de la mesa), pero tampoco lo harán elementos ajenos a estas referenciaciones cubistas; así, abandonando el planismo total del cubismo finisecular a través de la ventana abierta, conduce nuestra visión a un paisaje donde cielo, mar y montañas se asocian en la sutileza cromática de azules que, mediante su calidad acquarelística, dejan entrever los pardos propios de la tela sobre la que están aplicados, dotando a la imagen de unas aspiraciones líricas que se constituirían en uno de los pilares básicos de la posterior evolución artística de Joaquín Peinado.

Es una realidad que Peinado, a la vista de obras como *Velador*, se apartó en ciertos aspectos de la fusión entre cubismo y nuevo clasicismo que autores como Gris, Picasso o Manuel Ángeles Ortiz llevaron a cabo en pos de la recuperación de formas y texturas a través de obras de temática similar (algo solo visible de un modo parcial en la pretensión volumétrica del sombreado de las dos frutas), y que de esa manera vino a recaer en un neocubismo decorativo mucho más planista. Pero no por ello se apartó de los caminos del neocubismo, conculcando principios básicos de su movimiento matriz como la total uniformidad de superficies, la identidad entre fondo y figura, el bidimensionalismo exacerbado, la sobriedad del color o la reincorporación al lienzo de ciertas nociones esquematistas de profundidad y perspectiva, e incorporando además rasgos formales como las líneas de dibujo que crean planos transparentes, muy en relación con las obras que Francis Picabia venía realizando a partir de los primeros años de la década, o con la de compatriotas como Bores, Cossío, Viñes, Palencia o Moreno Villa; transparencias que abrían su obra a las poéticas de la figuración lírica o del surrealismo.

Pero si en *Velador* no vemos demasiadas referencias a la recuperación de formas y texturas o a la fusión del cubismo con la nueva clasicidad, sí que las veremos en otras obras. De ese modo, podemos encontrar evidentes paralelismos temáticos y compositivos entre dos dibujos que Peinado realizó en 1926 –aparecidos en el tercero de los números de la malagueña revista *Litoral* y dedicados al poeta Emilio Prados⁵² y dos obras claves del Picasso novoclásico y mediterráneo fechadas en 1922 en Dinnard; *Dos mujeres corriendo en la playa (La carrera)* y *La familia a orilla del mar*. Y es que el retorno al orden no fue, como ya sabemos, ni mucho menos algo ajeno a Joaquín Peinado, que ya indagó sus soluciones en obras como el *Retrato del*

⁵¹ N. d. A.: Fácilmente reconocibles en la agrupación de líneas paralelas horizontales que ornán la contraventana derecha o el huevo y copa que hay sobre la mesa, en las verticales que ocupan la zona izquierda bajo el alfeizar de la ventana, en el pequeño enrejado que hace lo propio en la parte derecha, o en el segmento ondulado que se superpone a dicha cuadrícula.

⁵² *Litoral*, n.º 3, Málaga, marzo de 1927.

7. *Desnudos, c. 1929, óleo sobre cartón, 32,2 x 23,5 cm., colección particular, Madrid.*



Niño de la Palma (c. 1923) o *Los marineros* (1924), donde el parentesco con obras de Picasso como *Tres mujeres en la fuente* o *La lectura de la carta* –ambas firmadas en 1921–, es manifiesto. En ellos (los dibujos de Peinado), el lenguaje plástico utilizado nada tiene que ver con el usado por Picasso en Dinnard o con las fórmulas del retorno al orden, pues se basan en uno de los más paradigmáticos estilos cubizantes de dibujo utilizados por Picasso y el cubismo finisecular, pero los ecos temáticos de figuras desnudas al borde mar son evidentes, fundiendo así el cubismo formal con el retorno al orden temático en un nuevo producto neocubista; un neocubismo, que como ya mencionábamos, raya en lo decorativo, y que es visible en dibujos como *Guitarra*, realizado entre 1928 y 1929 y reproducido de nuevo en las páginas de *Litora*⁵³, donde regresa a soluciones temáticas dentro del cubismo más clásico.

No obstante, si algo tenemos claro respecto al neocubismo de Peinado, es que transitó por varios caminos, y de esa manera, si acabamos de referirnos a fórmulas que lo comunicaban con el nuevo clasicismo a través de temáticas y composiciones, dejando a un lado la recuperación de formas y texturas que propugnaban autores como Picasso y Gris, tendremos que alterar nuestro discurso para referirnos a una obra suya donde sí que lo hace. Hablamos de un bodegón fechado en 1928,

⁵³ *Ibidem.*, n.º 8, Málaga, mayo de 1929.

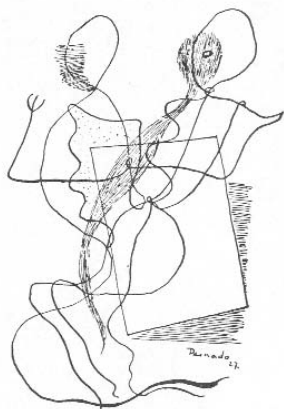


8. *Bodegón*, 1926, óleo sobre lienzo, 22 x 41 cm., colección Valle Ortí, Valencia.

que bien podríamos titular *Naturaleza muerta con melón* [sic.] (Óleo sobre lienzo, 50 x 44,5 cm., colección Alonso-Weber, Madrid) en él, la yuxtaposición de amplios planos abstractos sin sombreado, que configuran el fondo de raigambre cubista de la obra (relacionados con el cubismo decorativo picassiano de obras como *Arlequín* y *mujer con collar* de 1917⁵⁴), tienen su justa contraposición con la recuperación palpable de la mimesis figurativa, la reaparición del volumen de los objetos lograda gracias al regreso de las sombras, o el énfasis puesto en la materia como restauradora de las texturas, que a la par que acercaban a Peinado a las referidas opciones manifestadas en Picasso o Gris, lo ponían en relación con las soluciones “retornistas” que italianos como Sironi, Campigli o Morandi estaban aportando desde *Valori Plastici* y *Novocento*.

Cubismo decorativo, cubismo lírico o cubismo novoclásico, éstas fueron las soluciones de síntesis que crearon el neocubismo de Peinado, pero aún nos quedará otra, la creada entre cubismo y futurismo; una solución que llevará a cabo en dos óleos sobre cartón que podemos fechar entre 1927 y 1929: *Couple de danseurs* (Óleo sobre cartón, 46 x 33 cm., Museo Patio Herreriano, Valladolid) y *Desnudos* (Óleo sobre cartón, 32,2 x 23,5

⁵⁴ GARCÍA GARCÍA, I.: *Op. Cit.*, pág. 235.



9. *Figuras*, 1927. Ilustración para José María Hinojosa, *La flor de California*, Madrid, *Nuevos Novelistas Españoles*, 1928.

10. *Cabeza de toro*, 1928 (Publicado en *Gallo*, Granada, n.º 2, 1928).

cm., colección particular, Madrid). Se trata de dos obras con gran similitud técnica, formal, compositiva y temática, en las que Peinado se sirve del movimiento de dos figuras desnudas para crear todo un entramado caótico de líneas y planos, a medio camino entre la desarticulación espacio-objetual del cubismo y el simultaneismo futurista, haciendo un énfasis espacial en un colorido cálido y vigoroso, muy en consonancia con obras precedentes de Roger Bissière; aunque no falten ecos formales que nos recuerden, hasta cierto punto, al Delaunay que retrató a la Torre Eiffel, al cubo-futurismo de Natalia Gontcharova, a los primeros esbozos del neoplasticismo o al Picabia de lienzos como *Procesión en Sevilla* (1912).

POETIZACIÓN DEL ESPACIO Y ORGANICISMO DE LA LÍNEA; PEINADO HACIA EL LIRISMO.

Aún dentro de las corrientes neocubistas, la pintura que Peinado empezó a realizar a partir de 1926 amplió sus habituales relaciones como el resto de tendencias vanguardistas, y se abrió a nuevas corrientes que tenían en la aspiración al lirismo a través de la plástica pura su punto de mira. Para ello, fue fundamental el impacto del surrealismo y el contacto con la obra de amigos como Bores, Viñes, Cossío y González de la Serna, que por entonces incubaban las fórmulas de la Figuración Lírica junto a Tériade, Zervos y sus *Cahiers d'Art*.

Fue una apertura que se centró fundamentalmente en la creación de nuevos espacios y entornos y en el recurso a formas orgánicas, pues ni temáticas, ni líneas



11. *Bodegón*, c. 1926-1927, óleo sobre lienzo, dimensiones y paradero desconocidos.

compositivas, se resintieron al respecto. Un nuevo neocubismo, que, valga la redundancia, hizo de Joaquín Peinado un pintor mucho más libre, gestual y espontáneo.

Bodegón (Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm., colección Valle Ortí, Valencia), firmado en 1926 al igual que el reproducido en las páginas del número que *Litoral* dedicó al centenario de Góngora⁵⁵, ya demuestra esta evolución. Se trata de un lienzo basado fundamentalmente en formulaciones cubistas, que no olvidan sus usuales estilemas gráficos, temáticos o compositivos, pero que sustituye la geometría de su grafía y los habituales planos abstractos yuxtapuestos por líneas dúctiles y campos orgánicos de vivo colorido, que relegan la mimesis figurativa a un mero signo, abogan por una confusión palpable entre los planos, y tienen en la calidad matérica de la pintura a una gran protagonista. Organicismo, confusión, colorido y materia, un conjunto de posibilidades plásticas que, unidas a una estética y un tema cubistas, introducen a Peinado en la denominada *pintura pintura* de la mano de nuevas soluciones; soluciones de pintura pura, estrictamente plástica, que hacen de su pintura algo más fluido y espontáneo, retiniano, interesado en la poesía de las líneas, las formas y el color, y que la conducen a un “pseudo-automatismo” lírico. Fórmulas que

⁵⁵ *Litoral*, nº 5-6-7, Málaga, octubre de 1927.



12. *Bodegón*, 1929, acuarela sobre papel, 23 x 33 cm., colección particular, Sevilla.

13. *Arco de Felipe V, Ronda*, 1929, óleo sobre tabla, 19 x 24 cm., Museo Peinado, Ronda.

tienen su base en los puntos de partida de la figuración lírica española –fundamentalmente en la pintura de Francisco Bores– y en un extremo hasta hoy no contemplado; la relación formal, más que evidente, entre la grafía orgánica de Peinado y la usada por el surrealismo de André Masson; palpable en los cinco dibujos con los que el rondeño ilustró en 1927 la que fuera una de las primeras creaciones –sino la primera– de literatura surrealista española: *La flor de California* de José María Hinojosa. En alguno de ellos, las dúctiles y serpenteantes líneas de Peinado llegan a una libertad tal que no nos hacen pensar que estamos ante dibujos automáticos, surrealistas; únicamente adulterados por los estilemas gráficos del neocubismo. Y es que la grafía orgánica será la que protagonice buena parte de la producción de Peinado entre 1926 y 1929, inundando hasta dibujos cuya construcción planimétrica y compositiva nos remiten claramente a su neocubismo iniciático; caso del *Frutero* aparecido en el octavo número de *Litoral*⁵⁶, o la *Cabeza de toro* que hizo lo propio en el segundo y último de los números de la granadina y lorquiana *Gallo*⁵⁷.

Y sí los bodegones de 1926 nos muestran a un Peinado interesado en una pintura autónoma a través del organicismo de las formas, también nos encontraremos con un Peinado interesado en las cualidades pictóricas –fundamentalmente líricas– de las *no-formas*; es decir, en las cualidades visuales y matéricas que masas informes de color otorgan al cuadro. Lo hacía ya en el bodegón titulado *El jarrón que tuvo flores* (Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm., colección particular, Ronda) una obra actualmente en paradero desconocido que podemos datar, sirviéndonos de sus simi-

⁵⁶ *Litoral*, nº 8, Málaga, mayo de 1929.

⁵⁷ *Gallo*, nº 2, Granada, 1928, pág. 8.

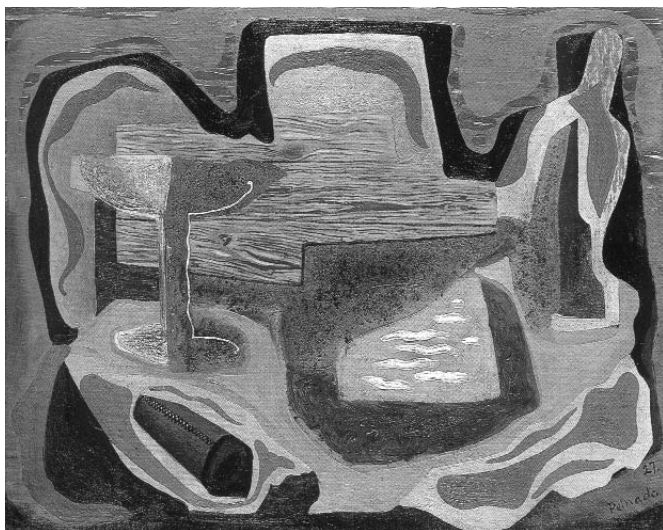
litudes estilísticas, como realizada entre 1926 y 1927. Es ésta una obra claramente de transición entre estilos, que funde rasgos del neocubismo clásico y el decorativista con otros tomados del retorno al orden y hasta de la pintura metafísica italiana, sumamente singular, pero que ahora nos interesa por la inclusión de manchas informes de color como fondos pictóricos a objetos determinados; fondos que en esta obra en concreto, se aplican al frutero que aparece en primer plano y a la jarra situada delante de la ventana que, sobre ellos, adquieren sensación de ingravidez e indeterminación espacial, rompiendo con algunas de las más rígidas normas constructivas que hasta el momento caracterizaban el neocubismo de Joaquín Peinado. Objetos que flotan en un fluido matérico sin forma definida, que ganan en lirismo y llevaran a los bodegones de Peinado a planteamientos cada vez más alejados del cubismo; pero para llegar a ello habría que deconstruir aún más un cuadro que, en este caso, presenta todavía una sólida urdimbre compositiva, neocubista.

Ejemplo de los resultados obtenidos a través de la deconstrucción del espacio pictórico, alcanzados gracias a la utilización de fondos informalistas de color, serán dos bodegones –uno un gouache y otro una acuarela– firmados respectivamente en 1928 y 1929. En la acuarela, titulada sucintamente *Bodegón* (Acualera sobre papel, 23 x 33 cm., colección particular, Sevilla), sólomente la organización compositiva y la geometrización sumamente esquemática de los objetos nos remiten al cubismo, pues el resto de rasgos formales nos hablan de un lirismo muy cercano a la pintura fruta o a las poéticas surreales. Serán dos obras de delicado lirismo, con extremado cuidado en la suavidad del color, donde el automatismo tiene su refrendo en la aplicación espontánea y gestual de las manchas de color que sirven de fondo a los objetos (siendo éste mucho más visible en la acuarela de 1929).

Pero a pesar de todos los indicios líricos, no podemos hablar aquí de figuración lírica plena, y para demostrarlo nos centraremos en el *Bodegón* de 1929. En él, la gestualidad informalista de los campos de color –que, dispuestos en torno al frutero y las hojas que suponen las únicas pistas figurativas de la acuarela, ocupan el centro de la obra, marcando la composición junto a ellos–, está acompañada de una composición premeditada y un entorno espacial definido. Se utilizan formas objetuales recreadas sin la espontaneidad característica de la tendencia, que no se sirven de las cualidad plásticas del fondo para aflorar, y que abandonan el organicismo gráfico que las caracterizó en obras anteriores del autor en pos de rígidas líneas de contorno, propias del cubismo a no ser por la sensación de ingravidez que les regalan los perfiles transparentes con los que están elaborados; no obstante, a pesar de todo, obras como ésta son uno de los mejores ejemplos de la *callada poesía de los objetos* que caracterizó a Peinado a lo largo de toda su carrera. Obras repletas de profundas cargas de lirismo y musicalidad en formas y espacios.

Algo muy similar a lo plasmado en el *Bodegón* acuarelístico de 1929, nos lo mostró Peinado, ese mismo año, en la vista paisajística del rondeño *Arco de Felipe V* (Óleo sobre tabla, 19 x 24 cm., Museo Peinado, Ronda); un óleo sobre madera dedicado al pintor catalán Joaquín Sunyer. En él, son de nuevo los campos de color y las transparencias los recursos plásticos dominantes, pero, a diferencia del caso anterior, hacen su aparición en compañía de elementos mucho más contruidos y volumétricos (aglutinados en torno al arco-puerta), recreadores de una huidiza, aunque presente, profundidad tridimensionalista. Componentes que dan como resultado un paisaje rico en sugerencias, rico en presencia objetual a la par que ingravido, cercano a ciertas posturas de la estética metafísica, al coqueteo con lo surreal y, de paso, al retorno al orden de raíz italiana a través de las texturas originadas a partir de un ingente uso de materia pictórica.

Terminaremos esta aproximación al lirismo en la obra de Joaquín Peinado retrocediendo un par de años para encontrarnos así con una obra sumamente peculiar fechada en 1927; una mirada hacia atrás que no será inusual en Peinado, que en el afán investigador que marcó su pintura de los años veinte, nunca agotó de un modo drástico las soluciones plásticas que lo entroncaron con movimientos como el retorno al orden, el neocubismo, la figuración lírica o el surrealismo, regresando a determinadas formas o técnicas empleadas en obras que, a tenor de sus últimas realizaciones, parecían superadas u olvidadas. *Nature morte* (Óleo sobre lienzo, 64,7 x 81 cm., colección particular, Madrid), que así se llama la obra, nos muestra a un Peinado interesado en una nueva técnica, la del *falso collage*, introducida hacia años por Picasso, pero que tiene paralelos mucho más cercanos –tanto en forma como en sentido– en obras como *Composition hors de son cadre* de Francisco Bores, pintada por el madrileño en 1926. Peinado, al igual que Bores, nos plantea en este óleo la posibilidad de una pintura puramente plástica, con consideración de *objeto*, y para ello se sirve de principios tan propios del cubismo picassiano como la utilización del bodegón o la simulación del *papier collé*, o de ademanes propios de su más puro neocubismo, como es el caso de la yuxtaposición de planos, pero llega a resultados muy distantes. Para ello Peinado vuelve a hacer gala de una pintura más expresiva y gestual, de grafías orgánicas, donde los perfiles de los planos tienden a una grácil ondulación y oscilan entre la nítida distinción y la confusa imbricación, y cuyo empleo de tonalidades específicas de color tendrá capital importancia. Con todo, el resultado final nos enfrenta a un obra que, aún participando de principios básicos del cubismo, los supera en busca de lirismo propios de la pintura fruta, pero que quizás profundice más en las libertades propias del surrealismo a través de la atmósfera de extrañamiento con la que las fantasmagóricas gamas de color verde agua y gris perla envuelven a los objetos; unos objetos que, a tenor de dicho colorido, y gracias a las ondulaciones de las formas y el espacio, parece involucrarnos en



14. *Nature morte (Naturaleza muerta)*, 1927, óleo sobre lienzo, 64,7 x 81 cm., colección particular.

un ambiente submarino y extraño, pero a la vez, lleno de delicadas sugerencias poéticas. Ese sutil encantamiento de las formas, los colores y el espacio pictórico, será el que Peinado ofrezca como resultado de su “aspiración al lirismo”; un lirismo puramente plástico, fundamentado en la *sola pintura*, que se aparta así del literalismo de lo surreal.

LA DESINHIBICIÓN DE LA GEOMETRÍA; PEINADO LÍRICO.

La alternancia y coexistencia de fórmulas plásticas extraídas del cubismo, el novoclasicismo novecentista o el surrealismo, tenderán, a partir de 1927, a una síntesis novedosa, mucho más refrescante y libre, lírica; lo hará cuando Joaquín, gran constructor plástico, comience a olvidarse de la ordenada geometría a la que sometía espacios y objetos dentro de sus pinturas.

Dos bodegones fechados en 1927 son los que, de un modo más claro, nos ponen en el camino emprendido por Peinado hacia una pintura lírica. El primero, per-

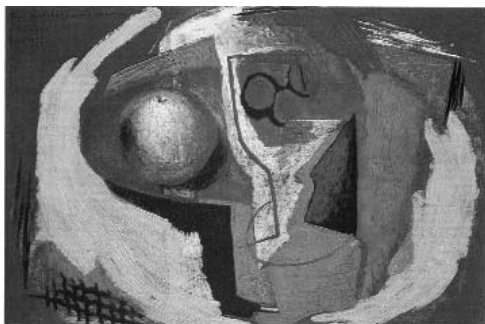
teneciente a la colección de arte de Telefónica (*Sin título* [Bodegón ante ventana], óleo sobre lienzo, 64 x 91 cm.), lo podemos considerar a modo de obra conclusiva, en la que Peinado culmina todo un proceso de experimentación sobre los conceptos de forma y espacio. Sobre un fondo unitario de color –base de los pseudo-automatismos sígmicos de la figuración lírica–, dispone Peinado una de sus ya habituales composiciones a base de planos yuxtapuestos de color sin sombreado, cuyos orígenes hemos de buscar, una vez más, en el neocubismo que aprendió del cubismo decorativo de Picasso, pero en éstos, marcados hasta el momento por rígidos perfiles de tono purista, incluirá ahora la línea orgánica automatista y la confusión informalista de los campos de color, característicos de una pintura más autosuficiente, pura y lírica. Para llegar a esta pintura, también se sirvió Peinado del surrealismo de las “transparencias” de las líneas de perfil, que tanto aportan en pos del ambiguo encuentro entre realidad y ficción, de la recuperación de texturas a través de un empleo cada vez más copioso de masa pictórica, a tono con la recuperación de valores retinianos que propuso el *rappel à l’ordre* y con la recuperación de la riegeliana *sensación háptica* en la que devinieron las propuestas de la figuración lírica, o de una pincelada más libre y espontánea, que podríamos calificar incluso de expresiva, creadora de trazos con valor de signos. No obstante, en obras como ésta aún queda parte del camino por recorrer hasta llegar al Peinado más genuinamente lírico.

Ese lirismo, que Peinado elabora desde el intimismo neorromántico con el que trama el tema del bodegón, estará más cercano en la segunda de estas obras fechadas en 1927 (*Bodegón*, óleo sobre tabla, 24 x 35 cm., colección particular, Madrid). Trabajando directamente sobre el soporte, sin bocetos o dibujos previos –tal y como ya venía haciendo en la mayoría de las obras de este periodo–, y asumiendo las premisas de espontaneidad y azar que ello presupone (ancladas ambas en los substratos de la figuración lírica y el surrealismo), Peinado elabora una composición donde los planos yuxtapuestos dan paso a un remolino de informales campos de color, sumamente texturales y rítmicos, musicales en su equilibrio, vivo cromatismo y gestualidad. Un paso más hacia la pintura poética, hacia la plástica con valor en sí misma, donde sin embargo, y a diferencia de las soluciones de pintores afines como Bores, Viñes o Cossío, se hace hincapié en criterios como los de construcción compositiva o en apreciaciones volumétricas como las aportadas a la pieza de fruta que aparece en el centro de la composición.

“Copa y fruta ingravidas sobre nube que flota ante un mar ignoto”; éste, haciendo un alarde ingenuo de imaginación basado en premisas surreales, bien podría ser el título del *Bodegón* de 1928 que de Joaquín Peinado se conserva en su museo rondeño (*Bodegón*, 1928, óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm., Museo Peinado, Ronda), pues mucho de ello habita en el pequeño lienzo. Pero tendremos que apartarnos de la tentación del subconsciente para ver lo que en verdad guarda la obra, y

encaminarnos hacia las orillas de la figuración lírica. Una vez allí, veremos como Peinado abandonó muchos de los condicionantes neocubistas y novecentistas de obras anteriores para crear un lienzo más que próximo a la figuración lírica, que bebe de sus premisas y se relaciona, por línea sanguínea directa, con las obras más líricas de Francisco Boses o Francisco Cossío. Un fondo uniforme de imprimación, manchas informes y gestuales de color a modo de planos, figuratividad como mero signo que se incorpora a la obra sin valor temático, el uso de estilemas surreales como el de las transparencias aplicados a objetos y planos, el uso libre del color, la puesta en valor de la materia pictórica como textura sensitiva, espontaneidad en la pincelada y gotas de azar; estas son las cualidades que en este lienzo catapultan a Peinado hacia lo lírico a través de la pintura, dejando a un lado el valor poético que hasta ahora nuestro pintor otorgaba a los objetos y los espacios. Solamente la organización previamente preconcebida del espacio pictórico y algunos objetos, la aparición de la profundidad como sensación a través de una clara línea de horizonte y la inclusión de un escueto plano geométrico muy bien delimitado, no nos permiten hablar del lirismo pleno de Joaquín Peinado; culminación de un recorrido que pronto llegará.

Y llegó; el pleno lirismo llegó. Lo podemos ver en un pequeño bodegón fechable en torno a 1928 y titulado *Corbeille de fleurs (Canastilla de flores)* (Óleo sobre lienzo, 22 x 27 cm., colección particular). En él la equiparación entre fondo, forma y figura de la figuración lírica llega prácticamente a su cénit, la exaltación de la materia pictórica alcanza su punto más álgido dentro de la producción de Peinado, conquistando un alto grado de equivalencia entre lo óptico y lo táctil, y la libertad de la pintura se manifiesta con gran autonomía, en los límites de la abstracción, dotando al lienzo de fuertes cargas de poesía plástica. Es aquí donde Peinado nos ofrece el ejemplo más cercano a los postulados de la figuración lírica, adoptando fórmulas muy cercanas a las adoptadas –hacia poco más de un año– por su compatriota Pancho Cossío, consistentes en construir la obra partiendo únicamente de la intuición plástica; la intuición y la libertad que se hacen pintura en el fondo sobre el que Peinado dispone su canastilla de flores. Fondo espiritual de la obra, elaborado con una densa capa pictórica, rico en multitud de matices de color, sin la intervención de planos geométricos, donde sólo unos planos de perfil orgánico situados en su parte inferior, sirviendo de apoyo compositivo a la disposición de los elementos más figurativos de la obra, rompe, con sus cualidades acuosas, la uniformidad lograda en su multiplicidad de rasgos y sugerencias. Fondo exclusivamente plástico sobre el que Peinado confecciona los componentes figurativos de la obra. Motivos consistentes en sutiles y translúcidas hojas de verde cromatismo, esquemáticos triángulos de un blanco puro que conforman el escueto encaje de un invisible mantel (como remedo de su neocubismo más decorativo), una canastilla creada a través del entrecruzamiento de trazos de color ocre y decorada con una ondulada línea blanca, y tres flo-



15. *Bodegón, 1927, óleo sobre tabla, 24 x 35 cm., colección particular, Madrid.*

res. Entre éstos, serán éstas últimas fundamentales a la hora de entender los medios personales con los que Peinado logró su acceso al lirismo figurativo, pues no están elaboradas –como sí que lo están los motivos figurativos de muchas obras afines de pintores como Bores, Viñes o Cossío– a partir de signos gráficos, de trazos de pincel, sino desde la materia pictórica y el color; materia y color que no dejan de poseer la espontaneidad, gestualidad y azarosidad propias del signo de la figuración lírica, pero que tornan la sugerencia formal de éstos en presencia plástica, y que lo hacen a través de la síntesis entre lo visual y lo táctil. De ese modo, Peinado –al igual que pintores afines como Cossío– incorporó a “su” figuración lírica algo propio del retorno al orden de raíz italiana; la recuperación de texturas.

Para acabar el recorrido por la pintura que Peinado realizó entre 1925 y 1929, y hacerlo en su más genuino lirismo, tenemos que referirnos a dos paisajes realizados en 1929: *Paisaje nocturno* (Óleo sobre lienzo, 29,9 x 36,8 cm., Galería Luis Carvajal, Madrid) y *Paysage avec château* (Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm., Museo Peinado, Ronda). En ellos el lirismo de la plástica pura, las formas y el gesto, se une al sugerido por el entorno físico que plantean las obras; algo ya sugerido, por ejemplo, en el horizonte que sirve de telón de fondo al *Bodegón* de 1928 que guarda el Museo Peinado, y que conduce a la pintura de Peinado hacia el surrealismo de los espacios oníricos e inquietantes.

La Cenicienta en las artes plásticas y el cine

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Cine

RESUMEN

En este trabajo hemos querido ampliar estudios anteriores en los que analizábamos principalmente dos filmes, Rebeca y Jane Eyre, hallando en ambos unos prototipos femeninos que describíamos como Nuevas Cenicientas. En esta ocasión, hemos estudiado cómo este icono, la Cenicienta, ha sido recogido por la pintura, las ilustraciones de cuentos y el cine, partiendo de los cuentos originales de Perrault y los hermanos Grimm, para poder ver las aportaciones que realizan los artistas y la incidencia de los diversos estilos artísticos.

ABSTRACT

This work is the continuation of two previous studies in which we mainly analyzed films like Rebeca and Jane Eyre, where we found feminine archetypes called New Cinderella. Now, we have studied how this icon, Cinderella, appears in paintings, cartoons and in cinema, on the base of original fairy tales by Perrault and the Grimm Brothers', in order to elucidate the contributions made by artists and the implication of the different artistic styles.

La Cenicienta es un cuento de gran antigüedad cuyo origen hay que buscarlo en oriente, donde inicialmente se difunde a través de la tradición oral. Esta difusión de los cuento verbalmente se debía a que en un principio la gente no sabía leer ni escribir, por lo que era muy común la reunión de la familia alrededor del fuego, donde los padres o abuelos narraban estas historias¹.

Claro signo de esta procedencia oriental lo podemos apreciar en el elogio del pequeño pie de Cenicienta, algo que se solía considerar como un signo de virtud y belleza por parte de los chinos, además de la aparición de un zapato realizado en materiales preciosos.

Su primera versión escrita se produce en el siglo IX en China². La llegada a

* RAMOS FREND, E.M.: "La Cenicienta en las artes plásticas y en el cine", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 403-424.

¹ PHILIP, N.: *El libro ilustrado de los Cuentos de Hadas*, Barcelona, Omega, 2003.

² BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*, Barcelona, Crítica, 1992, pág. 331.

occidente tuvo lugar con la obra de Giambattista Basile, titula *La Gatta Cenerentola*, publicada en 1634. Pero, realmente, la popularización de este cuento se produce cuando el escritor francés Charles Perrault (1628-1703), iniciador de los cuentos de hadas, la publica en 1697. Una nueva versión tendrá lugar de mano de los escritores Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm, de nacionalidad alemana, quienes recogieron la historia de la Cenicienta entre sus *Cuentos de niños y del hogar* que publicaron entre 1812 y 1857. Además, de estas dos, existen otras muchas más versiones que son mucho menos populares.

Mas hoy día si realmente se conoce la historia de la Cenicienta es, sin duda, a raíz de la versión cinematográfica que en 1950 realizó Walt Disney y que sigue el relato de Charles Perrault. Antes de la misma, la imagen de la Cenicienta sirvió de inspiración a algunos artistas para su obra y, sobre todo, dicho cuento contó con numerosas ediciones ilustradas en las que se pueden observar una gran variedad de estilos junto con diferentes variaciones en el aspecto de los personajes y en la ambientación de las escenas.

Igualmente, la Cenicienta ha sido una historia recreada por el teatro, la danza y la ópera. Dentro de la ópera ha contado con diversas versiones, siendo la más famosa la realizada por Rossini, que se estrenó el 25 de enero de 1817 en el Teatro Valle de Roma. En esta ocasión, el libreto, aunque parte del cuento de Perrault, posee algunas variaciones de la historia original motivadas por causas diversas. Por un lado, desaparece el personaje del hada, dado que la burguesía italiana estaba acostumbrada en la opera bufa a la carencia de toda magia. En lugar del hada aparecerá el filósofo Alidoro que aporta a la protagonista una serie de consejos sobre normas clásicas de pensamiento. Otro personaje que desaparece es la madrastra, sustituida por una figura masculina, dado que en las óperas no podían haber más de tres papeles femeninos y eran muchos más los cantantes masculinos disponibles.

LA CENICIENTA EN LA PINTURA.

La plasmación de este personaje dentro de la pintura no ha sido muy abundante, pero, no obstante, contamos con algunos ejemplos en los que Cenicienta ha sido el centro de atención de los artistas.

La más antigua de las obras pictóricas [1] se fecharía hacia finales del siglo XVIII y pertenece al pintor Jan Walraven, del que tan solo conocemos que nace en 1728. La obra, como nos indica el título "Little Cinderella", presenta a una Cenicienta en la niñez, rodeada de palomas, bajo la sombra de un árbol. Estos elementos nos indicarían que el cuento que ha servido de inspiración al artista sería el de los hermanos Grimm³, donde un avellano, plantado sobre la tumba de la madre de la niña, y los pájaros que en él se posan, en su mayoría palomas, tendrán un papel de gran



1. "Little Cinderella" de JAN WALRAVEN (procedencia www.canvaz.com).
2. "Cinderella" de JOHN EVERETT MILLAIS (procedencia www.art-reflections.com).

protagonismo en la historia, sustituyendo al hada de la versión de Perrault.

En el siglo XIX nos encontramos de nuevo con una joven "Cinderella" [2] realizada por uno de los fundadores del movimiento Prerrafaelista, John Everett Millais. El Prerrafaelismo fue un movimiento surgido en 1848 en Inglaterra que perseguía un estilo naturalista, siguiendo el modelo de los pintores del Renacimiento anteriores a Rafael, unido a una temática imaginativa y cargada de simbolismos y contenidos morales. Los más destacados iniciadores de esta hermandad fueron William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti y Millais y se mantendrán unidos hasta el año 1856 en que cada uno seguirá un rumbo diferente. Millais, considerado un pintor de grandes dotes, optará por obras muy sentimentalistas y dulzanas que le proporcionaban un gran éxito⁴. Esas son las características que podemos apreciar en esta obra donde una Cenicienta aún en la niñez se dispone sentada, con la chimenea al fondo y los pies descalzos hacia los que se aproxima un pequeño ratón. Sostiene una escoba que nos indica su situación de sirvienta, mientras con una de las manos sostiene una pluma de pavo real que puede ser un símbolo que nos anuncia la posterior transformación que sufrirá cuando con los atavíos para la fiesta, deslumbre como el pavo real cuando abre su abanico de plumas.

Una nueva obra, fechada en 1863, es realizada por el pintor Edward Burne-Jones, considerado "el pintor más sobresaliente de los que se asocian a la segunda fase del prerrafaelismo"⁵. Burne-Jones, unido a lo largo de toda su vida al polifacético William Morris (diseñador, poeta, artesano, científico, hombre de negocios, ideólogo, etc.) será un gran admirador y amigo de uno de los fundadores del

³ Cfr. GRIMM, J. y W.: "La Cenicienta", en *Cuentos de niños y del hogar*, volumen I, Madrid, Anaya, 1985, págs. 152-161.

⁴ LUCIE-SMITH, E.: *El Arte Simbolista*, Barcelona, Destino, 1991, pág. 38.

⁵ *Ibidem*, pág. 44.



3. "Cinderella" (1863) de EDWARD BURNE-JONES (procedencia www.surlalune-fairytales.com).

4. "Cinderella" (1899) de VALENTINE CAMERON PRINSEP (procedencia www.surlalune-fairytales.com).

Prerrafaelismo, Dante Gabriel Rossetti, y seguidor de las ideas de John Ruskin, muy cercano en ciertos aspectos a los prerrafaelistas, quien consideraba al artista como una especie de sacerdote o profeta que, a través de la alegoría y el simbolismo de su obra, podía tener un importante papel moralizador en la sociedad, uniendo siempre sus temas imaginativos a un conocimiento detallado de la realidad objetiva⁶.

Burne-Jones será un enamorado de la Edad Media donde las obras de arte eran fruto de un proceso artesanal y rechaza la sociedad capitalista y el mundo industrial en que se desarrolla su vida. Por ello, su máximo deseo es crear obras bellas, razón por la que se le encuadra dentro de los denominados Esteticistas. Huyendo de su mundo busca la inspiración en los cuentos y leyendas, algo que se refleja en la obra que presentamos. Formalmente, sentirá una gran atracción por artistas como Leonardo, Miguel Angel, Mantegna y Botticelli.

Este contacto con los artistas italianos tiene lugar, por primera vez, en el año 1859, cuando Burne-Jones, animado por Ruskin y por otro destacado artista, George Frederick Watts (pintor muy influenciado por los venecianos), marcha a un viaje de seis semanas por diversas ciudades (Génova, Pisa, Siena, Padua, Venecia y Florencia). En esta última ciudad conocerá la obra de un artista que, formalmente, será decisivo en parte de su producción, Botticelli.

Esta influencia es totalmente clara en la obra "Cenicienta", realizada en 1863, justo tras una segunda estancia en Italia que realiza en compañía de Ruskin en 1862.

⁶ CHRISTIAN, J.: "Los Prerrafaelistas", en *Simbolismo en Europa. Nestor en las Hespérides*, Madrid, 1991, págs. 45-66.

En esta imagen podemos observar una clara copia de la pose de la Venus de Botticelli, a la vez que una gran similitud en esa cabeza con ligera inclinación y en el aspecto de su rostro. Tan sólo varía la disposición de los brazos, dado que uno de ellos, que en la Venus taparía la desnudez de sus senos, asciende para recoger la cabeza inclinada, y el colocado sobre el pubis se desplaza hacia un lado sosteniendo los ropajes. La joven se nos presenta en el interior doméstico, dispuesta ante un platero que expone una vajilla de gran lujo en color azul, presentando alguna de las características más frecuentes en Burne-Jones como es ese ensoñamiento que transmite la mirada perdida, unido a la ubicación del personaje en un espacio de quietud y silencio. La obra se nos presenta en un formato muy alto y estrecho, lo que también fue propio del artista. El momento recreado es el de la vuelta al hogar tras huir del palacio en el último baile, lo que podemos claramente apreciar en el pie descalzo que delata el objeto perdido, cuando ya los lujosos ropajes han desaparecido, volviendo a presentar los harapos que vestía en el domicilio paterno. Su cabellera aparece cuidadosamente recogida, algo que en esta época era claro indicio de la virtuosidad del personaje representado.

A finales del siglo XIX, concretamente en 1899, hallamos nuevamente la representación de Cenicienta **[4]** de la mano de Valentín Cameron Prinsep (1838-1904) que se nos ubica dentro del movimiento Prerrafaelista. Este artista, más conocido como Val Prinsep, fue hijo de Sara Prinsep, hermana de la conocida fotógrafa Julia Margaret Cameron. El apellido Prinsep lo adoptó de su marido, Thoby Prinsep, miembro del Consejo de la India, y fue propietaria de Little Holland House, en Kensington, residencia en la que se reunían eminencias de la literatura, las artes y las ciencias. Dicha señora será la protectora del pintor Watts, quien a su vez tendrá al hijo de ésta como pupilo. Val Prinsep marchará en 1859 junto con Burne-Jones en ese primer viaje a Italia⁷.

La obra de Prinsep nos presenta a una Cenicienta ubicada en el entorno que contribuyó a darle su nombre, esa chimenea con las cenizas a donde la joven, según Perrault, se retiraba a descansar una vez terminadas sus labores⁸. Cenicienta se nos presenta detenida, de pronto, de sus tareas, como nos indican la olla puesta al fuego y las verduras que recoge en sus faldas y mira hacia un lado de la habitación que los espectadores no podemos visualizar. Junto a Cenicienta podemos observar una gran calabaza, por lo que es posible que el momento plasmado sea justo el de la repentina aparición del hada madrina, justo antes de iniciar todos los preparativos para la marcha de la joven al baile.

⁷ *Ibidem*, págs. 58-59.

⁸ Cfr. "Cenicienta o el zapatito de cristal", PERRAULT, CH.: *Historias o cuentos de antaño*. Madrid, Anaya, 1987, pág. 139.



5. "Cinderella" (1913) de MAXFIELD PARRISH (procedencia www.surlalunefairytales.com).

6. "Cinderella" de ADAM STONE (procedencia www.adamstone.com).

El pintor americano, Maxfield Parrish (1870-1966), nacido en Philadelphia, y destacado por su variada actividad (ilustrador de libros y calendarios, muralista, pintor de paisajes, etc.), también nos presenta en una de sus obras a la Cenicienta [5]. Según los críticos es un pintor con un estilo muy personal, no encuadrable en ninguna escuela. Sus obras mezclan la tradición junto con sus propias aportaciones, dando lugar a un estilo original, del que sobre todo se ha destacado su color, hablándose muy a menudo de los azules de Parrish. No obstante, la visión de algunas de sus obras denotan una clara influencia de los prerrafaelistas y simbolistas de fin de siglo.

En esta obra, realizada en 1913, nos muestra a una joven, en pose, apoyada sobre la balaustrada de una escalera, ataviada con un ropaje medieval, que únicamente nos muestra uno de sus pies que aparece calzado. El otro permanece oculto, quizás debido a la ausencia del zapato recién perdido. La Cenicienta se encuentra ante un paisaje nocturno, lo que nos indicaría que nos encontramos en uno de los bailes celebrados en el palacio. La presencia de la escalera y el protagonismo que tuvo en la pérdida del preciado objeto que hace posible el triunfo de la protagonista es recogida en la obra de los hermanos Grimm, por lo que dicha versión debe haber sido la que sirve al pintor de referencia. Lo que no se consigue en esta obra es una adecuada ambientación, dado que el atavío medieval no concuerda con el estilo más barroco de la balaustrada. Casi da la sensación de ser una joven disfrazada para acudir a un determinado evento. Además, choca la quietud del personaje, cuando normalmente la Cenicienta en este espacio siempre nos va a ser mostrada en una actitud de huida.

La artista Svetlana Lopukhova nos presenta, en 1986, un obra titulada

“Cenicienta, retrato de hermana”, que podríamos encuadrar dentro del realismo mágico. La joven aparece envuelta en un ambiente irreal y misterioso, sin ningún elemento que nos pueda relacionar a la representada con el nombre que se ha elegido de título.

Más avanzado el siglo XX, encontramos una obra realizada por el americano Adam Stone, pintor nacido en Los Ángeles de California en 1966, que también se titula “Cenicienta” [6], algo que la misma pintura nos indica sobre todo por la presencia de dos ratones montados en una calabaza con ruedas que utilizan bastones de caramelo para atrapar mariposas. Cenicienta por su parte es una mujer moderna, con vestido a juego con las baldosas del suelo, que porta una especie de mini aspiradora y se halla en un interior doméstico hacia el que penetra una naturaleza amenazante. El espacio nos parece cómico a la vez que inquietante, sugiriéndonos un estilo muy cercano a la *Nueva Objetividad* que se desarrolló en la Alemania de los años 20, plasmando imágenes muy veristas, que normalmente pretendían, con su perfecto acabado y sus obras detallistas, realizar una denuncia de la sociedad y el mundo en el que vivían. En este caso, el pintor parece simplemente haber querido plasmar un personaje de ficción de una manera muy peculiar. La escena se encuentra cargada de movimiento, sobre todo por parte de Cenicienta que se nos presenta en torsión y con postura inestable. Sorprenden los minúsculos pies que contrastan con el desmesurado tamaño de la cabeza.

LAS ILUSTRACIONES PARA CUENTAS DE LA CENICIENTA.

Frente a este escaso número de obras pictóricas, hallamos, como es lógico, gran número de imágenes que sirvieron para ilustrar las diversas ediciones del cuento de la “Cenicienta”, bien fuera la edición de Perrault o la de los Hermanos Grimm.

Los libros ilustrados van a alcanzar un gran auge en el siglo XIX, consiguiendo sus imágenes una difusión inexistente en la pintura, dado que esta última es una imagen única e irrepetible. En el libro ilustrado, el dibujante se encuentra sometido al texto, debiendo plasmar en la imagen visual lo que el texto le está relatando. Además, no es un momento escogido el que recoge, lo que sí ocurría en la obra pictórica. Aquí, debe crear una serie de escenas con un orden ya establecido por la historia escrita.

Estas imágenes nos permiten seguir la historia y los elementos que las acompañan son un claro reflejo de la versión que están ilustrando. De este modo, una de las obras más antiguas ilustradas de la Cenicienta data de 1854 y el responsable de sus dibujos fue George Cruikshank (1792-1878), dibujante y caricaturista inglés, muy precoz, que influirá enormemente en Francia y España, sobre todo con sus ilustraciones de tipos y acontecimientos de la vida urbana. Además de caricaturas políti-



7. *Cinderella and the Glass Slipper* en *Fairy Library*, London, 1854. Ilustración de GEORGE CRUIKSHANK (procedencia www.surlalunefairytales.com).

8. *“Aschenputtel”* en Grimm, Jacob y Wilhelm: *Kinder und Hausmarchen*, Munich, 1894. Ilustración de HERMANN VOGEL (procedencia www.surlalunefairytales.com).

cas y de costumbres, también tendrá una extensa labor como ilustrador de libros, entre ellos los cuentos. En 1823 ilustrará los cuentos de los hermanos Grimm, logrando unas escenas en las que demuestra su gran habilidad para plasmar elementos y entornos fantásticos y en la década de los treinta ilustrará las obras de Charles Dickens. Entre los años 1853 y 1864 realiza la obra *Cruikshank Fairy Library*, editada por David Bogue, apareciendo en el año 1854 el cuento de la Cenicienta. En esta época sus ilustraciones adquieren una gran libertad, sin buscar en ningún momento la verosimilitud, crea personajes fantásticos, como en este caso sería la hada que ayudará a Cenicienta⁹.

La imagen que sirve de portada al cuento [7] ya nos indica con claridad, a la vez que el mismo título que ilustra, que nos encontramos ante una versión del cuento de Perrault. Nos plasma a Cenicienta, acompañada de un hada que más bien nos recordaría a una pequeña gnomita. La joven se ubica en el que, según la historia de Perrault, era su lugar de descanso tras desempeñar las tareas diarias, el hogar de la casa, junto a la chimenea. Este espacio se nos muestra envuelto en un marco archi-

⁹ BOZAL, V.: *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Historia 16, 1989, págs. 38-42.

tectónico, dando la sensación que nos encontráramos ante un entramado teatral. La escena queda flanqueada por unas pilastras con burlescos mascarones. El basamento presenta, justo en su zona central, el zapato que tan determinante será para el desarrollo final de la historia. Sobre el entablamento, el cuerpo arquitectónico queda rematado por un frontispicio donde se colocan otros elementos fundamentales en la historia que ilustra.

De nuevo, centralizando el espacio se ubica el reloj, cuyas manecillas nos indican la cercanía de las doce de la noche, momento tan fundamental para Cenicienta en su asistencia al baile. Sobre él se dispone la calabaza que la Madrina transformará en carroza y la rata que ejercerá de cochero, además de mostrarnos dispersos los ratones-caballos y los lagartos-lacayos. Todo da lugar a una composición equilibrada y simétrica.

En todos los cuentos de la Cenicienta, como presentación del personaje, nos muestran ese entorno (el hogar con la chimenea cuyas cenizas manchaban a la joven) que le dio nombre y a la protagonista envuelta en harapos. Pero existen elementos que nos indicarán en que momento de la historia nos encontramos, como sucedía en la obra de Burne-Jones y también observamos en la ilustración que Warwick Goble nos presenta en 1913, es la presencia de la joven con un solo zapato y con sus harapos habituales, lo que nos ubica tras el último de los bailes, cuando la llegada de la medianoche ha hecho huir a la joven. Junto a la joven, la calabaza y una rata que muestran como el encantamiento ha desaparecido y todo ha vuelto a su estado habitual. Curiosamente, a la izquierda de la escena se puede apreciar la presencia de una rueda con un huso, lo que puede ser una cita a la otra famosa historia de la Bella Durmiente.

En 1894, el alemán Hermann Vogel [8] ilustrará el cuento realizado por los Hermanos Grimm. En este caso, nos aparece Cenicienta enfrascada en sus tareas junto a la chimenea, mientras las malvadas hermanas marchan lujosamente ataviadas hacia el baile, mirando de manera burlesca a la desdichada joven. La escena se completa con palomas que hacen alusión a los seres que ayudaran a Cenicienta a cumplir sus deseos. De nuevo el zapato centraliza la parte superior de la escena. Igualmente, Hellen Stratton [9], en 1903, nos ilustra con total claridad la versión de los hermanos Grimm, donde el hermoso vestido desciende portado por la paloma, desde el avellano plantado sobre la tumba de la madre. En otra edición anterior de los *Cuentos de niños y del hogar*, cuyo título original fue *Kinder- und Hausmärchen* y que se publicaría entre los años 1812 y 1857, la historia de la Cenicienta (*Aschenputtel*) será ilustrada por Theodor Hosemann (1807-1875), quien en este caso opta por mostrar el descendimiento de los zapatos, dado que debió considerar que tenían un papel mucho más definitivo en la historia.



9. "Ascputtle" en Grimm, Jacob y Wilhelm: *Grimm's Fairy Tales*, London, 1903. Ilustración de HELEN STRATTON (procedencia www.surlalunefairytales.com).

LIBERTAD DEL ARTISTA EN LAS ILUSTRACIONES.

No obstante, en las historias de Cenicienta, al igual que en otros muchos cuentos, existen ciertos elementos que no nos vienen descritos con claridad por el mismo. Por ejemplo, el personaje del hada, inexistente en la obra de los hermanos Grimm, sí aparece en el relato de Perrault, pero de ella no sabemos nada. El relato no especifica aspecto ni edad de la misma, algo que sí se nos aporta de Cenicienta de la que sabemos que era joven, dulce, bondadosa, hermosa, con buen gusto y que, debido a las circunstancias, vestía con malos vestidos. No obstante, hay datos, como el color del pelo, que no se especifican, por lo que nos encontramos con una Cenicienta que según el ilustrador puede ser rubia, morena o pelirroja, según los gustos.

EL HADA MADRINA¹⁰:

De la Madrina sólo nos indica que era hada y nada más, por lo que a la hora de ilustrarla se han optado por muy diversas propuestas. Así, Cruikshank, como ya exponíamos, presenta un personaje de edad avanzada, lo que será lo habitual en la mayoría de los ilustradores, de diminuto tamaño, que nos recuerda a una pequeña gnomita, tocada con un sombrero cónico con ala redonda. Igualmente, Herbert Cole, en su edición de 1906, plasma a una anciana, con sombrero similar al anterior, pero

¹⁰ Cfr. "Las Hadas Madrinas" PHILLPOTTS, B.: *El Mundo de las Hadas*, Barcelona, Montena, 2003, págs. 82-83.



10. "Cinderella" en Rackham, Arthur: *The Arthur Rackham Fairy Book*, Philadelphia, 1933. Ilustración de ARTHUR RACKHAM (procedencia www.surlalunefairytales.com).

11. "Cinderella" en Quiller-Couch, Sir Arthur, *The Sleeping Beauty and Other Tales From the Old French*, New York, 1910. Ilustración de EDMOND DULAC (procedencia www.surlalunefairytales.com).

de estatura normal, que se apoya en un bastón.

Por su parte, Arthur Rackham (1867-1939), dibujante y acuarelista inglés, ilustrará la Cenicienta en varias ediciones, partiendo en unos casos de la obra de los hermanos Grimm y en otras de la versión de Perrault. En 1933 **[10]** nos presenta un hada madrina que por su aspecto (manos con dedos largos y huesudos, gran nariz aguileña, vestuario negro y, de nuevo, con gorro cónico) nos acerca más a una bruja, por mucho que se intente en el rostro crear una imagen de bondad. Además, el ambiente de la escena, con fondos grises y negros y sombras que envuelven a los personajes, aún contribuye más a generar ese aspecto espectral y amenazante que rodea a la joven.

Otros ilustradores han seguido manteniendo esa imagen de hada madrina de edad avanzada, pero con un aspecto bondadoso, siendo en ciertos casos una figura elegante y esbelta, caso del hada de Millicent Sowerby (1915), mientras en otros se opta por una hada bastante entrada en carnes, como el hada de Margaret Evans Price de 1921. Los ropajes también varían haciendo que en ciertos casos el hada se nos acerque más a un ser ligado a los bosques y la naturaleza, los gnomos que antes mencionábamos, llevando una capa con capucha en forma de capirote, como

ocurre con la figura de Margaret Tarrant de 1915.

Pero frente a esa opción mayoritaria de hada madrina de edad avanzada, el ilustrador Edmond Dulac, en su obra de 1910 [11], presenta una joven hada ataviada con un lujoso vestido que rivaliza en belleza con la protagonista.

Igualmente, Walter Crane (1845-1897), artista precoz, cuyos primeros encargos recibe a los 16 años de edad, y responsable de un cambio total en la concepción del libro ilustrado, donde se preocupa no sólo del dibujo, sino también del texto que pasa a incorporarse a la imagen, mostrará un hada inusual en su ilustración de 1875 [12]. Una figura alada, de rasgos muy botticellianos, que se presenta a la joven Cenicienta, que permanece sentada, creando una composición que ineludiblemente nos recuerda a las escenas de la Anunciación a la Virgen. Además, esta imagen nos permite ver las principales características del estilo de Crane. Por un lado, el predominio claro de la línea, delimitando las diferentes figuras, que se disponen en una escena donde no se intenta crear sensación de tridimensionalidad, al contrario las formas resultantes son muy planas generando siluetas más que volúmenes. Su obra se verá muy influenciada por los grabados japoneses que había estudiado, lo que se aprecia aun con mayor claridad en la escena que representa a Cenicienta en el baile. En dicha ilustración nos encontramos con un ambiente muy exótico y decorativo, donde prima lo ornamental por encima de la veracidad del espacio y, de nuevo, vemos ese gran protagonismo de la línea y un colorido totalmente plano¹¹.

CONTEXTO HISTÓRICO DEL CUENTO.

Otro elemento que da total libertad al ilustrador es la ambientación histórica del cuento. Todos comienzan por "Erase una vez..." y no nos proporcionan ningún dato cronológico ni cita un lugar real donde aconteciera la historia, por lo que a la hora de ubicar los personajes en un escenario se debe optar por unos ropajes y un marco arquitectónico que serán los elementos que nos indiquen un periodo aproximado. Esto da lugar a múltiples opciones, como podemos apreciar en las diferentes ilustraciones.

De este modo, Cruikshank, en la escena final en la que se produce el enlace de Cenicienta y el príncipe, nos presenta el interior de una Catedral de estilo gótico. En escenas anteriores, la casa de Cenicienta presentaba vanos cuya parte superior terminaba en arcos ligeramente apuntados. Estos datos nos llevarían a una época medieval, pero el atuendo de las figuras masculinas, de difícil apreciación, y el aspecto de sus cabellos, con melenas no muy largas y con bigote y barba nos llevarían más bien al siglo XVI o comienzos del XVII. Además, en una de las escenas apreciamos

¹¹ *Ibidem*, págs. 124-126.



12. CRANE, WALTER, *Cinderella*, London, 1875 (procedencia www.surlalunefayritales.com).

13. *Les Contes de Perrault*, dessins par GUSTAVE DORÉ Paris, 1867 (procedencia www.surlalunefayritales.com).

14. "Cinderella" en Quiller-Couch, Sir Arthur, *The Sleeping Beauty and Other Tales From the Old French*, New York, 1910. Ilustración de EDMOND DULAC (procedencia www.surlalunefayritales.com).



una construcción cupulada cuya estructura nos recuerda a las utilizadas en el Renacimiento, especialmente a la cubierta que Bramante proyectará para la basílica de San Pedro de Roma con cúpula sobre tambor con galería de columnas, lo que nos ubicaría de nuevo hacia el siglo XVI.

La escena que sí podemos encuadrar en un periodo medieval es la realizada en 1915 por Margaret Tarrant para ilustrar el libro *Cuentos de Hadas*, donde no existe marco arquitectónico, pero los atuendos de los personajes nos llevan claramente a dicho periodo. Cenicienta presenta un vestido de mangas muy anchas y entallado hasta las caderas, con falda cayendo hasta los pies y un generoso escote, que nos encuadraría hacia finales del siglo XIV, principios del XV.

El más importante ilustrador de la historia fue el francés Gustave Doré (1832-1882)¹², con una carrera enormemente fecunda en la que se mostrará muy versátil, con caricaturas, escenas cotidianas, escenas costumbristas, ilustración de cuentos, etc., presentando estilos muy diversos. Entre sus ilustraciones destacar, por su relación con España, las que hizo en su obra *Voyage en Espagne* (1874) o las que

¹² *Ibidem*, págs. 108-114.

acompañaron a una edición de *El Quijote* de 1863.

En 1867 ilustrará los cuentos de Perrault, mostrándonos en el cuento de la Cenicienta [13] un barroquizante espacio en el que hombres y mujeres presentan recargados ropajes con unas exageradas gorgueras y mangas muy abultadas que nos ubicarían hacia finales del siglo XVI o comienzos de XVII¹³. Nos muestra una imagen paródica y con personajes muy caricaturescos. Los diversos gestos, exagerados igual que las vestimentas, y posturas nos plasman claramente el ambiente de cuchicheo y dinamismo que se produce ante la aparición de la joven Cenicienta, generando una escena muy retórica y teatral que nos resulta bastante humorística.

La ambientación más clara es la presentada por Edmund Dulac (1910) quien nos ubica en un escenario claramente versallesco [14], lo que podemos apreciar tanto por la arquitectura de grandes ventanales que nos recuerda a la realizada por el arquitecto Jules-Hardouin Mansart para Luis XIV, como por el gran protagonismo de los jardines en la escena que envuelven la residencia palaciega y presentan una naturaleza racionalizada, con fuentes y jarrones adornando estos últimos las balaustradas de manera similar a los que aparecían en los jardines diseñados por Le Nôtre. Igualmente los atuendos nos claramente historicistas, sobre todo podemos apreciar aquellos elementos que se pondrán de moda en época de Luis XIV, como las casacas y chalecos largos que llegan hasta la rodilla o las corbatas (*cravat*) de encaje o muselina. Igualmente, es propio de finales del XVII y comienzos del XVIII el uso de las pelucas o postizos. En la ilustración podemos apreciar las denominadas pelucas *in-folio* que sería muy ostentosa y cara y presentaba una gran masa de rizos enmarcando la cara y cayendo por debajo de los hombros, convirtiéndose un elemento distintivo de las clases altas. Una época similar sería la que nos quiere plasmar Anne Anderson en su edición de 1935.

INFLUENCIAS Y ESTILOS EN LAS ILUSTRACIONES.

Los ilustradores reflejaron en sus creaciones la influencia de determinados estilos o artistas. Como ya mencionábamos en relación a la obra de Walter Crane es evidente el legado del grabado japonés. Del mismo modo, apreciábamos cierta influencia de Botticelli, que posiblemente le llegó a través de Burne-Jones de quien también en obras pictóricas deja patente su seguimiento¹⁴. Del mismo modo, Burne-Jones influiría en un dibujante e ilustrador inglés del fin de siglo, Aubrey Beardsley (1872-1896)¹⁵, quien logrará un estilo muy personal, huye de la naturaleza y crea un

¹³ LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997.

¹⁴ LUCIE-SMITH, E.: *El Arte Simbolista...Op. Cit.*, pág. 130.

¹⁵ FERNÁNDEZ POLANCO, A.: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid, Historia 16, 1989, págs. 69-73.

mundo artificial, donde desaparece cualquier referencia espacial y lo que predomina es la línea, en ocasiones configurando numerosos arabescos, y los contrastes de planos en blanco y negro. Uno de los temas más habituales en su obra, al igual que en el resto de los artistas simbolistas y decadentes del fin de siglo, será la *femme fatale*¹⁶. Es una imagen de mujer muy erótica, perversa, y distante para el hombre, que ante ella adquiere un papel de sumisión total. Este icono es el resultado de la ruptura que hacen en el fin de siglo algunas mujeres con el modelo burgués femenino impuesto por la moral victoriana. El resultado es un icono femenino que siempre se muestra amenazante para el hombre.

Claras influencias de este dibujante podemos apreciar en el estilo que Arthur Rackham presenta en algunas de sus ilustraciones. Ha quedado constatado dicho influjo en las ilustraciones que realizó en 1910 para la ópera *El oro del Rin* de Wagner. Pero ya un año antes, en 1909, podemos apreciar similar estilo en la imagen que nos proporciona de la Cenicienta. Las líneas ondulantes del vestido, que parecen agitadas por el viento, nos vuelven a acercar al Art Nouveau, del mismo modo que la naturaleza que se sitúa coronando la escena. Cenicienta, por su parte, se nos muestra distante, como complacida por ese príncipe que queda indefenso ante sus encantos.

Sí Rackham sufrió la influencia de Beardsley, más clara aún se nos muestra la obra de Harry Clarke, de 1922 [15], donde podemos ver a Cenicienta convertida en una clara mujer fatal, con los pechos al descubierto y orgullosa ante el pobre sirviente que se agacha ante sus pies. Curiosamente el zapatito resulta minúsculo ante el gran tamaño de los pies de Cenicienta, por lo que la imagen nos lleva a pensar que la joven no podrá ser la agraciada. El espacio ha desaparecido, quedando sólo el mobiliario que nos indica la zona terrenal. En el fondo y flotando entre líneas ondulantes se nos plasma un personaje que debe tratarse del hada madrina. Del mismo modo, los arabescos, tan ligados al Art Nouveau, poblarán el exuberante vestido de Cenicienta. En otra de las escenas de la historia [16], Cenicienta aparece algo más ingenua, pero sin perder su erotismo al mantener la desnudez de sus senos a la vista, mientras un negro manto del príncipe acentúa los contrastes del negro y blanco.

También con influencia del modernismo tenemos la obra de A. H. Watson de 1927, donde podemos observar una escalera muy ondulante, cercana al estilo de Gaudí, con una moderna y estilizada Cenicienta, cuyo vestido presenta una pincelada muy suelta y abocetada. Dentro del mismo estilo se encuentra la Cenicienta que Alphonse Mucha, máximo exponente del cartelismo Art Nouveau, plasma en el anuncio de la obra teatral de Cenicienta, donde el cuerpo, vestuario y cabello de la joven se mueven generando múltiples curvas.

¹⁶ BORNAY, E.: *Las hijas de Lilit*, Madrid, Cátedra, 1995.



15. "Cinderella" en PERRAULT, CHARLES: *Fairy Tales of Charles Perrault*, London, 1922. Ilustrador HARRY CLARKE (procedencia www.surlalunefairytales.com).

16. "Cinderella" en PERRAULT, CHARLES: *Fairy Tales of Charles Perrault*, London, 1922. Ilustrador HARRY CLARKE (procedencia www.surlalunefairytales.com).

LA CENICIENTA LLEGA AL CINE.

Pero la Cenicienta no sólo se difunde a través de la pintura y los cuentos ilustrados, sino que también será una historia llevada al cine. La más famosa de todas será la versión cinematográfica que Walt Disney realiza en 1950 partiendo de la obra de Perrault, nominada con un Oscar por su música y aclamada por la crítica.

Aunque antes de la versión de Disney existen algunas otras películas que retomaron el tema¹⁷. La más antigua será realizada en 1898 y fue una producción británica dirigida por George Albert Smith conocida como *Cinderella* o también *Cinderella and the Fairy Godmother*. Justo un año después, en 1899, contamos con un film francés dirigido por Giorge Méliès, quien en 1912 vuelve a retomarlo bajo el título *Cendrillon ou La pantoufle mystérieuse*.

En 1914, bajo la dirección de James Kirkwood, Mary Pickford protagonizaría otra versión en cine mudo del cuento. En 1922 se produjeron sendos cortos de animación de la historia, uno en Alemania y otro por parte de Walt Disney, en esta ocasión en blanco y negro. La animación en color de Cenicienta llegará en 1934 cuando, en la película *Poor Cinderella*, Betty Boop sea la intérprete de la desgraciada pro-

¹⁷ Para conocer más sobre las diferentes películas que recrean o versionan el cuento de la Cenicienta Cfr. www.surlalunefairytales.com.

tagonista. Una versión modernizada del cuento se realizará en 1939 bajo el título *First Love* del director Henry Joster, protagonizada por la actriz Deanna Durbin.

Tras la versión de Disney de los años 50, llegarían otras muchas más, sobre todo en musicales realizados bien para la gran pantalla o para la televisión, junto con otras tantas películas de animación destinadas al público infantil. Dentro de los musicales citar el que bajo el título *The Glass Slipper* protagonizaría Leslie Caron, en 1955, bajo la dirección de Charles Walters. Tan sólo dos años después, Julie Andrews protagonizaría una nueva versión musical realizada para la televisión, que se volvería a producir en dos ocasiones más teniendo a Lesley Ann Warren, en 1964, y Whitney Houston, en 1997, como protagonistas respectivamente.

No obstante, en muchas más ocasiones la historia de la Cenicienta ha sido recuperada por la gran pantalla aunque con ciertas libertades a la hora de realizar las versiones del cuento. Este sería el caso de la película *Por siempre jamás*, estrenada en 1998, que protagonizaría Drew Barrymore, quien sufrirá las maldades de una madrastra encarnada por Anjelica Huston.

En otros casos se han realizado versiones modernas de la historia, convirtiéndose Cenicienta en una joven del siglo XX. Bajo el título *Ashpet: An American Cinderella*, en 1990, los americanos crean su propia Cenicienta, del mismo modo que en España sucedería con la película protagonizada por Marisol, con música de Augusto Alguero, para lucimiento de la artista. Incluso ha habido transposiciones iconoclastas de la historia como sucedería en 1960 con el *Ceniciento* de Jerry Lewis.

EL ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO DE CENICIENTA.

Bajo el nombre de Cenicienta se han recogido numerosos argumentos cinematográficos¹⁸ que ya no son simplemente versiones más o menos modernizadas del cuento. A grandes rasgos esta denominación sirve para describir la historia de jóvenes que pasan por una serie de etapas, destacando una etapa inicial, más favorable, que se define como *paraíso inicial*, seguido de un posterior descenso, la *pérdida*, que lleva a la joven a pasar por toda una serie de penalidades hasta conseguir, finalmente, un nuevo ascenso social y el hallazgo del amor que serían los premios a unos comportamientos virtuosos, llegándose así a la felicidad final.

No obstante, en la actualidad muchas versiones modernas del cuento olvidan la primera de las etapas, el paraíso inicial, que sí quedaba totalmente expuesto en los cuentos originales. Tanto Perrault como los hermanos Grimm nos indican que la posición social de la joven Cenicienta era bastante acomodada antes de producirse

¹⁸ BALLÓ, J.; PÉREZ, X.: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 193-207

los fatales acontecimientos del fallecimiento de la madre y el segundo enlace del padre con la malvada madrastras. Perrault claramente especifica que el padre de Cenicienta era *un hombre rico* y relata como tras la boda con la madrastra, ésta y las hermanastras fueron las responsables de que a la joven se le quitaran *sus hermosos vestidos*, poniéndosele en su lugar un delantal gris y unos zuecos. A partir de ese momento se la destina a la cocina expulsándola de los que habían sido hasta entonces sus aposentos¹⁹.

Por ello, aunque recogidas como modernas Cenicientas, tanto la película *Pretty Woman* producida en 1991 por Arnon Milchan y coproducida y dirigida por Garry Marshall, como la más reciente *Sucedió en Manhattan (The Chambermaid)* estrenada en la Navidad del 2002, olvidan en sus argumentos esa etapa inicial que sí se daba en el cuento e inician las historias partiendo de jóvenes que tienen una posición económica bastante dificultosa.

En el primer filme, la actualizada Cenicienta, protagonizada por Julia Roberts, sería una prostituta, mientras el príncipe, interpretado por Richard Gere, sería un ocupado hombre de negocios. Por su parte, en la versión más reciente, la Cenicienta, Jennifer López, es una madre soltera, puertorriqueña, que trabaja como criada en el Waldorf Astoria, mientras el príncipe, Ralph Fiennes, es un destacado hombre de negocios dedicado a la política.

Mas estos no son los últimos ejemplos, dado que en el año 2004 se han realizado nuevas versiones del cuento para el cine tituladas *Ella Enchanted* del director Tommy O'Haver, protagonizada por Anne Hathaway y *A Cinderella Story* de Mark Rosman, con Hilary Duff en el papel de Sam Montgomery, la Cenicienta de esta historia, y la magia de Internet para hacer posible el hallazgo del príncipe deseado.

LAS PROTAGONISTAS DE *JANE EYRE* Y *REBECA*, DOS NUEVAS CENICIENTAS.

Como ya expusimos en estudios anteriores²⁰, en las películas *Jane Eyre* y *Rebeca*, hallamos argumentos que se adaptan perfectamente al designado como "Cenicienta". Según estos argumentos las protagonistas pasan por una serie de etapas: el paraíso inicial, la etapa de pérdida, la etapa de humillación y el triunfo final, que acaba con el castigo de los malos y la llegada del amor²¹.

Ambas películas poseen guiones adaptados a partir de novelas escritas por mujeres. La primera, *Jane Eyre*, fue una novela de la época victoriana, escrita por

¹⁹ Cenicienta o el zapatito de cristal", en PERRAULT, CH.: *Historias...Op. Cit.*, pág. 152.

²⁰ RAMOS FREND, E. M.: "Cenicientas actualizadas en las películas *Alma Rebelde* y *Rebeca*", *Boletín de Arte* nº 26, Málaga, Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Málaga, 2005. (en prensa)

²¹ BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal...Op. Cit.*, págs. 195-196.

Charlotte Brontë en 1847. Mientras *Rebeca* nos llegaría de la mano de la escritora Daphne Du Maurier, quien la publica en 1938. Ambas relatan las historias de dos jóvenes cuyas vidas pasarán por similares circunstancias, aunque con varias décadas de diferencia.

Jane Eyre nos plasma a una joven de la época victoriana que tras perder a sus padres en la niñez (descenso de un paraíso inicial y comienzo de las penalidades, la etapa de humillación) será educada por una tía rica y malvada, la señora Reed, quien junto a su hijo maltratarán a la niña hasta que, finalmente, la llevan a un internado, Lowood, donde, con muchas penalidades, logrará formarse para ganarse la vida como institutriz, uno de los pocos trabajos que, en aquella época, se veían adecuados para aquellas jóvenes que, por necesidades económicas y carencia de familiares, no tuvieran más remedio que ganarse la vida ellas mismas. En la mansión de Thornfield ejercerá su labor educando a Adèle, joven protegida del dueño, Edward Rochester. Pronto surge la atracción entre Jane y Edward Rochester, mas toda una serie de secretos se ciernen sobre el protagonista masculino dificultando la llegada del final feliz. Edward pedirá a Jane en matrimonio, pero, cuando el enlace se está realizando, se revela la cruda realidad, la presencia de una primera esposa, Bertha Mason, que padece una total demencia y permanece oculta en una de las torres de la mansión, lo que provocará la huida de Jane. Finalmente, Jane Eyre regresa a la mansión, tras haber escuchado la llamada telepática de su amado y se la encuentra en estado de total ruina, a causa de un incendio que ha sido provocado por Bertha Mason, la cual ha fallecido en el mismo (castigo de los malvados). Este hecho posibilitará el final feliz de la historia, el ascenso.

Esta novela será llevada al cine en varias ocasiones. La primera en 1934, bajo la dirección de Christy Cabanne. Más tarde, en 1944, Joan Fontaine protagoniza una nueva versión bajo el título *Alma rebelde*, dirigida por Robert Stevenson, donde el papel de Edward Rochester estaría a cargo de Orson Welles. Se han realizado nuevos filmes para la televisión y, en 1996, esta novela se llevaría otra vez a la gran pantalla por parte del director Franco Zeffirelli, con la actriz francesa Charlotte Gainsbourg para el papel de Jane y William Hurt como Edward Rochester.

En *Rebeca* la protagonista, que carece de nombre (tan sólo podemos conocerla como la nueva o segunda señora de Winter, dado que en ningún momento se la nombra en la historia), pasa por circunstancias similares a las acontecidas en *Jane Eyre*.

La película, primera dirigida por Alfred Hitchcock en América en el año 1940, está narrada en forma de *flash-back*. Nos relata la historia de una joven tímida y poco experimentada (Joan Fontaine), que tras quedar huérfana (de nuevo la caída tras una paraíso inicial, según el argumento de Cenicienta), se ve obligada a traba-

jar como dama de compañía de una rica cotilla norteamericana, la señora Van Hopper. Durante una estancia en Montecarlo, conocerá a un viudo rico, Maxim de Winter (Laurence Olivier) con el que mantendrá una breve y extraña relación. Finalmente de Winter le pedirá a la joven que se case con él. La joven acepta y tras el enlace y luna de miel regresan a la mansión propiedad de Maxim, Manderley, una enorme y fantasmal residencia familiar situada en Cornualles.

Allí, la nueva señora de Winter será acogida con gran frialdad y desagrado por parte del ama de llaves, la señora Danvers (Judith Anderson), mujer de aspecto espectral que se encontraba muy unida (se habla incluso de enamoramiento) a la primera señora de Winter, Rebeca (se inicia así la etapa de humillación).

Poco a poco la recién llegada se va dando cuenta de que el recuerdo de la fallecida se encuentra aún presente en la casa y en la memoria de todos los que la conocieron. Esto la hará acumular un enorme complejo de inferioridad y sentirse fuera de lugar, incapaz de luchar contra el peso de un fantasma con el que todo el mundo la compara. Durante una fiesta de disfraces organizada para la presentación de la nueva esposa, se produce un naufragio que permitirá encontrar el cuerpo de Rebeca en el interior del yate sumergido y las sospechas recaerán sobre su esposo. Pero las investigaciones posteriores conducirán al descubrimiento de la verdad: la muerte de Rebeca había sido debida a un suicidio como consecuencia de su padecimiento de un cáncer avanzado e incurable. Al menos, esta es la verdad propagada, aunque la realidad fue que dicha muerte se debió a un accidente. Tras la aclaración de todos los secretos, el camino queda allanado para la futura felicidad de los protagonistas, quienes acabarán siendo testigos del incendio de Manderley fruto de un gesto de desesperación de la señora Danvers, quien acaba de conocer la noticia del suicidio de Rebeca y que morirá también entre las llamas que ella misma ha provocado (castigo de los malvados). Con esto finalmente se logrará el ascenso no logrado a lo largo de todo el filme.

De nuevo vemos totalmente justificado definir a la protagonista de esta novela y posterior película como una nueva Cenicienta. De hecho, en una entrevista realizada por el director francés Truffaut a Alfred Hitchcock, este último afirmaba con referencia a la protagonista, la segunda esposa de Max de Winter, que era Cenicienta²².

Del mismo modo, en la película, Jack Favell, amante de la difunta Rebeca, en su primera aparición en escena, se refiere a la protagonista como Cenicienta, nombre que no es utilizado, sin embargo, en la novela original²³, lo que indicaría ese deseo de Hitchcock de realmente plasmarla como una nueva Cenicienta sufriendo,

²² TRUFFAUT, F.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 111.

²³ DU MAURIER, D.: *Rebeca*, Barcelona, Orbis, 1987, págs. 124-127.

en el que se supone que es su hogar, un continuo estado de inferioridad y sumisión, al no conseguir ocupar su papel de nueva esposa del dueño, debido a la continua presencia de la primera esposa.

Como podemos observar, en ambos casos, la pérdida de los familiares lleva a un descenso de posición social que obliga a las jóvenes a ganarse la vida por sí solas, una como institutriz y la otra como dama de compañía. Se produce así el descenso desde un paraíso inicial, para llegar a la segunda etapa definida como etapa pérdida.

Tras este cambio inicial, seguirá para ambas jóvenes el desarrollo de unas épocas de penalidades, la llamada etapa de humillación.

Jane Eyre se nos presenta como un ser inferior al señor Rochester, ejerciendo la función de institutriz. Ella misma es consciente de su papel de subordinada y, de este modo, le dice al señor Rochester: “- *Yo jamás olvidaré lo que soy*”. A su vez, la llegada de invitados a la mansión y el intento de ridiculizarla por parte de uno de ellos, la señorita Ingram (aspirante a cazar al señor Rochester y su fortuna), incide aún más en esta sensación de inferioridad que Jane Eyre experimenta. Dentro de esta etapa de penalidades se encontrará también el descubrimiento de la existencia de una primera esposa del señor Rochester, Bertha, que vive encerrada en una torre de la mansión, aquejada de una demencia total.

En *Rebeca*, aunque casi desde el inicio del film la protagonista ocupará un papel elevado al casarse con Max de Winter, convirtiéndose así en la señora de la mansión Manderley, sin embargo interiormente no asume esta recién estrenada posición social, dado que la presencia constante del recuerdo de la primera esposa y la actitud que hacia ella muestra la señora Danver, el ama de llaves, la llevan a no sentirse como la verdadera dueña de la casa. Incluso desde antes de llegar a su futuro hogar, la señora Van Hopper, para quien la protagonista trabajaba como dama de compañía, al conocer la noticia del futuro enlace, le dirá: - *no te va el papel de señora de Manderley, sinceramente no creo que puedas desempeñarlo, no tienes experiencia, no tienes ni idea de lo que significa ser una gran señora*. Y en una escena posterior, en la que la protagonista rompe un candelabro chino del gabinete y decide esconder los trozos rotos por temor a que lo descubran, su esposo le comenta: - *Te comportas más como una criada que como la dueña de la casa*.

Además, durante todo el filme se multiplica la presencia de Rebeca²⁴, no sólo por los comentarios continuos a su persona, sino, sobre todo, a través del *atrezzo*

²⁴ Presencia y usurpación de protagonismo que ya se aprecia desde el mismo momento en que la novela y la película se titulan *Rebeca*.

(libro de direcciones, pañuelos, servilletas, almohada, etc.) en el que hay una aparición de las iniciales o el nombre de la difunta. Además de esta presencia constante de Rebeca se encargará, principalmente, el ama de llaves, la señora Danvers, quien mantendrá las antiguas habitaciones de la difunta como si no hubiera pasado el tiempo y Rebeca pudiera volver en cualquier momento.

Visualmente la inferioridad a que es sometida la segunda esposa de Winter es dramatizada por medio de encuadres en plano medio que la presentan sentada ante la presencia en pie del ama de llaves quien la mira siempre de manera perversa, encuadres en picado o cuando la misma nos es mostrada en contraposición a la descomunal proporción de la mansión, que convierte a ésta última en un espacio negativo y hostil para la joven. Normalmente, la tensión que sufre la protagonista se acentúa al contrastarnos primeros planos de su rostro, con empleo de un foco selectivo que resalta esos primeros planos, contrapuestos a los del ama de llaves, origen de la turbación, momentos, éstos últimos, en que los espectadores nos identificamos totalmente con la protagonista, al adoptar su mismo punto de vista, por medio del uso de la cámara subjetiva. También son fundamentales todos los encuadres en plano medio corto que plasman las miradas enfrentadas de las dos mujeres, donde podemos observar el temor de la joven, frente a la mirada enloquecida del ama de llaves.

La situación de inferioridad de ambas protagonistas, como ya hemos expresado, finalizará cuando los malvados desaparezcan, llegando así la etapa de triunfo en que ambas logran la felicidad y el amor ansiado. Son, por tanto, sendas cenicientas.

Con todo esto podemos observar, como indicábamos en un principio, los diversos casos en que este personaje de cuento ha sido llevado a las artes plásticas, a las ilustraciones y al cine, aunque con diferencias en función de la fuente de la que tomen la historia y dependiendo también de los estilos artísticos en moda o de las aportaciones personales de cada uno de los creadores.

Iconografía de América en el cine: A propósito de *El Dorado* (1988), de Carlos Saura

Angélica García Manso
Universidad de Extremadura

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Cine

RESUMEN

El Dorado (1988), filme del director español Carlos Saura, constituye un excelente ejemplo de cómo la iconografía de América puede ser estudiada desde el Cine. El presente artículo propone una clasificación y análisis de los mitos y tópicos relativos a la imagen del Nuevo Mundo que es posible detectar en esta película de Saura así como una lectura de la misma a partir de la confluencia de mitos clásicos y contemporáneos que de ella se desprenden.

ABSTRACT

El Dorado (1988), by the Spanish filmmaker Carlos Saura, is an excellent example of how the iconography of America can be studied from the Cinema. This article proposes a classification and analysis of the myths and topics concerning the image of the New World which is possible to detect in this film by Saura, and an interpretation of the film starting from the confluence between classical and contemporary myths which are present in it.

El descubrimiento de América materializó un sueño presente durante siglos en el imaginario colectivo del Viejo Continente: hallar un nuevo espacio que supusiera la "alteridad", la "contraimagen", el reverso de la realidad europea. Así, el bautizado como Nuevo Mundo habría de convertirse en ese lugar desconocido del planeta en el que iban a converger todas aquellas virtudes que el hombre occidental creía perdidas y pretendía reencontrar.

En efecto, conquistadores y cronistas coincidieron en describir y analizar la realidad americana de forma apriorística, a través de las categorías de lo ya existente. Ello explica que su interés por adquirir datos novedosos y objetivos sobre las nuevas tierras no fuera excesivo, centrando sus esfuerzos más bien en verificar una serie de anhelos, así como símbolos y arquetipos, que precedían al propio descubrimiento. Es ésta una circunstancia que va a permitir, por ejemplo, que antiguos mitos y

* GARCÍA MANSO, Angélica: "Iconografía de América en el Cine: A propósito de *El Dorado* (1988), de Carlos Saura", *Boletín de Arte* n°28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 425-450.

leyendas occidentales sobre “otros mundos posibles” se actualicen y puedan ser reinterpretados en latitudes americanas.

Dichos símbolos y mitos sobrevivieron en el llamado “cuarto continente” a través de una repetición sucesiva y permanente que, aparte de los textos, afectó también a la iconografía¹, la cual quedó sometida al estereotipo y dio lugar a una serie de constantes figurativas. Y es que, desde su descubrimiento, América se convierte en una fuente inagotable de imágenes en las que se combinan el mito², el tópico³ y la utopía⁴.

Reflejada tradicionalmente a través del grabado, la pintura, la escultura y las artes decorativas, la imagen de América encuentra en la Edad Contemporánea nuevos soportes como la fotografía, la publicidad, el cómic, los medios informáticos y el cine. El desarrollo y solidez que este último ha alcanzado a lo largo de la última centuria (de hecho, el Cine ha sido definido como “el arte del siglo XX”) lo convierte en un medio idóneo para la recreación y gestación de iconografía relacionada con el continente americano.

En este sentido, el objetivo que se proponen las presentes páginas consiste en analizar e interpretar la imagen de América que Carlos Saura recrea en su película *El Dorado* (1988), tema que en dicho filme puede detectarse, como mínimo, a través de tres vías:

- La presencia explícita e implícita de diversos mitos.
- Los tópicos utilizados para contextualizar la acción fílmica.
- La simbiosis que se produce entre iconos y mitos generados en Europa durante las Edades Moderna y Contemporánea, y el espacio americano.

Todo ello con el propósito último de dejar constancia de cómo América, casi

¹ En términos muy generales, por “iconografía” se entiende la rama de la Historia del Arte que estudia el origen, formación y desarrollo de los temas figurados así como los atributos con que se identifican y de los que normalmente van acompañados. Cualquier acercamiento a este tema hace indispensable la consulta de los estudios de E. PANOFSKY, que se han convertido en todo un clásico en esta materia.

² El “mito”, definido a grandes rasgos como un relato que, bajo forma de alegoría, traduce una generalidad histórica, social, física o filosófica, es una realidad cultural compleja que puede abordarse e interpretarse desde perspectivas múltiples y complementarias. Las aproximaciones a la cuestión han llenado páginas y más páginas, sin alumbrar, empero, una definición consensuada. Así puede constatararse, por ejemplo, en GRAF, F.: *Greek Mythology. An introduction*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1993, págs. 1-8.

³ El concepto de “tópico”, que procede de la retórica grecolatina, permaneció durante siglos íntimamente ligado a la tradición literaria. Sin embargo, su definición como “lugar común” o “motivo reiterado” es válida tanto aplicada al texto como a la imagen.

⁴ Aunque los orígenes del concepto de “utopía” se remontan a las reflexiones políticas de Platón y las lecturas que de ellas hacen autores tan significativos como Cicerón en el ámbito romano y San Agustín en el panorama latinocristiano, la percepción actual -como es de todos sabido- procede de Tomás Moro y su obra *Utopía*, en la que imagina un mundo ideal de las relaciones humanas al tiempo que ironiza sobre él. Traducida al contexto del descubrimiento y conquista de América, la utopía hace referencia a esa noción de “paraíso” que los europeos deseaban encontrar en las nuevas tierras.

cuatrocientos años después de su descubrimiento, sigue apareciendo como un territorio virgen sobre el que el artista actual puede proyectar un nuevo *corpus* iconográfico y mítico surgido en el Viejo Continente durante los últimos siglos.

2.- EL DORADO. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y CINEMATOGRÁFICA DEL FILME.

2.1.- CINE E HISTORIA. UNA BREVE APROXIMACIÓN.

Desde los relatos homéricos y los monumentos conmemorativos de la Antigüedad Clásica hasta la fotografía periodística, pasando por la pintura histórica y la estatuaria pública, la Historia ha abastecido temáticamente a las diferentes artes plásticas, literarias y musicales, tendencia ésta que se intensificaría a partir del Neoclasicismo y el Romanticismo.

Cuando a finales del siglo XIX surja el arte cinematográfico también se recurrirá a la Historia en busca de referentes temáticos: así, en el temprano año de 1898 Méliès dedica uno de sus *tableaux vivant* a la Roma de Nerón (*Neron essayant des poisons sur des esclaves*) y en esos mismos años se registran ya las primeras aproximaciones a personajes como Jesucristo, Cleopatra y Juana de Arco, entre otros. Desde entonces, el conocido como *film d'art* francés, el colosalismo del primitivo cine italiano, las aportaciones de D. W. Griffith, el cine histórico alemán mudo y un largo etcétera que se prolonga hasta la actualidad más inmediata (sirvan como ejemplo *Alejandro Magno -Alexander-*, de Oliver Stone, y *El reino de los cielos -Kingdom of Heaven-*, de Ridley Scott, ambas de 2005) han contribuido a forjar un estrecho vínculo entre Cine e Historia. Y es que, efectivamente, ambas disciplinas comparten su condición de discursos actualizadores del pasado.

No es nuestro propósito enumerar aquí la amplia lista de analogías o afinidades que es posible establecer entre el Cine y la Historia. Nos limitaremos, por tanto, a esbozar sucintamente la génesis de la relación entre el arte fílmico y la disciplina histórica. *Grosso modo*, la Historia tiene por objetivo reconstruir lo acontecido en un tiempo más o menos lejano, un pasado que siempre es evocado desde el presente. De otro lado, una de las tendencias del arte cinematográfico desde sus comienzos fue la de situar la acción de los filmes en un tiempo pretérito que es reconstruido y representado a través de los mecanismos discursivos del Séptimo Arte, algo que dio lugar al denominado “género histórico”.

Así pues, incapaz de ofrecer un contacto directo e inmediato con la realidad, el Cine pone sus dispositivos característicos al servicio de la representación de la Historia, la cual, por su parte, remite también a una realidad distante⁵.

El Dorado, que recrea uno de los episodios más conocidos del descubrimien-

to y la conquista de América, se inscribe pues dentro de dicho género histórico, concretamente en lo que podría denominarse “ficción histórica documentalizada”, puesto que recurre a fuentes documentales para adquirir connotaciones de verosimilitud y rigor⁶.

2.2.- EL CONTEXTO DEL V CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA.

España aprovecha la coyuntura del año 1992 para ubicarse en el contexto internacional una vez consumado su ingreso en la Unión Europea. Se diseñan, pues, tres ingentes proyectos en torno a esta efemérides: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la Sociedad Estatal del V Centenario. La acción de esta última queda reflejada a través de una abundante producción editorial, la organización de exposiciones y congresos y, particularmente, la financiación de coproducciones televisivas y cinematográficas en torno al tema del Descubrimiento de América. En este sentido, cabe citar filmes como *Cabeza de Vaca* (1991), de Nicolás Echevarría, o las dos películas producidas un año más tarde en torno a la figura de Cristóbal Colón (*Cristóbal Colón: el descubrimiento -Christopher Columbus: the discovery-*, de John Glen, y *La conquista del paraíso -Conquest of paradise-*, de Ridley Scott).

Aunque la idea de Carlos Saura de hacer una película sobre El Dorado se remontaba, como mínimo, a 1982, los problemas de producción que se le plantearon hicieron que el estreno del filme no tuviera lugar hasta 1988. Así pues, *El Dorado* vino a sumarse a este conjunto de películas de tema americano que proliferaron entre finales de los años ochenta y principios de los noventa (prueba de ello es que en los créditos finales del largometraje aparece el logotipo de la Sociedad Estatal del V Centenario, coproductora del mismo).

2.3.- EL DORADO EN LA FILMOGRAFÍA DE CARLOS SAURA.

Entre finales de los años sesenta y principios de la nueva década, coincidiendo con la expansión internacional de la *nouvelle vague* francesa, surge una nueva generación de cineastas que se propone renovar el cine español.

⁵ Vid. MONTERDE, J. E., M. SELVA MASOLIVER Y A. SOLÀ ARGUIMBAU: *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid, Akal, 2001, *passim*. Una aproximación al género histórico desde presupuestos didácticos es el que propone José Uroz. Vid. uroz, J. (Ed.): *Historia y Cine*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.

⁶ Carlos Saura señala que para la confección del guión de esta película manejó las crónicas de Toribio de Ortiguera, Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto, así como las *Elegías de varones ilustres*, de Juan de Castellanos. Cf. SAURA, C.: *El Dorado: guión, fotografías, documentos e historia de mi película*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, pág. 178.

Entre ellos figura Carlos Saura (Huesca, 1932), quien, con el objetivo -entre otros muchos- de adaptar la tradición buñueliana a la realidad española coetánea, da lugar a un tipo de cine alegórico y simbólico, cargado de “segundas intenciones”, con el que saca a la luz los fantasmas colectivos de la sociedad española.

A grandes rasgos, dentro de su amplia filmografía es posible establecer cierta correspondencia cronológica y temática en dos grupos bien diferenciados:

En primer lugar, el que se inaugura con *La caza* (1965) y sigue con películas como *Peppermint frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975), *Elisa, vida mía* (1977) y *Mamá cumple cien años* (1979), entre otras, todos ellos largometrajes de una gran calidad y con los que obtiene prestigio y aceptación internacionales.

A partir de la década de los ochenta desarrolla su faceta musical y coreográfica en la gran pantalla con títulos como *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) y *Salomé* (2002).

Pero esta clasificación no impide la existencia de títulos singulares o difícilmente encasillables, como es el caso de la adaptación de la obra de teatro de Sanchís Sinisterra (*¡Ay Carmela!* -1990-) o, por citar uno de sus últimos filmes, la versión que de los sucesos ocurridos en la localidad extremeña de Puerto Hurraco lleva a cabo en *El séptimo día* (2004). Lo mismo sucede con sus aproximaciones al cine de tema histórico, al que ha dedicado, al menos, tres películas: *La noche oscura* (1989) y *Goya en Burdeos* (1999), referidos a las figuras de San Juan de la Cruz y Francisco de Goya respectivamente, y *El Dorado* (1988), película objeto de análisis en las presentes páginas.

2.4.- SINOPSIS DEL FILME.

La película narra los principales hechos acaecidos durante la expedición a El Dorado realizada por las huestes españolas entre 1560 y 1561, jornada dirigida en un primer momento por el navarro Pedro de Ursúa. En el transcurso de esta empresa confluyen una serie de circunstancias (la debilidad de carácter del mencionado Ursúa, reducido a simple marioneta en manos de su amante; la progresiva toma de conciencia por parte de capitanes y soldados de que el suyo puede resultar un esfuerzo inútil; el inhóspito medio en el que se transforma la selva amazónica, etcétera) que dan lugar a una superposición de conjuras para hacerse con el poder. Así pues, a medida que avanza el metraje, el sueño de la conquista y del oro va desvaneciéndose para dejar paso a la destrucción sembrada por dos personajes: Inés de Atienza, la mestiza amante de Ursúa, presentada cual “mujer fatal” que conduce a la muerte a varios capitanes de la expedición, y el sanguinario y cruel Lope de Aguirre,

promotor de las insurrecciones ya señaladas. Éste, auténtico protagonista del filme, tras exponer sus ideas independentistas y rebelarse contra la monarquía de Felipe II, terminará proclamándose general de la tripulación. El largometraje finaliza *in medias res*, sin reflejar el desenlace de la jornada. Sólo una voz en *off* informa al espectador de que Aguirre acabaría siendo asesinado por las tropas del rey⁷.

3.- LA IMAGEN DE AMÉRICA EN *EL DORADO*.

En la película que estrena Saura en 1988 pueden detectarse tres tipos diferentes de iconos en lo relativo a la representación del Nuevo Mundo: en primer lugar, los que aluden a ese imaginario mítico colectivo que de Europa se trasladó a América; por otro lado, las imágenes cuya utilización recurrente ha consagrado como tópicos del cuarto continente; finalmente, determinados iconos gestados en el ámbito europeo y que, como sucede en el caso de *El Dorado*, el arte cinematográfico permite transponer a tierras americanas.

3.1.- LOS MITOS.

La imagen de América transmitida por los europeos que participaron en el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo -y, en especial, por los primeros cronistas- fue el resultado, entre otros muchos factores, de una amalgama de fuentes en la que se entremezclaron mitos de la Antigüedad Clásica, leyendas bíblicas y de civilizaciones asiáticas, creencias medievales, novelas de caballerías, relatos hagiográficos y otras aportaciones de la tradición oral, por una parte, y los mitos precolombinos o indígenas propios de las tierras recién descubiertas, por otra⁸. El filme de Carlos Saura aporta varios ejemplos en este sentido, tal y como se expone a continuación.

3.1.1.- LA LEYENDA DE EL DORADO.

La búsqueda de oro, del que la expansiva economía de la Europa renacentista tenía necesidad, fue uno de los móviles esenciales de la empresa descubridora de Colón. Así, durante las tres primeras décadas de la conquista americana se explotó el oro de las Antillas, sometiendo a los indígenas a trabajo forzado en el lavado de arenas auríferas; más tarde, conforme avanzaba la conquista, el anhelo de seguir

⁷ La película original de Saura exhibida en sala es bastante más larga (su duración es, en concreto, de 151 minutos) que la versión "cortada" disponible en formato VHS -el utilizado en el presente análisis-. Sólo tras el estreno cinematográfico se pudo ver la versión completa en televisión, si bien distribuida en capítulos.

encontrando metales preciosos⁹ en las Indias occidentales cristalizaría en un rastreo incansable del mítico "El Dorado".

Esta afanosa búsqueda de oro en América responde a una doble finalidad: en primer lugar, resulta evidente que la riqueza, la abundancia de metal, se interprete como el premio o trofeo que reconozca los múltiples riesgos y penalidades padecidos en tierras desconocidas. Pero a estas motivaciones económicas se une el aspecto mítico de la propia búsqueda¹⁰, en función del cual América permite el feliz reencuentro en su territorio con esa Edad de Oro¹¹ perdida en el Viejo Mundo y que el europeo del Renacimiento desea recobrar¹².

La bibliografía generada por la leyenda de El Dorado es extraordinariamente amplia y, en ocasiones, las fuentes no demuestran unanimidad en los datos que aportan, circunstancia ésta que dificulta la labor de ofrecer una definición exacta de la misma. En vista de ello, optamos por enumerar a continuación las características del mito que sí parecen suscitar posturas homogéneas:

Los europeos oyen hablar por primera vez de la leyenda indígena sobre "el hombre dorado" en un momento indeterminado comprendido entre la segunda y cuarta décadas del siglo XVI.

⁸ Entre los mitos aplicados al continente americano pueden citarse, entre otros, el de la Atlántida, las Hespérides, Orfis y Tarsis, Omagua, Jauja, el País de la Canela, el País de Meta, el País de Cucaña, el Imperio del Padre Juan, las Siete Ciudades de Cibola, la Ciudad de los Césares, Cipango, el Tesoro del Rey Blanco, la Fuente de la eterna juventud (o el elixir de la larga vida), los gigantes, los grifos, los dragones, los peces voladores, etcétera, además de los que se describen y analizan a continuación.

⁹ De sobras es sabido que la búsqueda de oro, de riqueza en general, ha constituido una obsesión para el hombre a lo largo de la Historia. La mitología grecolatina nos habla del rey frigio Midas, que solicitó al dios Dioniso que todo lo que su cuerpo rozase se convirtiera en oro, y del periplo de Jasón y sus Argonautas en procura del vellucino de oro. El ciclo artúrico, que gozó de una amplísima difusión durante la Edad Media, giraba en torno al hallazgo de un misterioso cáliz de oro, el conocido como "Santo Grial". En la propia conquista de América, la superación de la "fiebre del oro" daría paso a la explotación intensiva de los filones argentíferos en los que esta región es abundante. Ya en el siglo XIX surgirían nuevas "quimeras del oro" con el descubrimiento de este metal en California y Australia hacia mediados de la centuria, y en Canadá y Alaska a finales de siglo (El filme *La quimera del oro - The golden rush*, 1925-, de Charles Chaplin, tiene como trasfondo dicha búsqueda de oro en Alaska). Por último, en el siglo XX el interés se ha centrado en la detección de petróleo, metaforizado como "oro negro".

¹⁰ La idea del oro con un valor simbólico más allá de su valor material procede de la expedición de Jasón para conquistar el vellucino de oro y las aventuras de los Caballeros del Rey Arturo tras el cáliz del Santo Grial. En lo que al vellucino se refiere, éste no sólo representa la condición necesaria para que el héroe recupere su derecho legítimo al trono de la ciudad natal de Yolco, usurpado por su tío Pelias, sino que su consecución supone todo un viaje iniciático jalonado de pruebas de perfeccionamiento personal. Por su parte, en el Santo Grial se conjugan el valor material de la joya y el secreto de la inmortalidad que ésta encierra.

¹¹ Con este nombre se conoce el primero de los períodos míticos en los que la Antigüedad grecorromana - con el poeta griego Hesíodo a la cabeza- dividía la historia del mundo. Esta Edad de Oro transcurrió bajo el reinado de Crono/Saturno y se caracterizaba por ser una época idílica en la que predominaban la inocencia, el bienestar y la abundancia sin trabajo. El hombre del siglo XVI, obsesionado con el redescubrimiento y la vuelta al mundo clásico, retoma este ideal grecolatino y lo proyecta sobre la recién descubierta y virgen América en un intento de exorcizar esa Edad de Hierro en la que la civilización europea de comienzos de la Edad Moderna se hallaba sumida.

¹² Para un análisis detallado de esta cuestión, *vid.* AÍNSA, F.: *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 81-130.

La ceremonia de El Dorado, celebrada presumiblemente en la laguna de Guatavita, respondía al rito más importante observado por los indios chibchas (asentados en el altiplano de la cordillera oriental de la actual Colombia). Dicha ceremonia consistía en una ablución ritual que tenía lugar al amanecer. El cacique impregnaba todo su cuerpo con un ungüento sobre el que se espolvoreaba oro molido¹³. Junto a los principales hombres de la tribu se dirigía en una balsa de junco hasta la mitad del lago; allí, al surgir el sol sobre el horizonte, el jefe se sumergía totalmente en el agua, al tiempo que los sacerdotes arrojaban a la laguna objetos de oro¹⁴ y piedras preciosas, principalmente esmeraldas.

Paulatinamente la geografía de la zona fue absorbiendo el mito de “el hombre dorado”, de forma que la cartografía identificó primero El Dorado con el lago Parime y más tarde con la ciudad de Manoa¹⁵. Entre las principales expediciones organizadas para su búsqueda cabe citar las de Jiménez de Quesada (1537 y 1569), Hernán Pérez de Quesada (1538), Felipe von Hutten (1535-1538)¹⁶, Ursúa y Lope de Aguirre (1560-1561), Fernández de Serpa y Maraver de Silva (1569), Antonio de Berrio (1584, 1587 y 1590), el inglés sir Walter Raleigh (1595 y 1616) y Fernando de Berrio (1597-1608), entre otras. El gobernador de Guayana enviaría otras dos a finales del siglo XVIII, las cuales pondrían fin a la leyenda.

Los cronistas Fernández de Oviedo, Cieza de León y Juan de Castellanos y los conquistadores Gonzalo Pizarro, Jiménez de Quesada y Benalcázar constituyen las fuentes primarias de la leyenda de El Dorado¹⁷. No obstante, a éstos deben sumarse Francisco Vázquez, Pedrarias de Alместo y Custodio Hernández, componentes y supervivientes de la expedición comandada primero por Pedro de Ursúa y después por Lope de Aguirre.

Cuando los europeos son informados del ritual anteriormente descrito, los indios que lo celebraban habían sido ya exterminados por tribus vecinas. Así pues,

¹³ Antropológicamente se sabe que es costumbre entre las tribus amazónicas pintar íntegramente sus cuerpos desnudos con barro rojo, el conocido como “genipapo negro” -un tinte extraído de las plantas- y “achote”, un uso que todavía en la actualidad se sigue practicando y que hace más verosímil la ceremonia del cacique chibcha. Cf. HEMMING, J.: *En busca de El Dorado*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1983, págs. 135-136.

¹⁴ Los chibchas obtenían mediante trueque por la sal gran cantidad de oro explotado por los pueblos que habitaban a orillas de las cordilleras Oriental y Central del actual territorio colombiano, con lo que satisfacían las necesidades de su industria suntuaria. Hábiles orfebres, realizaban cuentas huecas y figuras estilizadas decoradas con motivos de alambre o cintas de oro retorcidas. Además, sus jefes y sacerdotes se cubrían el cuerpo con finísimas láminas de oro, otro elemento que podría haber influido en la configuración de la leyenda de El Dorado.

¹⁵ Vid. ROJAS MIX, M.: *América imaginaria*. Barcelona, Lumen, 1992, págs. 60-63, y AÍNSA, F.: *Op. Cit.*, pág. 122.

¹⁶ Von Hutten, en busca de El Dorado, encontró el país de los omagua (tribu amerindia) en 1541. Tomó la región por El Dorado, algo que contribuyó a mantener vivo el mito. En el siglo XVIII la expedición de Fritz puso fin a la identificación de Omagua con el mítico territorio dorado.

¹⁷ Al menos, así lo defiende John Hemming. Cf. HEMMING, J.: *op. cit.*, pág. 139.

el reino de El Dorado ya es pasado cuando ingresa en el imaginario colectivo europeo. Sin embargo, la búsqueda de oro con la doble finalidad que se ha señalado en líneas previas provocó que el mito reapareciera constantemente en el continente americano, dando lugar a un El Dorado ubicuo o errante, o bien reactualizado con nombres diversos¹⁸.

En la película de Carlos Saura, esta fábula adquiere una importancia fundamental, como es posible deducir ya desde su propio título, *El Dorado*. La presencia de este mito en el filme aparece tratada desde una doble perspectiva, la iconográfica y la temática propiamente dicha.

En lo que al tratamiento iconográfico de El Dorado se refiere, resulta indiscutible el hecho de que los fotogramas iniciales del largometraje están inspirados en uno de los grabados que incluye De Bry¹⁹ en su *Enciclopedia Iconográfica de América*, concretamente en el titulado "De cómo agasaja el emperador de Guayana a sus nobles cuando de invitados los tiene"²⁰. En él se observa a uno de los convidados del emperador siendo preparado adecuadamente para la celebración de un banquete: el invitado, desprovisto de sus vestiduras, es untado por uno de los criados con la sustancia depositada en el recipiente que sostiene en la mano, en tanto que el otro sirviente lo recubre con una fina capa de oro en polvo que sopla a través de una caña²¹.

Saura recurre a este grabado para plasmar cinematográficamente la celebración del ritual protagonizado por el cacique del pueblo chibcha en la laguna Guatavita. Así, en el fotograma de apertura del filme, puede observarse al líder chibcha terminando de ser recubierto con los pigmentos áureos que uno de sus súbditos le aplica soplando a través de una fina caña, unos pigmentos de oro que se

¹⁸ Vid. AÍNSA, F.: *op. cit.*, págs. 123-124.

¹⁹ Theodor De Bry nació en Lieja en 1528. Ejerció su profesión de grabador -en la que desempeñó un notable influjo el maestro parisino de grabado decorativo Esteban Delaune- primero en Estrasburgo y después en Francfort, donde en 1590 presentaba los primeros libros de un volumen que más tarde pasaría a llamarse *Tesoro de los viajes a las Indias occidentales y orientales*. Tras su muerte en 1598 serían sus hijos, Juan Teodoro y Juan Israel, quienes se encargaron de la continuidad del taller así como del resto de libros de la magna obra emprendida por su padre.

²⁰ La presencia de este grabado en el libro en el que Carlos Saura publicó el guión original de *El Dorado* así como sus propias reflexiones acerca del rodaje viene a corroborar este hecho. Cf. SAURA, C.: *op. cit.*, pág. 173.

²¹ El texto que acompaña al grabado dice así: "Son los habitantes de la región de Guayana, al igual que sus vecinos, muy dados a la bebida y superan en su afición a embeodarse a todas las demás naciones. Cuando el emperador ofrece un banquete a sus funcionarios y nobles, los invitados todos son desvestidos por sus criados hasta quedar desnudos, y untados de pies a cabeza con un bálsamo blanco, y rociados luego con una arena aurífera, clara y pura que soplan por unas cañitas y que se quedan pegadas en el bálsamo, de suerte que la persona parece toda de oro, así se asientan, pues, entre cincuenta y cien y juntos beben y comen siete y ocho días seguidos hasta más no poder. Los ingleses fueron también en una aldea cuyo cacique, de nombre Topanimaca, tenía de invitado a un cacique forastero, y estaban ambos sentados en una hamaca brasileña, que en una cama, y dos mujeres les servían la comida y les escanciaban la bebida sin cesar, y cada uno dellos había de brindar por el otro, bebiendo tres copas seguidas. Su poción está hecha y preparada del jugo de varias hierbas en que ponen toda suerte de especias y condimentos picantes y guardarlo en vasijas de barro cocido de diez o doce toesas de altura".

adhieren al cuerpo del jefe por medio del ungüento o resina contenido en el recipiente que sujeta el otro súbdito y que se supone aplicado previamente. A diferencia de De Bry, el cineasta no dispone a los actores en la posición frontal en que el grabador había situado a sus figuras, sino que los coloca lateralmente. El líder conserva el aderezo de plumas con que De Bry había adornado al invitado en su ilustración, y añade un faldellín del que el personaje grabado carecía. Tras él aparecen las tranquilas aguas sobre las que reposa una balsa de madera. Una vez cubierto completamente de oro, como si de una estatua de dicho metal se tratara, el cacique chibcha camina por la orilla hasta alcanzar la balsa, a la que se sube; los remeros lo dirigen entonces hacia el centro de las aguas. En definitiva, el director aragonés se sirve de esta supuesta costumbre guayanesa que De Bry recrea en su obra para construir la iconografía fílmica de uno de los mitos indígenas que mayor calado provocó en el imaginario colectivo de los descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo.

En otro orden de cosas, en la película de Saura se aprecia nitidamente cómo en la búsqueda de El Dorado la expedición capitaneada por Pedro de Ursúa evoluciona progresivamente desde el ánimo exacerbado que provoca la sólida y ciega confianza en la existencia del "reino de oro" (los gritos de "¡A por El Dorado!" expelidos por las huestes como réplica a la arenga que les dirige Ursúa en los primeros minutos del filme así parecen confirmarlo) hasta la certeza de que lo que buscaban era tan sólo un sueño que, como tal, se ha desvanecido. Dicha progresión se escalona en una serie de circunstancias entre las que cabe destacar la reflexión de Aguirre cuando el metraje no está aún muy avanzado ("¡Para qué adentrarse en esta selva inhóspita! ¿No son nuestras vidas más importantes que este esfuerzo inútil?"), la conciencia de los propios expedicionarios de que la jornada en la que están inmersos es una estratagema política (el diálogo entre Pedrarias, cronista de la expedición, y Ursúa lo corrobora: "Los hombres empiezan a inquietarse y eso es peligroso, Pedro... Se habla de que El Dorado no es para nosotros y que esta expedición sólo ha sido una patraña para alejar a unos españoles peligrosos del Perú...; - Eso es en parte verdad... El virrey se ha quitado un peso de encima alejando de su lado a sus capitanes más rebeldes...") y el deseo de alguno de los integrantes de abandonar la empresa (por ejemplo, el alcalde Alonso de Montoya se expresa en los siguientes términos: "Yo creo, señor, que sería una locura continuar la expedición en estas circunstancias. Mejor sería volver por donde vinimos que morir en estas tierras, en donde sólo sufrimientos y crueldades nos esperan...").

Y como colofón, las paradójicamente lúcidas palabras del ebrio Alonso de Esteban, guía de la expedición: "¡Y el sueño de ayer se va desvaneciendo! ¿No iremos en pos de un fantasma?".

Sea como fuere, mito o realidad, la noticia del ritual chibcha causó una profunda impresión en el colonizador europeo y ello revirtió en el tratamiento de la ico-

nografía de América. De Bry en su grabado y Saura en su largometraje dan lugar a sendos iconos del legendario “hombre dorado”; ambos constituyen una imagen del Nuevo Mundo tamizada por la visión del europeo, pertenezca éste al siglo XVI o al XX.

3.1.2.- AMAZONAS, SIRENAS Y ACÉFALOS.

Transcurridos escasos días desde el comienzo de la expedición, el ya citado Alonso de Esteban fantasea en la cubierta del bergantín teniendo como espectadores a Lope de Aguirre y a la hija de éste, Elvira. La niña escucha con gran atención las palabras del guía, quien, en su relato, hace alusión a las amazonas, las sirenas y los acéfalos.

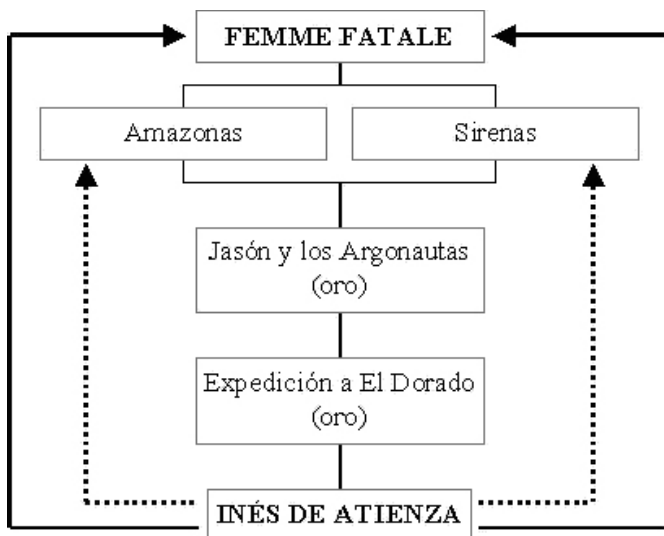
Así pues, la referencia que se hace en *El Dorado* a estos seres míticos es simplemente auditiva, no visual. Ahora bien, el hecho de que no haya imágenes no implica necesariamente la ausencia de iconografía, pues si ésta se entiende como “descripción de imágenes” dicha descripción queda incluida en las palabras de Alonso de Esteban²², circunstancia ésta que propicia que el espectador evoque mentalmente esas imágenes que los fotogramas del filme no recogen.

Por otra parte, no debe obviarse el enriquecimiento que supone para la imagen de América registrada en la película de Saura el hecho de que se haga mención de “amazonas”, “sirenas” y “acéfalos”, mitos del acervo occidental que los europeos exportan al Nuevo Mundo, dando lugar a una “América imaginaria” en la que la realidad y la fantasía se superponen constantemente.

A) LAS AMAZONAS.

El mito de las amazonas se remonta a la Antigüedad Clásica, cuya tradición las presenta como un pueblo de mujeres cazadoras y belicosas descendientes de Ares, dios de la guerra. Su reino parece situarse en Escita (al Sur de la actual Rusia, o incluso Ucrania), en Temiscira, al Norte de Asia Menor, o tal vez en Tracia. Rechazaban la autoridad de los hombres y se gobernaban a sí mismas, con una reina a su frente. Tan sólo se unían ocasionalmente con hombres de tribus vecinas para reproducirse: a los hijos varones los mataban o los sometían a la esclavitud; a las mujeres las educaban en el arte de la guerra y les amputaban el seno derecho

²² El guía de la expedición aporta los siguientes datos: “(...) Y hay sirenas juguetonas, gordiflonas y tetudás; las llaman manatíes y lloran como niñas... ¡Y hay hombres sin cuello! (...) que tienen la cara aquí... (señalándose el pecho y dibujando sobre él). Los ojos, la nariz y la boca... ¡Y las amazonas!... ¡Eso es!... En el río Trombetas nos atacaron las indias guerreras... ¡Son tan membrudas y andan desnudas, en cueros! (...) Cada una de ellas hacía tanta guerra como diez indios... ¡La reina de las amazonas se llamaba Calafial, y su país, ¡California!.”



para facilitarles la práctica del tiro con arco. Diversas leyendas han transmitido el nombre de algunas de ellas: Hipólita, Pentesilea -ambas reinas de las amazonas- y Antíope, hermana de la primera²³.

Este mito sobrevive durante la Edad Media, ocupándose de él, entre otros, algunos enciclopedistas medievales cristianos (Rabano Mauro, Honorio de Autum, Vicente de Beauvais y Tomás de Cantimpré), Alfonso X el Sabio en el libro “Jueces” de su *Estoria*, Marco Polo en su *Libro de las cosas maravillosas de Oriente*, Mandeville en el *Libro de las maravillas del mundo* y la conocida como *Carta del Preste Juan*. También algunos libros de caballerías del siglo XVI, como es el caso de *Las sergas de Espladián, hijo de Amadís*, recuperaron la figura de las amazonas²⁴.

En el proceso de descubrimiento y conquista del cuarto continente llamó poderosamente la atención de los europeos el mando ejercido por las mujeres de determinadas tribus y la participación de indias provistas de arco y flechas en combates. De estas mujeres guerreras, independizadas de los hombres y que tantas concomitan-

²³ La descripción del mito aparece recogida con todo detalle en GRIMAL, P. (1965): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Labor, 1984, págs. 24b-25a.

²⁴ Un bonito comentario sobre el mito de las amazonas durante la Edad Media es el que incluye RAMÍREZ ALVARADO, M^a M.: *Construir una imagen. Visión europea del indígena americano*. Sevilla, CSIC, 2001, págs. 111-113.

cias guardaban con las amazonas dan cuenta, por ejemplo, Cristóbal Colón en su *Diario del primer viaje* cuando se refiere a las habitantes de la isla Martinino; Hernán Cortés en la cuarta de sus *Cartas de Relación* al hablar de otra zona insular en la provincia de Ciguatán; el dominico Gaspar de Carvajal da noticia de las tribus de mujeres “Coniupuyara”, capitaneadas por una líder llamada “Coñori”; Jerónimo de Ortal encontró tribus con régimen matriarcal gobernadas por la reina “Orocomay”; Hernando Pérez siguió el rastro de las mujeres guerreras que tenían por soberana a “Jarativa”. Asimismo, aportan referencias Alonso de Rojas, cronista de la expedición del portugués Pedro Texeira Molato, Cristóbal de Acuña en *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas* y Ulrico Schmidl en *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay (1534-1554)*²⁵.

De esta forma, cuando los europeos llegan a América se produce la confluencia de, al menos, tres factores en lo que al mito de las amazonas se refiere:

En primer lugar, la constatación de la existencia de tribus indígenas con sistema matriarcal y de condición guerrera, tal y como viene comentándose.

El establecimiento de un paralelismo entre el *modus vivendi* de tales tribus y los datos aportados por la tradición sobre las amazonas de la Antigüedad Clásica.

La puesta en conocimiento del mito inca de las “Vírgenes del sol”, que vincularon con el mito clásico en función del aislamiento femenino con respecto de los hombres que se registraba en ambos.

Así pues, esta triple circunstancia crea el caldo de cultivo perfecto para que conquistadores y cronistas traspongan las amazonas míticas presentes en el imaginario colectivo occidental a la realidad del Nuevo Mundo, creando con ello una América fantástica que responde al deseo europeo de una nueva oportunidad -en el más amplio sentido de la palabra- en una nueva tierra.

Sumamente elocuente resulta a este respecto el hidrónimo del río más largo del continente americano, el “Amazonas”, bautizado así por ser en sus orillas donde estos primeros europeos creyeron encontrar a las belicosas mujeres sobre las que habían leído en Homero y Heródoto. Algo similar sucede con la imagen alegórica de América, con una iconografía extraordinariamente cercana a la que se atribuye a la amazona mítica²⁶, siendo el punto de encuentro entre ambas la fisonomía y atributos de la mujer indígena de tierras americanas.

En *El Dorado* de Saura llama la atención un fragmento de la intervención de Alonso de Esteban anteriormente reproducida en la que éste afirma que la reina de

²⁵ Vid. RAMÍREZ ALVARADO, M^a M: *Op. Cit.*, págs. 113-121.

²⁶ La imagen de América queda alegorizada por Cesare Ripa en el siglo XVI. Ripa alegoriza el cuarto continente como una mujer semidesnuda, de largos cabellos adornados por una corona de plumas, y provista

las amazonas se llamaba “Calafia” y su país, “California”. Este dato permite deducir que Saura hace a su personaje deudor de la tradición caballeresca tan en boga durante el Quinientos español, en concreto de la ya mencionada *Las sergas del muy valeroso y esforçado caballero Espladián, hijo de Amadís* (1511), continuación del célebre *Amadís de Gaula*, novelas ambas de Garcí Rodríguez de Montalvo. En dicha obra, al frente de las aguerridas mujeres a las que se enfrenta Espladián se encuentra la reina “Calafia” o “Celafia”, descendiente de la Hipólita mitológica; todas ellas habitan la isla de “California”, situada en un lugar impreciso de las Indias cercano al Paraíso terrenal. Por tanto, el personaje de Alonso de Esteban constituye un ejemplo muy evidente de cómo el descubrimiento del nuevo continente conduce a estos primeros europeos al recurso a la fantasía y la invención como estrategia para intentar comprender una cultura, la americana, extraña y misteriosa para ellos²⁷.

B) LAS SIRENAS.

Las palabras del guía de la expedición ponen de manifiesto otra de las asimilaciones que se derivaron de la puesta en contacto entre el acervo mítico grecolatino y esa nueva y enigmática realidad con la que los europeos se encuentran en América. Se trata en este caso de la afirmación de la existencia de sirenas en el nuevo continente a partir de la identificación en aguas americanas de un animal hasta entonces desconocido por los europeos, el manatí²⁸.

Indudablemente, este animal fue confundido por los primeros expedicionarios de América con el monstruo mítico que ellos conocían como “sirenas”²⁹, identificación ésta en la que debió de influir también el mito prehispánico inca de las “mujeres-pep”³⁰.

Dicha confusión puede observarse en textos como el *Diario* de Cristóbal Colón (que habla de unas feas sirenas que salían del mar en la zona caribeña), en

de arco, flecha y carcaj al hombro, entre otros detalles (vid. RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, Akal, 1996, págs. 108-109). Todos estos atributos son comunes tanto a las descripciones iconográficas de las amazonas como a la indumentaria característica de las indígenas americanas. El vínculo iconográfico que se establece entre América y el arco y la flecha llega hasta el punto de que la deidad clásica femenina asociada al Nuevo Mundo sea Artemis/Diana, por ser éstos también los atributos que la caracterizan.

²⁷ La obra en la que se publicó el guión del filme incluye también diversos dibujos y bocetos llevados a cabo por el realizador oscense durante el rodaje. Resulta muy curioso uno de ellos en el que Saura ha plasmado una amazona con tres pechos. Cf. SAURA, C.: *op.cit.*, pág. 46.

²⁸ El manatí es un mamífero herbívoro del orden de los sirenios que vive en los ríos de la zona tropical de África y América; de cuerpo macizo, puede llegar a alcanzar tres metros de longitud y hasta 500 Kilogramos de peso.

²⁹ Según la mitología clásica, las sirenas eran un monstruo marino con cabeza y senos de mujer y cuerpo y alas de ave; su representación iconográfica sufrió una notable transformación durante la Edad Media, quedando convertidas en criaturas fantásticas con cabeza y torso femeninos y cola de pez.

³⁰ Según la mitología andina, Tanupa (dios del fuego) recorrió las tierras próximas al lago Titicaca en labor civilizadora enviado por Viracocha (dios creador) y fue torturado y sentenciado a muerte por mantener relaciones sexuales con sus hermanas Qesintuu y Umantuu, sirenas o nereidas que habitaban en dicho lago.

las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería y en la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, entre otros. Su amplia difusión consagró a la sirena como motivo frecuente en las representaciones iconográficas del Nuevo Mundo³¹.

C) LOS ACÉFALOS.

Es el tercero de los mitos occidentales que Alonso de Esteban traslada al continente americano en el filme. De estos monstruos acéfalos habían hablado Heródoto, Plinio y San Isidoro de Sevilla (quienes les dieron el nombre de "blemmyas", voz procedente del griego), además de San Agustín, Marco Polo, Mandeville e, incluso, Shakespeare. En su obra *El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana*, sir Walter Raleigh mencionaba una estirpe a la que llamaba "ewaipano-mas", que vendrían a ser la versión americana de las "blemmyas" medievales.

En conclusión, el personaje de Alonso de Esteban en el filme *El Dorado* ejemplifica esa imagen de América que construyen los europeos a partir de la fusión de su imaginario colectivo occidental y la nueva e ininteligible realidad con la que entran en contacto en los territorios recién descubiertos. En este sentido, mitos clásicos y bestiarios medievales resultan de gran utilidad a la hora de interpretar estos fenómenos inéditos que conquistadores y cronistas contemplan en tierras americanas.

No obstante lo hasta aquí señalado, dichos mitos -al menos en lo que a las amazonas y las sirenas se refiere- adquieren implicaciones más profundas en la película de Saura, según se podrá comprobar en epígrafes sucesivos.

3.1.3.- LOPE DE AGUIRRE COMO MITO.

En epígrafes previos se han venido analizando determinados mitos (El Dorado, las amazonas, las sirenas, los acéfalos) desde la perspectiva de relatos populares y literarios en los que intervienen seres sobrehumanos que transponen acontecimientos históricos o en los que se proyectan ciertas estructuras subyacentes a la organización social; se propone a continuación la descripción y análisis de otro

Esta leyenda gozó de gran fortuna y se convirtió en motivo recurrente en la iconografía andina, destacando las representaciones de las portadas de antiguas iglesias y otras construcciones precolombinas.

³¹ En este sentido, cabe mencionar las sirenas que De Bry incluye en su *Enciclopedia Iconográfica de América*; son cuatro los grabados en los que aparece esta criatura fantástica: los que abren los libros cuarto y decimotercero y los titulados "Descubrimiento del Mar de Magallanes" y "No puedo aquí pasar en silencio aquella extraña creatura...".

³² Entre estas dos versiones filmicas de las peripecias del vasco de Oñate, quizá la que mayor peso concede a la figura de Aguirre sea la película alemana. De hecho, el propio título del filme anuncia ya el protagonismo absoluto del personaje interpretado por Klaus Kinski en esa atmósfera austera, fría y de escaso día-

mito que aborda el filme de Carlos Saura, el del propio Lope de Aguirre, en esta ocasión desde el punto de vista del poder de fascinación suscitado por este personaje histórico en función de sus peculiares características.

Lope de Aguirre (Oñate, 1518) se trasladó desde las Antillas a Perú en 1537, donde se vería envuelto en las guerras entre pizarristas y almagristas y más tarde entre las tropas reales y los insurrectos. Tuvo problemas con la legalidad y, para formalizar su situación, se alistó en la exploración en busca de El Dorado encomendada a Ursúa. Dirigió la sublevación que puso fin a la vida de éste y fue eliminando sucesivamente a sus compañeros más destacados. Tras rebelarse contra la monarquía de Felipe II -tal y como lo atestigua la famosa carta dirigida al soberano español-, el propio Aguirre se hizo proclamar rey por el resto de los expedicionarios. Junto a ellos se dirigió hacia Isla Margarita, engrosando en esta nueva travesía la suculenta lista de crímenes que, a la postre, le han valido un lugar en la Historia. Y es que, desde que se embarcara el 26 de septiembre de 1560 a las órdenes de Ursúa hasta su muerte -acaecida el 27 de octubre de 1561- el vasco asesinó u ordenó asesinar a 72 personas, entre ellas a su propia hija (hecho que en el filme que en las presente líneas nos ocupa queda reflejado en la pesadilla premonitrice que sufre Aguirre).

Tras saquear diversas poblaciones insulares, se adentró en el continente, donde venció a las tropas reales en las ciudades de Nueva Valencia, Mérida y Tucuyá. Reorganizadas dichas tropas reales cerca de Barquisimeto (Venezuela), el gobernador dictó un bando por el que se ofrecía una amnistía a quienes desertaran de las filas de Aguirre; ante esta promesa, los expedicionarios abandonaron a su capitán, no sin antes asestarle dos arcabuzazos y amputar a su cadáver la cabeza y ambas manos.

Resulta llamativo el hecho de que en las películas que abordan la expedición a El Dorado de 1560-1561 (*El Dorado* estuvo precedida por *Aguirre, la cólera de Dios -Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972-, del director alemán Werner Herzog), dicha empresa y la propia fábula del hombre y del reino de oro queden relegados a un segundo plano en tanto que la atención la acapara uno de los expedicionarios, Aguirre. Así pues, tanto Herzog como Saura se proponen en sus respectivos filmes analizar la personalidad de este cruel y sanguinario personaje³² al que la jornada de El Dorado consagró como mito en función de dos factores:

Un carácter violento y colérico que le condujo a perpetrar múltiples crímenes y le valió los sobrenombres de “el loco” o “la cólera de Dios”.

Su afán independentista con respecto de la Corona española, que le lleva a rebelarse contra Felipe II y proclamarse “Príncipe del Perú y de Chile”. La misiva

logo que caracteriza al largometraje de Herzog, en el que puede llegar a afirmarse que la expedición a El Dorado queda reducida a mera excusa, simple trasfondo.



remitida al Austria ha sido interpretada como la primera declaración de independencia americana, y algunos estudiosos nacionalistas vascos han intentado ver en Aguirre una suerte de mito libertador.

No cabe duda de que la rebelión de Lope de Aguirre contra Felipe II convirtió esta expedición a El Dorado en uno de los episodios más conocidos de la conquista del Nuevo Mundo e hizo del de Oñate una figura mítica que ha fascinado a numerosos literatos. Walter Scott, Giovanni Papini, Sainte Beuve, Uslar Pietri, Pio Baroja y Miguel de Unamuno, entre otros, hicieron referencia a él en sus obras. Asimismo, ha inspirado las novelas de Ciro Bayo (*Los marañones*, 1913), Ramón J. Sender (*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, 1968) y del venezolano Otero Silva (*Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, 1979).

La representación cinematográfica del mítico Aguirre en la película de Saura lo convierte en un icono en el que se conjugan simultánea y paradójicamente la imagen de la conquista (la insistencia en armaduras y armas ya desde los propios carteles del filme así lo corrobora, presentándose la empresa americana como una nueva Reconquista en la que los musulmanes han sido sustituidos por los indígenas) y la imagen de la libertad y la independencia de América.

3.2.- LOS TÓPICOS.

El descubrimiento de América y, por consiguiente, el encuentro con tierras y gentes exóticas, generó inevitablemente un conjunto de imágenes sobre estas nuevas latitudes cuya aparición recurrente convirtió en imágenes estereotipadas o clichés del Nuevo Mundo. En *El Dorado* también pueden detectarse algunos de estos lugares comunes, los cuales pueden ser clasificados en las categorías que a continuación se proponen.

3.2.1.- TÓPICOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA.

En el filme de Saura el recurso a la palmera como símbolo iconográfico de América es sustituido por una vegetación frondosa y exuberante que da lugar a una selva indómita de la que incluso se refiere la existencia de plantas carnívoras. La humedad, que putrefacta la madera de las embarcaciones, y el agua, tanto la fluvial como la lluvia amazónica, también son elementos constantes a lo largo del metraje (debe tenerse en cuenta que, de los llamados cuatro elementos, el agua es el que tradicionalmente ha venido asociándose con este continente³³).

En cuanto a la fauna, es posible apreciar una evidente oposición entre el caballo -animal europeo por antonomasia desde el punto de vista iconográfico-, de nula utilidad en la selva, y algunas especies americanas como tortugas de gran tamaño y guacamayos. En este sentido, llama especialmente la atención la insistencia en anacondas y otros tipos de serpientes, algo que remite inexorablemente a esa idea de América como "infierno" que paulatinamente fue sustituyendo a aquella otra primera impresión del Nuevo Mundo como "paraíso" (así lo demuestran las palabras del personaje de Fernando de Guzmán:

"Dios mío, ¿qué locura nos ha entrado en estas tierras? Todo es aquí muerte y destrucción".

En definitiva, en *El Dorado* la naturaleza del cuarto continente se ajusta a esa tendencia que, desde las primeras representaciones de América, ha procurado incidir en la alteridad que el Nuevo Continente suponía para el Viejo; de ahí que se registre un ámbito natural exótico capaz de provocar el mayor contraste posible con el europeo.

³³ Tanto es así que, desde presupuestos iconográficos, la divinidad grecolatina masculina que se asocia al continente americano es Poseidón/Neptuno, por su calidad de dios de los mares y protector de los navegantes.

3.2.2.- LAS MASACRES DE INDIOS.

La armada de Ursúa detiene su navegación para penetrar en un poblado indígena. Aguirre entra en una de las cabañas y, allí, hacinados sobre el suelo, descubre una treintena de cadáveres pertenecientes a hombres, mujeres y niños indios asesinados mediante tiros de arcabuz y flechas de ballesta, un dato que indica claramente que han perecido a manos de españoles.

La película de Saura no obvia, pues, esta cruenta circunstancia que caracterizó la conquista española de América. La larga enumeración de matanzas, destrucciones, barbaries y otros agravios y ofensas padecidos por los indígenas que Fray Bartolomé de Las Casas recogió en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) desempeñó un papel fundamental en la configuración de la Leyenda Negra de la colonización española de América; las potencias europeas enemigas de la Corona de Castilla hicieron del opúsculo del dominico todo un tópico acerca de la criminalidad hispana en las nuevas tierras. Así pues, las masacres de indios pasaron a engrosar el listado de arquetipos sobre la América de la Conquista. El hecho de que el director aragonés registre este tópico en su filme ratifica el común rechazo por parte de españoles y latinoamericanos de esa realidad histórica que, desde el punto de vista iconográfico, han abordado, por ejemplo, numerosos pintores de Iberoamérica adscritos al movimiento muralista.

3.2.3.- EL CANIBALISMO.

En otra de sus incursiones en tierra la expedición descubre un poblado indio. Mientras el resto de la comitiva registra las chozas buscando alimentos, el cura Henao se detiene ante una especie de adoratorio que hay bajo el techado de una cabaña -en una tabla están pintados el sol y una figura de hombre; en otra, la luna y una representación femenina. Cráneos y otros huesos demuestran que aquel lugar es un altar de sacrificios humanos. El sacerdote, al comprender que se trata de una tribu de antropófagos, se santigua horrorizado. Así pues, *El Dorado* también se hace eco de esta peculiaridad de determinados colectivos indígenas amerindios que el hombre europeo convirtió en rasgo generalizado del Nuevo Mundo y, por consiguiente, en atributo iconográfico arquetípico de América³⁴.

³⁴ Efectivamente, el del canibalismo o antropofagia se convirtió en uno de los tópicos iconográficos más reiterados en las representaciones que los europeos realizaron de América. Quizá la alusión gráfica más temprana de este fenómeno se remonte a los grabados que ilustraban dos hojas sueltas con textos de Vesputio publicadas en 1505. Una década más tarde, este motivo se incluiría ya en una representación cartográfica. Asimismo, de este fenómeno cultural se ocuparían también autores como A. Thevet, J. de Léry, H. V. Staden, Honorio Philopono, Albert Eckhout, etcétera. El propio De Bry dedica numerosos grabados a este asunto, entre los que destacan especialmente los incluidos en el Libro Tercero, que describen las costumbres de los

3.2.4.- LA INDUMENTARIA INDÍGENA.

La imagen del indio es uno de los aspectos que, desde sus primeras representaciones, se asentó con mayor fuerza en el imaginario europeo. En *El Dorado* la representación del indígena se ajusta al arquetipo y, así, los americanos reflejados en el filme se caracterizan por su semidesnudez, los penachos de plumas, la pintura de rostro y cuerpo, adornos, lanzas, arcos y flechas. Más cuidadoso en este sentido se muestra el alemán Herzog, en cuyo largometraje se observa claramente la diferenciación que establece entre los habitantes del altiplano peruano (ataviados con amplios ponchos y sombreros adornados con madroños) y los de la zona amazónica, estos últimos sí afines a las características ya señaladas.

3.2.5.- OTROS TÓPICOS.

No podía descuidarse la atención a la ambientación musical en una película dirigida por alguien con fama de melómano como es Carlos Saura. Así, en *El Dorado* se aprecia la alternancia entre piezas musicales del Renacimiento español -algunas de ellas interpretadas por el cantautor Amancio Prada- y la música amerindia creada mediante quenás y ocarinas. Y es que la música andina forma parte de ese conjunto de manifestaciones musicales (la ranchera mexicana, los ritmos caribeños, el tango argentino...) que se han consagrado como iconos auditivos de América en detrimento de aquellas otras características de las demás regiones de este vasto continente.

El contraste Europa/América se percibe también en lo referente a las armas, pues en el contexto "bélico" que recrea el filme es posible apreciar la oposición entre arcabuces y ballestas occidentales y los dardos envenenados utilizados por las tribus de la selva amazónica. En este sentido, mención obligada merecen las diversas embarcaciones que se observan a lo largo de toda la película (bergantín, barcazas y balsas); elemento indispensable primero para el descubrimiento y después para la conquista, las embarcaciones cuentan con una sólida tradición en la iconografía del Nuevo Mundo desde que una de las ilustraciones que acompañaban a la edición romana de las *Cartas de Colón* de 1493 presentara al rey Fernando el Católico indicando a las naves el rumbo que habían de seguir.

Por último, resta dejar constancia de la presencia recurrente que tiene la hamaca como lugar de descanso en varias secuencias de *El Dorado*. Al igual que sucede en el caso de las embarcaciones inmediatamente comentado, esta "cama"

tupinambas del Brasil observadas por Staden mientras fue su prisionero así como las experiencias de J. de Léry en su navegación por tierras cariocas. Vid. DE BRY, T.: *Op. Cit.*, págs. 112-149.

típica de latitudes americanas también se convirtió en referencia visual e iconográfica desde que André Thevet la tratara en su libro de viajes (1557) y Théodore Galle realizara un grabado en el que una América alegorizada aparecía despertándose de su descanso en una hamaca ante la presencia del navegante Américo Vesputio (1600).

Así las cosas, la Naturaleza exótica -atractiva y temible al mismo tiempo-, la antropofagia, la indumentaria indígena, la música andina, las embarcaciones, la utilización de las hamacas..., son elementos de los que se sirven los fotogramas de *El Dorado* para transmitir al espectador una iconografía estereotipada de América.

3.3.- ICONOS Y MITOS DE LA EUROPA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.

Aparte de los mitos y tópicos reseñados en los epígrafes previos, resulta muy interesante observar cómo en *El Dorado* quedan registrados también otra serie de iconos gestados en el ámbito europeo, los cuales se enumeran a continuación.

3.3.1.- LA MUERTE DEL TIRANO.

La incompetencia del gobernador Ursúa al mando de la expedición provoca una sublevación contra él por parte de sus capitanes más destacados. Éstos, con el pretexto de desearle un feliz año nuevo, penetran en el interior de su tienda. Pero los parabienes se transforman en un sangriento espectáculo: La Bandera, Montoya, Zaldueño, Aguirre y Guzmán clavan sucesivamente sus espadas y puñales en el cuerpo de Ursúa.

Estos fotogramas tienen un claro referente iconográfico para el espectador europeo: se trata de la muerte de Julio César en el senado romano el día de los idus de marzo del año 44, víctima de una conjuración en la que se le asestaron más de veinte puñaladas. Este icono pasó a formar parte del *corpus* cultural europeo, antes que por las fuentes latinas, a partir de la puesta en escena de la tragedia *Julio César* (1599) de Shakespeare.

De tal manera, con esta secuencia en la que se equipara la muerte del tirano romano con la del tirano Ursúa (en efecto, ésta es anunciada con el grito de “*¡El tirano ha muerto! ¡Viva el rey!*”), Saura está trasladando una imagen de fuerte arraigo en el imaginario europeo a tierras americanas.

3.3.2.- LA IMAGEN REGIA.

Los créditos iniciales del filme aparecen en sobrepresión sobre el retrato de Felipe II pintado por Antonio Moro (1557, Monasterio de El Escorial). No aparece

el lienzo íntegro, sino que los fotogramas seleccionan los fragmentos más expresivos del mismo: se empieza por el rostro del rey y se continúa con la armadura, el “Toisón de oro” -uno de los distintivos de la Casa de Austria-, la empuñadura de la espada, las calzas, etcétera, para regresar finalmente de nuevo a la cara del monarca. Esta circunstancia puede explicarse a partir de la referencia constante que Felipe II constituye en las acciones de los expedicionarios dentro del filme.

En el transcurso de la película resulta muy llamativo el hecho de que en la ceremonia en la cual Guzmán es nombrado nuevo gobernador y “Príncipe de El Dorado, Perú y Chile” éste adopte exactamente la misma postura y porte elementos idénticos a los del monarca Habsburgo en el cuadro antes mencionado. Con este paralelismo deliberado, pues, el director de *El Dorado* implanta otro icono occidental, el de ese poder regio europeo cercano ya al absolutismo que recrean los lienzos de la época, a tierras americanas.

3.3.3.- LA “MUJER FATAL”.

En la expedición a El Dorado el gobernador Pedro de Ursúa cuenta con la compañía de la mestiza Inés de Atienza, su amante.

Carlos Saura, que se confiesa fascinado por la historia de amor que tiene lugar entre Ursúa y la mestiza, se muestra muy benevolente con el personaje de Inés de Atienza, cuyo comportamiento justifica como “un proceso de venganza y autodestrucción” por el cruel e injusto homicidio de su amado³⁵.

Ahora bien, que ésta fuera la intención del director oscense con respecto del personaje interpretado por la actriz Gabriela Roel no impide que el filme permita al espectador llevar a cabo una lectura diferente, hasta opuesta si se quiere, del papel de doña Inés. Y es que este personaje puede ser interpretado en clave de “mujer fatal”.

La “mujer fatal” o *femme fatale* es un mito³⁶ que surge en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX y se extiende posteriormente por toda Europa. *Grosso modo*, puede definirse como una mujer cuyo gran poder de fascinación provoca la destrucción o la muerte de uno o varios hombres; aunque hay excepciones, ella

³⁵ Cf. SAURA, C.: *Op. Cit.*, págs. 188-189.

³⁶ La de la “mujer fatal” es una categoría que se debate entre la pertinencia a los conceptos de mito, tópicos, arquetipo, estereotipo, cliché, etcétera. En su consideración como “mito”, la *femme fatale* constituye uno de esos personajes emblemáticos que, junto a otros como “Don Juan” o “Fausto”, se han introducido en el imaginario colectivo occidental en los últimos doscientos años. Estos “personajes de ficción” guardan una doble relación con el concepto de “mito clásico”: en primer lugar, no pueden existir sin el soporte de una narración (“relato”), sea ésta literaria o audiovisual; en segundo lugar, si los mitos grecolatinos conformaban una especie de red neuronal, los mitos contemporáneos establecen redes intertextuales en el imaginario. Una sucinta pero esclarecedora reflexión sobre estos aspectos es la que desarrolla GUBERN, R. en su ensayo *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 7-11.

misma suele tener también un final desgraciado³⁷.

Inés de Atienza se ajusta perfectamente a esta descripción: joven y hermosa, sabe que los integrantes de la expedición están pendientes de ella y la desean. El acaparamiento al que tiene sometido a Ursúa provoca la insurrección contra éste; tras la muerte del gobernador, otros dos capitanes (Juan de La Bandera y Zaldueño) se rinden ante sus encantos, resultando también víctimas de la trama urdida por Inés para preservar su seguridad dentro de un colectivo de hombres blancos. El propio Aguirre está a punto de sucumbir ante ella, pero se percata de su juego y así, para evitar ser víctima se convierte en verdugo y ordena la ejecución de la mestiza³⁸.

Pero esta interpretación de Inés de Atienza como *femme fatale* tiene implicaciones más profundas dentro de la propia película de Saura. Efectivamente, la búsqueda de El Dorado y los relatos del guía Alonso de Esteban dan lugar a una mitología explícita, como ya se ha descrito y analizado en páginas anteriores. Sin embargo, esta particular configuración de Inés de Atienza como “mujer fatal” permite descubrir la mitología implícita presente en el filme. Así pues, la expedición comandada por Ursúa para la conquista de El Dorado aparece, *mutatis mutandis*, como un trasunto de la mítica de Jasón y los Argonautas en busca del vellocino de oro³⁹ y, al igual que el héroe tesalio en su navegación hacia la Cólquide⁴⁰ o que el propio Ulises en el regreso a Ítaca⁴¹, los “marañones” deberán enfrentarse a sus particulares ama-

³⁷ La bibliografía generada en torno a este tema es muy extensa; de especial interés resultan, no obstante, títulos como los siguientes: ALLEN, V. M.: *The femme fatale. A study of the early development of the concept in midnineteenth Century Poetry and Painting* (tesis inédita). Universidad de Boston, 1979; BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990; DIJKSTRA, B.: *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.

³⁸ Doña Inés es un personaje de escasa relevancia en las crónicas. Tan sólo se apunta que Ursúa, enfermo y aturdido por las fiebres que lo atormentaban, descuidaba sus obligaciones por ella. La Inés que Werner Herzog crea en *Aguirre, la cólera de Dios* es un personaje austero que nada tiene que ver con la dibujada por Saura: así, no se la presenta como una mujer de belleza deslumbrante ni acaparadora de su amante; además, una vez muerto éste, ella se interna en la selva y desaparece.

³⁹ El mismo hecho de que tanto Felipe II en el lienzo de Antonio Moro como el personaje de Fernando de Guzmán aparezcan portando el denominado “Toisón de Oro” -collar adornado con un carnero de oro, en alusión al mito clásico- parece venir a confirmar esta idea. Asimismo, otro paralelismo que puede establecerse entre ambas expediciones es la progresiva merma de tripulación que se produce en ellas, de héroes en la comandada por Jasón y de capitanes en la dirigida por Aguirre.

⁴⁰ Aunque no existe una vinculación directa entre los Argonautas y las amazonas (aparte de uno de los doce trabajos de Hércules -que fue uno de los tripulantes del navío “Argo”, consistente en sustraer el cinturón de Hipólita, reina de este pueblo de mujeres guerreras), no debe obviarse la escala que los compañeros de Jasón realizan en la isla de Lemnos, habitada únicamente por mujeres. Éstas, a quien Afrodita había castigado impregnándolas de un insoportable hedor, habían sido abandonadas por sus maridos y, para vengarse, habían exterminado a todos los varones de la isla. Las lemnianas, pues, presentan un comportamiento similar al de las amazonas en tanto en cuanto son también mujeres de carácter violento que viven sin hombres. En lo que respecta a las sirenas, Jasón y sus compañeros pasaron muy cerca de la isla donde éstas habitaban. Orfeo, que había tomado parte en la expedición de los Argonautas marcando la cadencia de los remeros y calmando las olas impetuosas con su prodigiosa voz, anuló el embrujo de las voces de estas traicioneras criaturas con la belleza de su canto. Cf. GRIMAL, P.: *Op. Cit.*, págs. 48a, 245a y 483b-484b.

⁴¹ Son tres las entidades míticas que dificultan el viaje de retorno de Ulises a su patria: así, a la seducción mortal de las sirenas se suman los retrasos en la navegación provocados por la hechicera Circe y la ninfá

zonas y sirenas, si bien éstas nada tienen que ver con las descritas por el guía de la expedición. Debe tenerse en cuenta a este respecto que tanto la figura de la amazona como la de la sirena⁴² están fuertemente vinculadas a la iconografía de la “mujer fatal”. En función de ello -y salvando también las distancias-, Inés de Atienza se convierte, cual amazona, en una devoradora de hombres implacable y sin corazón y, cual sirena, en una mujer peligrosamente atractiva y seductora cuyos encantos conducen al hombre a la desgracia. Y, de hecho, en *El Dorado* la mestiza y Aguirre pueden equipararse en cuanto a su poder de destrucción -incluso, se complementan- hasta el punto de que la sanguinaria personalidad del vasco queda empañada por la frívola actitud de doña Inés.

Así las cosas, esta mitología implícita que puede descubrirse en el filme hace que las palabras de Alonso de Esteban no queden reducidas a mera anécdota. Es más, supone que dichas palabras cumplan un doble objetivo: en primer lugar, reflejar el acervo mítico que los europeos del siglo XVI trasladaron a América, como ya se ha apuntado reiteradamente; en segundo, ponen de manifiesto cómo el arte cinematográfico permite el traspaso de mitos europeos de la Edad Contemporánea como es el de la *femme fatale* a la América de la Conquista. De tal forma, en la imagen de América reflejada en *El Dorado* el europeo actual, en este caso Carlos Saura, provoca la confluencia de dos imaginarios occidentales: el mítico clásico y el mítico contemporáneo.

Y es que en el filme del director aragonés el estereotipo de la *femme fatale* (denominémoslo así, puesto que es una categoría que oscila entre “mito” y “tópico”, como la propia imagen de América) actúa como un magnífico nexo entre ambos *corpora*.

El gráfico que se incluye pretende ilustrar el efecto de retroalimentación que se produce entre algunos de los mitos presentes en *El Dorado*.

4.- CONCLUSIÓN.

Más que descubrir América, podría decirse que los hombres que participaron en su conquista consiguieron “inventarla” poco a poco al proyectar sobre ella una

Calipso, respectivamente, personajes ambos que la tradición cultural ha consagrado como “mujeres fatales”.

⁴² Cf. BORNAY, E.: *Op. Cit.*, págs. 275-282. En este sentido, los pintores adscritos al Prerrafaelismo, al Simbolismo y al Modernismo, de cuyos pinceles surgieron las primeras imágenes de la *femme fatale*, trataron con frecuencia el tema de la sirena. Por ejemplo, Edward Burne-Jones pinta en 1885 *En las profundidades del mar* (*The depths of the sea*). El también inglés John William Waterhouse dedica varios lienzos a este personaje mitológico: *Ulises y las sirenas* (*Ulysses and the Sirens*, 1891), *La Sirena* (*Estudio*) [*The Mermaid* (*Study*), 1892], *La Sirena* (*The Siren*, 1900) y *Una Sirena* (*A Mermaid*, 1901). Asimismo, Herber Draper desarrolla su *Ulises y las Sirenas* en la última década del siglo XIX, es decir, en pleno auge finisecular del mito de la “mujer fatal”. De otro lado, en el filme *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, 1930) la aparición de un mascarón de proa con forma de sirena en el local donde se desarrolla la acción fílmica tiene un carácter programático, pues anticipa el malévolo influjo que Lola-Lola está a punto de ejercer sobre el Profesor Rath.

serie de categorías preexistentes en el imaginario colectivo occidental y destinadas a obtener la tan ansiada alteridad con respecto de la realidad europea.

El conjunto de leyendas, símbolos, arquetipos, etcétera, exportados a tierras americanas no sólo se vio reflejado en las fuentes literarias sino que alcanzó también a las artes plásticas y decorativas, dando lugar con ello a la aparición de una iconografía sumamente peculiar que quedó definida por constantes figurativas y por estar a caballo entre el mito y el tópico.

En el siglo XX la imagen de América se hace extensible a un nuevo soporte, el arte cinematográfico. La película *El Dorado*, a cuyo análisis se han dedicado las páginas precedentes, constituye una excelente demostración de cómo el llamado “Séptimo Arte” se hace eco de la iconografía americana y, más aún, de cómo sus mecanismos poseen la capacidad de enriquecerla.

Tal y como se ha venido argumentando en epígrafes anteriores, Carlos Saura recrea en su largometraje una serie de mitos y tópicos asociados tradicionalmente al continente americano. En lo que al aspecto mítico se refiere, las alusiones a *El Dorado* -con unos inolvidables fotogramas iniciales que suponen la adaptación cinematográfica de la iconografía acuñada por De Bry en su famoso grabado-, a las amazonas, a las sirenas y a los acéfalos ejemplifican no sólo ese *corpus* mitológico surgido de la confluencia entre las fuentes clásicas y medievales europeas y las creencias prehispánicas de América, sino también el recurso a la fantasía y la invención del que hicieron gala conquistadores y cronistas para intentar comprender una realidad, la americana, que se presentaba misteriosa y enigmática para ellos. Asimismo, la ambientación del filme se sirve de numerosos tópicos vinculados al Nuevo Mundo, entre ellos la vegetación exuberante, una fauna exótica, la antropofagia, las masacres de indios, la indumentaria indígena, la música andina, los dardos envenenados, las embarcaciones y las hamacas.

Sin embargo, el director oscense no se limita a llevar a cabo en su película un mero compendio de iconos fijados con anterioridad. Por el contrario, en *El Dorado* la imagen de América ha sido enriquecida añadiendo a los mitos clásicos y a la tradición medieval allí trasladados por el hombre del Renacimiento otros iconos gestados en el ámbito europeo durante la Edad Moderna (caso del asesinato colectivo del tirano fijado iconográficamente a partir del texto de Shakespeare y el canon estético establecido en los retratos regios y cortesanos del siglo XVI) así como mitos surgidos en la Edad Contemporánea (como es el de la “mujer fatal”) que el lenguaje y los recursos cinematográficos permiten al hombre del siglo XX -en este caso Saura- proyectar sobre el continente americano.

En este orden de cosas, la identificación del personaje de Inés de Atienza con el mito de la *femme fatale* -sea o no intencionada por parte de Saura- supone una lectura de tipo cultural muy sugerente para el espectador, dado que llena de sentido

la que en un primer momento parecía una alusión aislada y trivial a los mitos greco-latinos por parte de Alonso de Esteban, al tiempo que multiplica la coherencia interna del filme si consideramos el siguiente planteamiento esquemático:

Y es que, atendiendo al esquema anterior, Saura actúa como un nuevo De Bry (o un nuevo Thevet, Staden, Eckhout, etcétera); es decir, el artista europeo -sea grabador o cineasta, pertenezca al siglo XVI o al XX- proyecta sobre las latitudes americanas imaginarios míticos gestados en Occidente: los renacentistas, el que bebe de la Antigüedad Clásica, época que proponen como paradigma; los actuales, mitos surgidos en el ámbito europeo en épocas más recientes, como es el de la "mujer fatal", que ha cosechado enorme fortuna en el ámbito cinematográfico⁴³.

Se trata, en definitiva, de interpretar la película *El Dorado* en clave de confluencia de mitos (antiguos y contemporáneos) en una geografía ajena a la elaboración de los mismos y a partir de un soporte novedoso en la iconografía de América como es el Cine.

⁴³ La nómina de películas que recrean el mito de la *femme fatale* es extraordinariamente extensa. Citamos a continuación un elenco que se propone ilustrar la variedad de épocas, directores y movimientos cinematográficos que se han inspirado en este tema: *Lulú (Die Buchse der Pandora)*, 1928, de Georg Wilhelm Pabst; *El Ángel azul (Der Blaue Engel)*, 1930, de Joseph von Sternberg; *La Golfa (La Chienne)*, 1931, de Jean Renoir; *El halcón maltés (The maltese falcon)*, 1941, de John Houston; *La mujer pantera (Cat people)*, 1942, de Jacques Tourneur; *Perdición (Double Indemnity)*, 1944, de Billy Wilder; *La mujer del cuadro (The woman in the window)*, 1944 y *Perversidad (Scarlet Street)*, 1945, ambas de Fritz Lang; *La dama de Shangai (The lady from Shangai)*, 1948, de Orson Welles; *Niágara (Niagara)*, 1953, de Henry Hathaway; *Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du désir)*, 1977, de Luis Buñuel; *Salomé* (2002), del propio Carlos Saura, y un largo etcétera. En este respecto, una magnífica disertación sobre la "mujer fatal" plasmada en la pantalla es la que lleva a cabo GUBERN, R.: *Op. Cit.*, págs. 58-96.

■ Un ejemplo de postmodernidad cinematográfica: la estética del pastiche en *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001)

Tatiana Aragón Paniagua
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Cine

RESUMEN

*En este artículo comentamos y analizamos los recursos formales del film *Moulin Rouge* en función de su pertenencia a un discurso específicamente posmoderno, y en el que una estética propia de un lenguaje ajeno al cinematográfico -el videoclip- se combina con los presupuestos propios del contemporáneo lenguaje de la posmodernidad, revelándose así como un clarísimo ejemplo de ésta.*

ABSTRACT

*In this article we comment on and analyse the formal means of *Moulin Rouge* according to his inscription to a specifically postmodern speech, where an aesthetics not belonging to a cinematographic language -the videoclip- combine herself with the characteristics of the contemporary language of postmodernism, like a clear example of him.*

Moulin Rouge “es una historia sobre la libertad, la belleza y la verdad, pero por encima de todo..., es una historia sobre el amor”: el amor imposible entre Christian (Ewan McGregor), un poeta inglés que abandona su acomodado hogar para unirse en París a la “revolución bohemia”, y la bella cortesana Satine (Nicole Kidman), la estrella del espectáculo más famoso y fascinante del París finisecular. Una confusión hará que ambos personajes se enamoren, y deban hacer frente a la ambición del Duque (Richard Roxburgh), el inversor del “Moulin Rouge”, que exige al dueño y regente del local, Harold Zidler (Jim Broadbent), los servicios de su primera bailarina a cambio de mecenazgo económico. Así, Satine y Christian deben amarse en secreto, y mientras ella, obligada por las circunstancias, entretiene al Duque con zalameñas y falsas expectativas, Christian, arropado por toda una cuadrilla de artistas bohe-

* ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana: “Un ejemplo de posmodernidad cinematográfica: la estética del pastiche en *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001)”, *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 451-477.

mios -entre los que se halla el pintor Toulouse-Lautrec (John Leguizamo)- compone una pieza teatral que se estrenará en el Moulin Rouge para darle al salón la categoría de un auténtico teatro. Pero Satine debe cumplir su trabajo con el Duque, por lo que Christian tendrá que enfrentarse a los inevitables celos, y finalmente, las circunstancias obligarán a la bailarina a mentir al protagonista para evitar su asesinato a manos de aquél. A pesar de todo, no será la maldad de este personaje el que impida la unión de Satine y Christian, pues el malentendido se resolverá durante el estreno de la obra teatral, y el Duque se verá finalmente vencido por los ideales de la “revolución bohemia”. Será el destino inexorable que persigue a la protagonista, enferma de tisis, el que pondrá dramático fin a esta historia de amor.

Moulin Rouge es la tercera película del polifacético Baz Luhrmann (Sidney, 1962)¹, tras las también musicales *El amor está en el aire* (*Strictly Ballroom*, 1992) y *Romeo y Julieta* de *William Shakespeare* (*William Shakespeare's Romeo and Juliet*, 1996), con las que conforma la denominada “Trilogía de la Cortina Roja”. En este caso, y como ya hiciera en su controvertida versión del clásico de Shakespeare, el realizador recurre descaradamente a la estética y al discurso propios del videoclip actual, obteniendo como resultado un frenético musical que aporta un campo, como veremos, más que abonado para el despliegue de todos los recursos propios de la sensibilidad y la poética posmodernas.

En primer lugar se advierte que el argumento es aparentemente sencillo: adapta como esquema narrativo una combinación del tradicional triángulo amoroso, la típica historia de amor *fou* (cuyo referente indiscutible se halla en “La dama de las camelias”, de Alexandre Dumas hijo) y la clásica estructura de descenso a los infiernos, pues Christian, como el mitológico Orfeo (no olvidemos que el personaje es un poeta), se adentra en un mundo oscuro y vicioso -el infierno del “Moulin Rouge”- para rescatar a Satine que, como Euridice, vive prisionera en él². Aunque tras esta historia de amor imposible subyace una lectura más profunda que convierte a *Moulin Rouge* en una desgarradora metáfora sobre la naturaleza del artista, sobre la imposibilidad de vivir y de amar en los seres que están condenados a dedicar su vida al espectáculo, lo cierto es que la narración y el contenido se supeditan a unos aspectos formales artificiosos, exagerados y tremendamente llamativos, poniéndose todos los mecanismos del lenguaje cinematográfico al servicio del relato, que no es sino la excusa perfecta para poner en marcha esta trepidante y espectacular máquina de

¹ Además de realizador cinematográfico, Luhrmann es actor, músico y compositor (ha participado en la elaboración de varios discos recopilatorios, y cómo no, en las bandas sonoras de sus filmes), guionista, productor y director de teatro y ópera, destacando su versión para televisión de la ópera de Giacomo Puccini *La Bohème* (1990) que sería revivida en los escenarios neoyorquinos en 2002.

² Para un análisis de esta estructura argumental en un contexto cinematográfico, *vid.* BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal*. Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 235-248.

soñar que es *Moulin Rouge*. Ya desde los títulos de crédito, que aparecen tras la original apertura de un telón teatral, se nos atrapa en su vitalidad desbordante y en su frenesí, y tras la breve introducción de Christian con la que arranca la película, los acontecimientos comienzan a sucederse de forma trepidante e imparable.

Escrupulosamente cuidada desde un punto de vista estético, todo en *Moulin Rouge* es puro exceso: los planos, los decorados, las canciones..., la hacen absolutamente arrolladora, y la dotan de una tremenda capacidad de seducción que conquista al espectador hasta subyugarlo, o lo agota hasta la extenuación. En la consecución de este poderoso efecto envolvente resulta esencial esa concepción frenética del ritmo y el movimiento que se obtiene a partir de recursos tan elaborados y sofisticados como la propia película. Recursos cuya efectividad a la hora de seducir al espectador ha quedado ya más que demostrada en el terreno del videoclip, un discurso absolutamente familiar para nosotros, y que tiene como objetivo fundamental, precisamente, conquistar al público al que va dirigido (el film levanta pasiones, sobre todo, entre los espectadores más juveniles)³. Y es que *Moulin Rouge*, sin renunciar por ello a su naturaleza fílmica, no es sino un monumental vídeo musical concebido para su estreno y visualización en salas cinematográficas, circunstancia que potencia en gran medida su gran fuerza de impacto, pues la pantalla doméstica carece de la potencia hipnótica y fascinadora que caracteriza a la pantalla fílmica.

De cualquier modo, la naturaleza desbordante y espectacular de nuestra película halla en el lenguaje del videoclip su forma de expresión más idónea, pues su finalidad principal, como ha quedado claro, es la de lograr esa estética del exceso, la artificiosidad y el frenesí que ha de dejarnos sin aliento, embriagar nuestros sentidos, y divertirnos y conmovernos a un tiempo. Todos los mecanismos del lenguaje audiovisual se concentran en ello: desde la propia configuración de los encuadres -recargados, asimétricos, descentrados- hasta la intervención fragmentadora del montaje -que dota al film de ese ritmo endiablado- pasando por los alucinados efectos lumínicos o los colores agresivos de su sofisticada estética pictoricista. Merece la pena detenernos sobre algunos de estos refinadísimos recursos formales que nos invitan a vivir la vorágine, la locura y la siniestra belleza del espectáculo fascinante, y a la vez infernal, de *Moulin Rouge*.

En primer lugar nos detendremos en los **encuadres**. Como ya comentábamos, aportan importantes efectos de movimiento y desenfreno claramente patentes, por ejemplo, en las escenas y secuencias de baile. En ellas, grandes planos gene-

³ Existe una gran proximidad entre los discursos del videoclip y la publicidad, pues aunque hay visibles diferencias entre un vídeo musical y un anuncio, el objetivo de ambos es el de seducir a un hipotético consumidor que, de un modo u otro, debe albergar el deseo de adquirir lo que tan fervorosamente se le está mostrando. Para una profundización en las aproximaciones y diferencias entre ambos medios *vid.* SEDEÑO VALDELLÓS, A. M.: *Lenguaje del videoclip*. Textos Mínimos, Universidad de Málaga, 2002, págs. 39-41.

rales de los salones del “Moulin Rouge”, que se presentan como espacios infinitos, llenos de bailarinas de cancán, luces y colores, ilustran la magia, la alegría desbordante, pero también la pesadilla y la naturaleza febril del local. En esa búsqueda deliberada de efectos de artificiosidad y recargamiento estéticos, al tiempo que la máxima sensación de dinamismo, ritmo trepidante, abigarramiento y desequilibrio, *Moulin Rouge* recurre en numerosas ocasiones al plano oblicuo (podemos verlo cuando los bohemios irrumpen en la buhardilla de Christian, o en el cancán de Zidler; una de las escenas, incluso, comienza con un plano del “Moulin Rouge” al revés). Este efecto se ve reforzado por el empleo sistemático de planos saturados de objetos, donde los motivos se amontonan sin orden ni concierto, dando lugar, la mayoría de las veces, a encuadres asimétricos y desequilibrados.

La artificiosidad puede verse también subrayada mediante el empleo de picados y contrapicados muy forzados y de gran fuerza expresiva, como el acentuadísimo picado sobre Satine encaramada a su columpio, bajo el cual hay un gran número de caballeros que parecen esperar a que ésta caiga, y que ilustra la capacidad de seducción y fascinación que la bailarina puede ejercer sobre los hombres. Se recurre también, en varias ocasiones, al plano cenital, sobre todo en las coreografías, en las que los bailarines, como en los musicales que en la década de los treinta popularizara Busby Berkeley, forman dibujos mediante sus disposiciones o el color de sus trajes. Finalmente, y siendo tan importante en este film la noción de fragmentación y, por ende, la escasa duración de los planos, es también muy frecuente el intercalado constante de éstos, a diferente escala, en una misma escena o secuencia: así, por ejemplo, durante el *Tango de Roxanne*, podemos ver, desde el primer plano del violinista, que produce una música desgarradora, o planos de conjunto de los bailarines, al plano general en que Christian, insignificante y solo, avanza lamentándose por la supuesta traición de la protagonista.

Pero el elemento que más y con mayor fuerza imprime al film ese carácter fragmentario es sin duda el **montaje**, que dota a la película de un ritmo desenfrenado. La sucesión de planos es casi frenética, sobre todo en las secuencias coreografiadas, por lo que se produce un efecto de artificialidad y estilización que, combinado con otros elementos (los encuadres torcidos, los movimientos de cámara, el ritmo de la música) aporta al film un fuerte carácter perturbador. A ello se une la complejidad y el desorden temporal con que se presenta el argumento: aunque la película se desarrolla básicamente en orden cronológico y se ve agilizada mediante elipsis, es la historia en el pasado que Christian nos relata desde el presente. Se estructura por tanto a través de una serie de *flashbacks* sucesivos que nos van mostrando las vivencias de este personaje y de Satine, y que se intercalan con las escenas de la miserable existencia de Christian, una vez que la bailarina ha desaparecido de su vida. Y junto a estos continuos saltos en el tiempo, percibimos, en ciertas ocasiones,

una figura cinematográfica muy poco usual por el desconcierto que provoca: el *flashforward*. Éste se efectúa de modo totalmente estricto cuando, en el despacho de Zidler, el Duque exige a éste que le ceda a Satine en exclusividad, bajo la amenaza de arrebatárle la propiedad del “Moulin Rouge”: la voz *over* del Duque dice “Satine será mía”, al tiempo que se introduce uno de los planos que luego veremos en una escena posterior, en la que este personaje intenta forzar a la protagonista. Otro de estos efectos se observa tras la reprimenda de Zidler a Satine después de sorprenderla por primera vez con Christian. Tras ella, la protagonista se desmaya, pero antes, mediante encadenado, se introduce un plano que luego veremos en el desenlace, y en el que Satine, tras el éxito del estreno y su reconciliación con Christian, se desvanece por última vez a causa de su enfermedad. Este plano, preludio de la tragedia que está por venir, también se intercalaba, casi subliminalmente, cuando Satine salía a escena por primera vez sobre su columpio, al principio de la película.

Otro recurso perturbador que observamos en la película, aunque de forma algo discreta, es la **alteración del orden cronológico** del relato. Apenas se advierte, pero causa cierta sensación de extrañamiento. Se produce, por ejemplo, en la escena en que Zidler y el Duque negocian sobre Satine y el “Moulin Rouge”. Antes de que ésta termine, se intercala un breve plano del regente anunciando a todos la próxima conversión del local en un teatro. Después continuará la escena en el despacho con ambos personajes, tras la cual, volveremos otra vez a la de Zidler hablándole a sus artistas de la función que se va a representar. También durante la “canción secreta de los amantes” que Christian compone para Satine, se produce un desorden temporal: en primer lugar, la secuencia comienza con los dos personajes reunidos en la pensión del protagonista; después, se intercalará esta escena con otra posterior en el tiempo, en la que ambos continúan asistiendo a los ensayos, y tras ésta, aparece de nuevo la escena anterior. Se trata de una secuencia de montaje, en la que se sucederán más escenas aún: de nuevo en los ensayos, una merienda campestre con el Duque para ocultar su amor, y otra vez en la pensión.

Incluso en un aspecto en principio tan poco trascendente como los **enlaces entre planos**, *Moulin Rouge* desprende un gran efectismo y sofisticación, pues hace uso de todos los tipos de transiciones con creatividad y originalidad -como los movimientos de barrido con los que se intercalan los planos en la escena de *Spectacular Spectacular*- e incluso efectúa cambios de planos por medio de la puesta en escena y el trucaje, siendo muy llamativas las transiciones mediante efectos digitales. En este sentido, destaca la “espectacular” y envolvente escena en que los bohemios tienen la visión del Hada Verde a causa de la absentia, y que enlaza con la de la primera visita al “Moulin Rouge” a través de una transición original y fantástica en forma de remolino que combina un encadenado con un efecto especial.

Otro de los recursos más usados en el film es el empleo del **movimiento ace-**

lerado, que aparece sobre todo en las coreografías y a menudo combinado con el **ralentí** para obtener una gran artificiosidad: así bailan el Hada Verde, las bailarinas de cancán de Zidler, o los figurantes de *Like a Virgin*. En *Spectacular Spectacular*, Zidler se mueve de un lado a otro en cámara rápida y también los personajes cuando preparan los improvisados escenarios con los que pretenden sorprender al Duque, o cuando se miran entre ellos ante las preguntas de éste. Además, los violentos *travellings* hacia delante mediante trucaje que jalonan el film, se asimilan a la cámara rápida. Sin embargo, más frecuente que el empleo del movimiento acelerado, o de la combinación de éste con el **ralentí**, es el uso individualizado de este último. Hay muchos ejemplos: en ocasiones, los planos de Christian en el presente se toman en cámara lenta para incidir en su tristeza. Satine siempre se desvanece en cámara lenta, pues estos desmayos son premonitorios del destino trágico que le espera. Uno de los momentos en los que este recurso se usa con gran virtuosismo es el de la muerte de la bailarina, en su mayor parte, tratado en cámara lenta, y particularmente desgarrador es el plano en el que el público aplaude la función, ignorante del drama que se vive tras el telón. En menor medida, se recurre también al **fotograma congelado** (por ejemplo, cuando el protagonista, recién instalado en su pensión de Montmartre, se dispone a escribir sobre el amor y se da cuenta de que no puede porque nunca se ha enamorado) o al movimiento invertido, que aparece brevemente cuando Satine y Christian bailan antes del primer encuentro en el elefante. En ambos casos, y a pesar de que estos recursos suelen proporcionar efectos de contención y dilatación temporal, en *Moulin Rouge* suceden de una forma muy rápida, sin apenas dar descanso a la vista, y generando una profunda sensación de aceleramiento.

Este efecto se halla estrechamente relacionado con el **ritmo y la cadencia**. Ambos son muy fuertes en toda la película, aunque en algunos momentos llegarán a ser absolutamente desenfrenados, como cuando Toulouse y sus amigos invaden la habitación de Christian, las bailarinas del "Moulin Rouge" bailan el cancán de Zidler, o todos los personajes intentan encandilar al Duque con *Spectacular Spectacular*. Sin embargo, también hay lugar en *Moulin Rouge* para la dilatación temporal, destacando, en este sentido, la secuencia del *Tango de Roxanne*, en la que se alternan las escenas con Satine y el Duque en el torreón gótico, y la del baile de tango que ilustra la desazón del celoso Christian. La secuencia es un buen ejemplo de cómo la dilatación temporal se combina con el ritmo y la cadencia fuertes para crear efectos de ansiedad y suspense: además del empleo de la cámara lenta en ambas escenas (especialmente cuando el Duque, despechado por el rechazo de su amada, arranca del cuello de Satine el collar que le acaba de regalar), los planos del tango interrumpen constantemente los planos de la torre, de modo que la acción se contiene en este espacio mediante el montaje y la sucesión de planos, y por un momento dudamos, tras regalarle el Duque el collar, si la protagonista aceptará o no sus proposi-

ciones. Finalmente, cuando Satine lo rechaza, de nuevo mediante la sucesión de planos y la alternancia de éstos con el baile de tango, el tiempo en el que el Duque la maltrata se alarga enormemente, hasta que al fin irrumpe la presencia salvadora de Chocolat, y el ritmo se hace más relajado.

Pero quizá sea la **puesta en escena** el aspecto que más contribuye a la particular configuración estética de *Moulin Rouge*. Todo en ella es artificioso y recargado, proporcionando una estética *kitsch* y excesivamente adornada, que ilustra la sofisticación del local. Oscilando entre la fascinación y la magia, pero al mismo tiempo, entre la locura y el desasosiego. Los decorados, el *atrezzo*, la luz... imprimen al film una profunda sensación de ansiedad y desaliento provocada por la construcción de un espacio agobiante y viciado, donde las figuras, los objetos y los colores se amontonan sin orden ni concierto y se mueven de un lado a otro. De hecho, el "Moulin Rouge" es la prisión de Satine, y tras la sofisticación, el refinamiento y el desenfreno del gran espectáculo, late el drama y la tragedia de todas aquellas personas que como ella, son criaturas de la farándula, para quienes no hay otro destino que el de dedicar sus vidas al divertimento de los demás: por encima de ellas, y a toda costa, "el espectáculo debe continuar".

Como película rodada totalmente en interiores, destaca el uso sistemático de elaboradas maquetas de París y en concreto de Montmartre, para llevar a cabo las localizaciones generales, así como de grandes y aparatosos decorados que configuran diferentes ambientes. Estamos ante una sofisticada recreación de un lugar y una época concretos -el París de finales del siglo XIX- marcados por una profunda conciencia de decadencia ante el cambio de siglo, y estéticamente encabezado por los dandis y artistas bohemios, herederos directos del no muy lejano Romanticismo, que se veían a sí mismos como una élite, los únicos capaces de hallar la verdad y la belleza en un tiempo que ellos consideraban totalmente en crisis. *Moulin Rouge* capta el espíritu de este momento fascinante a través de su puesta en escena, que crea un entorno ideal para una película que quiere ser tan decadente y tan simbolista como la propia época que recrea.

Para ello, recurre a unos **decorados** y a un **atrezzo** que caen conscientemente en el más absoluto pastiche, fruto de una exageración recargada y ecléctica. Los más llamativos son los del "Moulin Rouge": el salón en el que Satine hace su primera aparición es un lugar de ensueño, lleno de cortinajes, palcos, lámparas de araña, tonos rojizos y dorados. Sin embargo, el ambiente más destacable es sin duda la alcoba de la protagonista, que adquiere la forma de un gran elefante⁴ en cuyo interior se dispone el dormitorio; se trata de un espacio espectacular y casi increíble,

⁴ Elefante que se inspira en el enorme paquidermo de papel maché que, procedente de la reciente Exposición Universal de 1889, había sido dispuesto junto al escenario en el jardín del Moulin Rouge. Vid. FELBINGER, U.: *Toulouse-Lautrec*. Kónemann, 1999, pág. 28.

representativo de la sofisticación y extravagancia que puede llegar a ofrecer el “Moulin Rouge”. En su interior confluyen elementos decorativos y arquitectónicos de todo tipo y de todos los estilos, entre los que destacan las referencias al arte japonés e indio, muy del gusto de los artistas decadentes de la época (por lo que su inclusión en la ambientación de esta película es ideal), y de especial relevancia en el argumento, que gira en torno a una representación teatral que se desarrolla en la exótica India. Muestra, por otra parte, como Satine, encerrada en esa fascinante prisión, es una más de las extravagantes exquisiteces que vende el burdel. También el torreón gótico, destinado a los encuentros entre Satine y el Duque, resulta muy llamativo, pues contribuye a proporcionar un inquietante y siniestro ambiente similar a los generados por el cine de terror. Igual efecto de recargamiento y estilización se observa en la concepción del **vestuario**, colorista y elaborado, y en el **maquillaje**, extremadamente marcado, como de payaso, pues eso es lo que son, al fin y al cabo, los personajes del espectáculo (Satine, en cambio, presenta un maquillaje neutro que la diferencia del resto de los personajes). Paradójicamente, el ritmo frenético con que discurre el film impide la visualización con calma y detalle de tan exquisita puesta en escena, cuya fuerza subliminal, sin embargo, no pasa desapercibida ante la retina del espectador.

También la **fotografía** y el **color** inciden en la fascinación y sordidez que rodean al burdel. Pero además, se emplean como importantes resortes dramáticos, intensificando las emociones, las sorpresas, y los sentimientos: *Moulin Rouge* es un puro “golpe” de efecto, tanto visual como psíquico. En primer lugar, podemos subrayar como se ha despreciado casi por completo el uso naturalista de la luz, optándose por una iluminación efectista, fantástica y artificiosa que genera una atmósfera irreal y espectacular, y en la que el tono alto y el tono bajo se alternan indistintamente según las necesidades dramáticas. Más llamativo y efectista aún es el uso que se hace del color, totalmente expresivo, y en la mayoría de los casos nada naturalista: tonos cálidos, anaranjados, dorados, brillantes, verdosos, violetas, y sobre todo rojos, ilustran las escenas y secuencias que tienen lugar dentro del “Moulin Rouge”, que se presenta así como el lugar idóneo para la evasión y el abandono a los placeres más sofisticados. Estas escenas contrastan con los planos exteriores del local, siempre grisáceos o azulados, e incluso virados al sepia, como cuando al principio del film, Toulouse-Lautrec comienza a hablarnos de Christian mientras visualizamos planos del Moulin Rouge y de Montmartre en este tono, para denotar que se trata de un acontecimiento pasado y triste. Al mismo tiempo, se advierte también un uso simbólico del color, principalmente del rojo, asociado a conceptos como pasión, vida, o amor: rojo es el vestido de Satine, rojas son las luces del burdel, y en la escena en sepia que acabamos de describir, tras un violento *travelling* hacia delante a través de todo el barrio de Montmartre, sólo el letrero de la pensión que habita el protagonista aparece coloreado: ésta se llama, no por casualidad *L'Amour fou*, y las letras, cómo



1. Satine, el “diamante reluciente” del “Moulin Rouge”.

no, son rojas. De igual modo, cuando Zidler convence a Satine para que mienta a Christian, las luces rojas de las aspas del molino se proyectan sobre su rostro, al tiempo que giran, subrayando ambos la indisoluble vinculación de la protagonista al mundo del espectáculo.

Un ejemplo del exquisito y artificioso uso del color que hace el film lo podemos encontrar en la secuencia en que Christian, al no creer la mentira de Satine, vuelve al local durante el estreno de su propia obra: al mismo tiempo que oímos su voz *over*, “volví al ‘Moulin Rouge’ por última vez”, observamos una sucesiva gradación de color, desde el negro y gris del exterior del local, hasta el rojo en su interior, culminando en la estridente explosión cromática que se produce en el escenario, exultante de gamas brillantes. Pero estos brillos se transforman en azules y violáceos con la aparición de Satine, no sólo para subrayar su importancia en la escenografía, sino también para incidir en la proximidad de la tragedia. Y es que *Moulin Rouge* está repleta de fogonazos, destellos, chispas de luz y golpes de iluminación, que en muchas ocasiones -y como no podía ser menos en una película tan “videoclipera” como ésta- al ritmo de la música, contribuyen a la consecución de este espacio mágico y vibrante.

A la hora de recrear la **profundidad espacial**, la película recurre más frecuentemente al foco selectivo combinado con la iluminación y la superposición de dife-

rentes tonos de colores. Pero también hace uso de la profundidad de campo, que proporciona en ocasiones imágenes muy bellas, como la de los protagonistas abrazados ante el elefante enmarcados por los sucesivos corazones que conforman las puertas de esta extravagante estancia. O tan impactantes y atrayentes como las del interior del “Moulin Rouge” durante los bailes desenfrenados, en las que las numerosas bailarinas de cancán, con sus vestidos y sus movimientos, parecen configurar un espacio casi sin límites, infinito. En ambos casos se evidencia la naturaleza videoclipera de *Moulin Rouge*, pues la imagen videográfica no permite la coherencia espacial que en el cine sí se logra mediante la jerarquización del plano o la profundidad de campo, acercándose más a una imagen bidimensional, donde los motivos, más que disponerse, se yuxtaponen⁵. En la estética de nuestra película se advierten estas peculiaridades, pero a la vez, es posible evidenciar como éstas se producen, a veces, gracias al uso de recursos visuales específicamente cinematográficos, como es el caso ya comentado de la profundidad de campo, gracias a la cual se ofrecen planos saturados de personajes y objetos que se extienden hasta el infinito.

Pero si *Moulin Rouge* es una película movida y trepidante, lo es, sobre todo, en virtud a la combinación magistral entre el montaje y esta alucinada puesta en escena, destacando, en este contexto, los **movimientos de cámara**: constantes movimientos de reencuadre y seguimiento de los personajes, al frenético ritmo de la música, se combinan con la escasa duración de los planos, lo que imprime al film un fuerte dinamismo. Algunos movimientos, además, son poderosamente llamativos y llenos de expresividad, y hacen gala de una gran trascendencia dramática produciendo a veces atractivos e impactantes planos. Probablemente, los más originales sean los violentos *travellings* hacia delante y hacia atrás, a menudo combinados con grúa, y con cierto balanceo, que recorren en varias ocasiones todo el barrio de Montmartre gracias al trucaje y a las maquetas. Al comienzo de la película, uno de estos *travellings* nos introduce de forma violenta en el barrio más bohemio y decadente de París. También, durante el primer baile de cancán, uno de estos movimientos nos muestra a Zidler dando espectaculares volteretas mientras canta. Pero es en las diferentes coreografías donde se manifiesta con más claridad esa combinación de movimientos de cámara y montaje rápido que produce el gran dinamismo de la película. En las escenas de baile más desenfrenadas (el cancán, *Spectacular Spectacular y Like a Virgin*), los *travellings* en todas direcciones, rápidos o lentos, se combinan con panorámicas, balanceos y barridos. La cámara en mano, que hace que ciertos hechos resulten más cercanos y dramáticos para el espectador (como cuando Satine cae del columpio y es recogida al vuelo por Chocolat, que se la lleva en brazos ante la mirada curiosa de los espectadores), y por supuesto, el *zoom* (de cierre sobre

⁵ SEDEÑO VALDELLÓS, A. M.: *Op. Cit.*, pág. 14.

Christian cuando ve caer a Satine del columpio, o cuando espera impaciente a ésta en el elefante; o el *zoom* de apertura sobre los bohemios bailando en la cornisa de *L'Amour fou* tras la aparición del Hada Verde) no podían faltar en la estética "video-clíper" de nuestra película.

Sin embargo, el aspecto más llamativo de *Moulin Rouge* es su particular **banda sonora**. Tratándose de una película musical que adopta el discurso del videoclip, es evidente que aquélla debe responder, forzosamente, a un tratamiento especial: si obviamos el discreto y empático reforzamiento musical de fondo (melodía circense cuando los bohemios arrasan el cuarto de Christian, música de tango cuando toma protagonismo el Argentino, etc.), lo verdaderamente interesante en este film son las diferentes canciones con las que se expresan los personajes y que conforman la mayor parte de la banda sonora. Algunas, como *Diamonds are a Girl's Best Friend*, el cáncan de Zidler o *Hindi Sad Diamonds* forman parte del espectáculo que ofrece el "Moulin Rouge", pero la mayoría son canciones que surgen espontáneamente como particular forma de expresión de los protagonistas.

Las canciones, grandes *hits* de la música pop de la segunda mitad del siglo XX, llevan a cabo una función igualmente empática, pero lo realmente destacable es, obviamente, el brutal anacronismo que suponen con respecto a la época recreada: *All you need is Love*, del álbum de The Beatles "*Magical Mystery Tour*"; *Your Song*, uno de los primeros éxitos de Elton John; *Lady Marmelade. Voulez-vous coucher avec moi?* de Labelle; *Diamond Dogs* y *Heroes* de David Bowie; *Silly Love Songs*, compuesta por Paul McCartney ya en solitario; *I will Always Love You*, de Dolly Parton, reversionada en los noventa por Whitney Houston para *El guardaespaldas* (*The Bodyguard*, Mick Jackson, 1992); *Roxanne*, de The Police; *Rythm of the Night*, de Thelma Houston; *I Was Made for Loving you*, de Kiss; *Rythm of the Night; Up where we belong*, tema principal de *Oficial y caballero* (*An Officer and a Gentleman*, Taylor Hackford, 1982), e interpretada por Joe Cocker y Jeniffer Warnes; *Material Girl* y *Like a Virgin*, del álbum más polémico de Madonna; *One Day I'll Fly Away*, popularizada por Randy Crawford; *One More Night*, de Phill Collins; *Pride (in the Name of Love)* de U2; *The Show must go on*, de Queen; o *Smeels Like Teen Spirits*, de Nirvana.

Junto a éstas, se recuperan clásicos como el de Nat King Cole *Nature Boy*, de gran repercusión a finales de los cuarenta, o, aunque cantada en inglés, la balada *Complainte de la butte*, compuesta por Georges Van Parys pero escrita por Jean Renoir para su film *French can can* (1955). Algunos de ellos son objeto de divertidas versiones, como las operetas de Offenbach *Orphee aux enfers* (1858) y *Voyage dans la lune* (1875), así como *Gaïte parisienne* (ballet compuesto por Manuel Rosenthal en 1953, inspirado en diferentes temas de Offenbach y basado a su vez en la partitura que Etienne de Beaumont creó en 1938 para un *ballet* de Leonid



2. *Un ejemplo de la sofisticación y recargamiento estéticos de Moulin Rouge: la estancia de Satine.*

Massin). Especial protagonismo adquiere el tema que Marilyn Monroe immortalizó en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953) *Diamonds are a Girl's Best Friend*, y que ilustra la aparición espectacular de la estrella del Moulin Rouge, contribuyendo a crear una falsa impresión de ella, y con una relevancia dramática mucho más importante de lo que parece: el Duque tentará a Satine con riquezas y joyas, pero ésta nunca se dejará seducir por ellas. Esta famosa declaración de principios popularizada por Marilyn, no comulga en absoluto con las verdaderos pensamientos de nuestra protagonista. Junto al anterior, el tema principal de *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965), con letra de Oscar Hammerstein y música de Richard Rodgers, cobra igualmente un interés especial, actuando como *leitmotiv* en diversos momentos del film.

Aunque menos importantes, en la banda sonora de *Moulin Rouge* también destacan los **efectos o ruidos**, tratados de un modo muy creativo y original. Algunos de ellos son diegéticos, pero se exageran y estilizan para darles ese toque de artificialidad tan característico del film. En este sentido, podemos destacar el sonido que producen las aspas del "Moulin Rouge", como si éstas, al girar, cortaran el viento: este ruido acompaña a todos los planos generales en los que aparece el burdel, reforzando su carácter amenazante, como símbolo del destino de Satine. Efectos similares acompañan a los movimientos de la protagonista cuando se produce la confusión entre el Duque y Christian: la propia Satine produce este particular sonido al levantar-

se de la cama o al arrojar a los otros personajes sobre ella, obteniéndose así un efecto sonoro muy cómico en consonancia con la escena. También los bohemios, que la están observando desde fuera, producen este sonido al mirarse unos a otros y al esconderse. Son sonidos creíbles, puesto que vemos la fuente de donde proceden, pero al exagerarse, pierden cualquier carácter realista o naturalista, y se convierten en elementos eminentemente expresivos. En cuanto a los sonidos no diegéticos, podemos destacar el efecto sonoro que acompaña a esos *travellings* tan violentos que recorren todo Montmartre a lo largo de la película: en este caso (y como viene siendo habitual en el cine comercial contemporáneo), sí que es un sonido totalmente artificial, pues en teoría, lo produce la cámara al avanzar o retroceder muy rápidamente. De nuevo, parece como si se cortara el viento, y el efecto contribuye a evidenciar el propio carácter ficticio del que la película es consciente en todo momento, ya que al ser producido por el movimiento de la cámara no provendría de la película en sí, sino de su elaboración técnica como tal, y no debería, por tanto, ser percibido por el espectador.

La divertida aparición del Hada Verde (una inspirada Kylie Minogue) supone la introducción en el film de un discurso más, el de los dibujos animados⁶. Éstos, junto a otros efectos digitales o infográficos, son muy frecuentes en los videoclips para liberar la imagen de una objetividad excesiva, haciéndola más seductora y proporcionándole un carácter más informal, humorístico o anecdótico⁷. La alucinación que sufren los bohemios cuando ingieren la *absenta* antes de llevar a Christian al “*Moulin Rouge*” lo ejemplifica: obnubilados por la bebida, los personajes contemplan como el hada que aparecía pintada en la etiqueta de la botella, les hace un guiño y se “escapa” de ella, entonando la canción *The Sound of music*, y multiplicándose hasta formar un coro de *vedettes*. Una fotografía de color verdoso, que es el color de la *absenta*, marca la diferencia entre la realidad y esta alucinación que termina con una especie de remolino fantástico que engulle a los personajes. También la luna (cuya voz pertenece mi más ni menos que a Plácido Domingo), que acompaña a los protagonistas con un solo de ópera en *Your Song* y en la escena de las canciones de amor sobre el elefante, se halla caracterizada con facciones humanas - ojos, nariz y boca- y gesticula divertidamente mientras canta, en claro homenaje al cine Georges Méliès.

Y es que, como ya hemos comentado, *Moulin Rouge* se erige como un auténtico videoclip, prácticamente desde que empieza hasta que acaba, pues no hay que esperar a que aparezcan las escenas cantadas y bailadas para que se desplieguen

⁶ En realidad, el Hada Verde no es un dibujo animado, sino una actriz real. Sin embargo, su configuración imita deliberadamente, mediante un efecto especial, la estética de éste.

⁷ SEDEÑO VALDELLÓS, A. M.: *Op. Cit.*, pág. 52.

los recursos propios del lenguaje del vídeo musical: todo en este film remite a las técnicas y estrategias formales propias de este discurso⁸. Para empezar, la excelente calidad fotográfica con que está filmado y el uso expresivo del color ya nos remite, de forma directa, a este medio. También es constante en el videoclip el empleo de tonalidades irreales y fuertes contrastes, quizá el aspecto más destacable de la fotografía de *Moulin Rouge*, siendo igualmente frecuente el inserto de elementos que tienen un valor emocional destacado, fuertemente coloreados, sobre fondos en blanco y negro (ya hemos comentado como el significativo nombre de la pensión donde vive Christian, *L'Amour Fou*, se destaca en intenso color rojo sobre un fondo, en este caso, virado al sepia).

Por otra parte, como ya comentábamos, en el videoclip desaparece la profundidad perspectíva, y los planos, que se yuxtaponen y superponen frenéticamente al ritmo de la música, son desestructurados y descentrados, con varios focos de atención, ya que las figuras que lo conforman entran y salen de él incesantemente, al ritmo de los golpes lumínicos. Y es que, entre los recursos de iluminación más característicos del vídeo musical, se halla el uso del *flash* de luz como forma de desestabilización, un efecto que *Moulin Rouge* explora y lleva a la práctica, como hemos visto, de un modo verdaderamente sorprendente. Y si algo es característico en el videoclip, son los efectos visuales, que permiten, entre otras cosas, la aparición y desaparición sorpresiva de objetos, su multiplicación, y la ubicuidad de los personajes que, como Satine y Christian en la secuencia de la “canción secreta”, no están sujetos a coordenadas espacio-temporales, lo que permite la simultaneidad de escenas y la creación de entornos ficticios (algo, por otra parte, bastante frecuente en el musical clásico americano). Las transiciones espectaculares mediante efectos visuales, como el remolino que arrastra a los bohemios al Moulin Rouge después de beber la absenta, son muy usadas para acentuar la propia retórica de espectacularidad del medio. Pero el gran protagonista es el ritmo de la música (en el caso de nuestra película, además, una música muy especial, y cómo no, muy “videoclipera”), que determina el discurso y contribuye igualmente a que los parámetros espacio-temporales no tengan que doblegarse a las leyes de la coherencia. Debemos tener en cuenta que, desde el punto de vista de la temporalidad, el videoclip presenta todas las velocidades, pero opta por la celeridad y el ritmo frenético, y gusta combinarlos con el ralenti, lo que aporta heterogeneidad, condensación y fragmentación, efectos que *Moulin Rouge* obtiene con gran maestría, especialmente en las escenas coreografiadas.

Por otra parte, el videoclip no suele desplegar un dispositivo narrativo -además, no es el medio más idóneo para hacerlo- y opta en cambio por uno descriptivo,

⁸ Para una profundización en los rasgos y características específicos del discurso del videoclip, *vid.* DURÁ, R.: *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*. Valencia, Universidad Politécnica, 1988.

de modo que cuando existe un argumento, éste se condensa y simplifica para que todo el protagonismo recaiga sobre los aspectos formales del discurso. Y después de todo, ¿qué es *Moulin Rouge* sino un refinado y sofisticado envoltorio que relata por enésima vez la más manida historia de amor? La sofisticación es probablemente la clave para entender este film, cuya razón de ser radica en su propia existencia como dispositivo formal de gran fuerza sensorial. Es el juguete caro y extravagante que todos hemos deseado poseer, pero que en realidad, no sirve absolutamente para nada, salvo para el auto-goce de nuestra mirada subyugada, o como dirían Juan Miguel Company y José Javier Marzal, de nuestra "mirada cautiva"⁹. De hecho, para muchos, como advierte Román Gubern, el terreno del video musical es el más idóneo para la creatividad y experimentación audiovisual, puesto que, al no depender de una estructura narrativa (o al menos, no en gran medida) ofrece la posibilidad de desplegar en él los más vanguardistas recursos cinematográficos: la ausencia de *rac-cord*, el contraste cromático más violento, las elipsis más abruptas o el montaje más agresivo. Pero su finalidad no es otra que la de producir en el espectador un efecto hipnótico que refuerce su deseo consumista (ya hemos hablado de la cercanía de este discurso al de la publicidad), lo que entra en fuerte contradicción con ese espíritu tan formalmente transgresor¹⁰. En este sentido, debe valorarse en el film de Luhrmann la ausencia de esa instancia al consumismo, siendo como es un film puramente gratuito, en el que no falta ese carácter hipnótico, no, pero en el que no hay más objetivo que el de erigirse, él mismo, en un monumental divertimento de artificiosidad y sofisticación.

Y es que quizá sea el gusto por la exageración, lo excesivo y lo afectado lo más significativo de *Moulin Rouge*, una película que, al fin y al cabo, se inspira en hechos, personajes y lugares que, desprovistos de la exageración y el exceso con que la película los "disfraza", existieron realmente: el "Moulin Rouge" fue un famoso salón de baile parisino inaugurado en 1889, siendo dirigido por el empresario Charles Zidler. Allí se reunían los pintores, artistas y escritores del mundo bohemio de fines del siglo XIX, destacando la presencia de Toulouse-Lautrec, que halló en este ambiente un lugar idóneo de inspiración para su obra. De hecho, los personajes de Zidler (que aparece con el nombre de Harold, en lugar de Charles) y de Toulouse, junto con el bailarín Chocolat, protagonista de algunos de los carteles del pintor, y del célebre músico Eric Satie, aparecen como secundarios junto a los sí ficticios Satine y Christian, pero como ya decíamos, sometidos a un proceso de estilización y exageración (gracias al vestuario, el maquillaje y la propia actuación de los actores), que

⁹ COMPANY, J. M. y MARZAL, J. J.: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Generalitat, 1999.

¹⁰ GUBERN, R.: "El cine después del cine", en AA.VV.: *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*. Vol. XII, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 292-293.

los convierte en personajes afectados, antinaturales y caricaturescos.

Por otra parte, siendo *Moulin Rouge* un film que quiere ser tan decadente como la propia época que recrea, es natural que una de sus principales fuentes de inspiración sea el estilo pictórico de las poéticas del Fin de Siglo¹¹, especialmente, el simbolismo decadente: es imposible, contemplar *Moulin Rouge*, y no visualizar en nuestra mente las ensöñaciones de pintores como Gustave Moreau u Odilon Redon. Pero tampoco podían faltar en esta película las referencias a la obra de Toulouse-Lautrec: el despacho de Zidler aparece decorado con carteles publicitarios del “Moulin Rouge” que imitan directamente el estilo de este pintor.

Y junto a esa sofisticación que nos seduce y sublima, se despliega otro de los más característicos rasgos del videoclip: la artificiosidad, otro aspecto que *Moulin Rouge* lleva hasta el límite al hacerlo voluntariamente visible: el ambiente, los personajes, los decorados... todo es llamativamente falso, y la película se propone en todo momento que no olvidemos su carácter de ficción. A ello contribuye igualmente el telón que abre y cierra la película, que además se halla plagada de detalles que ponen constantemente de manifiesto su carácter irreal: los veloces e imposibles *travellings* por Montmartre; los sonidos efectistas y excesivos; la iluminación espontánea de todo París al entonar Christian *Your Song*; la luna que canta junto a los protagonistas; la pistola del Duque que, al ser golpeado por Zidler, sale disparada y rebota contra la Torre Eiffel; los fogonazos y destellos... *Moulin Rouge* es una película que no pretende parecer real, y llama la atención constantemente sobre su propia naturaleza ficticia, destruyendo el efecto de verosimilitud y revelando descaradamente los signos de la enunciación cinematográfica.

Sin embargo, la fuerza y la desmesura de *Moulin Rouge* no terminan aquí. Mucha de su capacidad de seducción radica, sobre todo, en el particular modo con que el film apela a la complicidad de un espectador que, además de sentirse subyugado y arrastrado por el exceso y la artificiosidad de la película, encuentra en ella una particular satisfacción de sus expectativas más “nostálgicas”. Y el género al que pertenece nuestro film -el musical- es particularmente responsable de ello, pues ha sido, desde los propios inicios del cine sonoro, uno de los más queridos por Hollywood, que lo adoptó desde un principio como expresión perfecta del amor y la alegría de vivir, así como vehículo idóneo de escapismo y evasión. Concebido siempre como

¹¹ Debemos tener en cuenta que, cómo advierten Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, “La pintura es la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado. El lugar de donde extraer cómo vestían, cómo se peinaban, cómo eran las casas y los rostros de nuestros antepasados; en términos cinematográficos, lo necesario para elaborar vestuario *atrezzo* y caracterización [...] extraer conclusiones sobre cómo “se movían”, o cuales eran sus gestos [...] establecer una gama cromática determinada o una forma de iluminación, siguiendo las características plásticas de un pintor, una escuela o una época”. ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J.: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós, Barcelona, 1995, pág. 49.



3. Un homenaje al cine de Bollywood: el número musical *Hindi Sad Diamonds*.

un gran campo de experimentación y fantasía, en el que el naturalismo y el realismo son superados por la magia de la música y la danza, el género experimentará una evolución constante, aunque nunca perderá, como así atestigua la propia *Moulin Rouge*, su carácter sublimador de la imaginación, la poesía y, sobre todo, del sentido del espectáculo¹². En la actualidad, tras múltiples exploraciones temáticas y formales, el musical parecía haberse estancado y llegado a un callejón sin salida, pero la fantasía posmoderna de nuestra película demuestra las enormes posibilidades expresivas y experimentales que, desde su nacimiento, han caracterizado al género. Ante la supuesta imposibilidad de continuar innovando, tanto en lenguaje como en contenido, *Moulin Rouge* vuelve a mirar hacia el pasado, pero actualiza el género recurriendo al videoclip como forma de expresión, logrando así su revitalización.

De este modo, los grandes espectáculos que ofrece el "Moulin Rouge", como el número final *Hindi Sad Diamonds*, en el que multitud de bailarines llevan a cabo complicadas coreografías y forman composiciones caleidoscópicas que vemos a través de planos cenitales, aluden directamente a las películas que realizó Busby Berkeley durante la década de los treinta, y recrean el estilo de exageración y extravagancia inspirado en el *music-hall* característico de este director y gran coreógrafo.

¹² Para un acercamiento al género puede verse SANTOS FONTENLA, C.: *El musical americano*. Madrid, Akal, 1973.

En otras ocasiones, como en la secuencia de *Like a Virgin* que ya comentamos con anterioridad, los sirvientes del torreón gótico bailan al ritmo de la canción de Zidler y el Duque conformando iguales composiciones geométricas. Pero en esta escena el estilo de Berkeley, en cuyas películas los números musicales se desarrollan siempre como parte de un espectáculo integrado en la misma, se combina ya con otro tipo de cine musical, en el que las canciones y los bailes formaban parte de la acción del propio film, convirtiéndose en el particular y espontáneo modo de expresión de los personajes. Sin embargo, los musicales que más gozaban de esta espontaneidad y "magia", al formar parte sus bailes del mismo argumento de la película, eran los protagonizados por los inolvidables Fred Astaire y Ginger Rogers, a quienes Satine y Christian emulan cuando bailan al ritmo de *Your Song*. La figura de Gene Kelly es igualmente homenajeada por el protagonista, que baila sobre las nubes con un paraguas y bajo una lluvia de confeti, emulando al célebre bailarín cuando se encarama a una farola, sólo que en esta ocasión, ésta es sustituida por la punta de la Torre Eiffel.

Pero son más los recursos con los que *Moulin Rouge* apela a nuestra faceta más sentimental. Así, por ejemplo, y junto a esa entrañable -por familiar- banda sonora, capaz de emocionar al espectador más reticente, esos colores intensos que caracterizan a la película, obtenidos a partir de una fotografía sumamente estilizada y artificiosa, nos recuerdan al uso no menos exagerado y particularmente expresivo que, en su afán por estilizar la realidad y subrayar su carácter de espectáculo, hizo el musical del *technicolor*. *Moulin Rouge* recurre a ello, pero sin emplear este sistema, con iguales fines estéticos de estilización y sofisticación. Recordemos también como la película emplea elaboradas maquetas y decorados, lo que supone un bellissimo homenaje al cine clásico realizado en estudios. Pero probablemente sea el uso sistemático de la cita¹³ a grandes películas de la Historia del Cine, musicales o no, y que pertenecen a nuestro inconsciente colectivo y a nuestra cultura cinematográfica, la estrategia que más y mejor define la naturaleza nostálgica de *Moulin Rouge*¹⁴.

Entre los musicales homenajeados por nuestro film destaca *Sonrisas y lágrimas*, cuyo tema principal funciona, como ya dijimos, a modo de *leitmotiv*: con él dan comienzo los títulos de crédito, está presente en la obra que los bohemios ensayaban cuando conocen a Christian (y cuya acción se desarrolla en los Alpes, interpre-

¹³ Para Vicente Sánchez-Biosca, "la forma en que vive en nuestro discurso contemporáneo la palabra de los otros". SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1995, pág. 18.

¹⁴ En el marco cultural de la posmodernidad, afirma Manuel Palacio, el espectador es protagonista de nuevos modos de recepción e interpretación de los textos, pues la intertextualidad que caracteriza al mensaje posmoderno exige a aquél ser partícipe de la misma y desarrollar para ello unas ciertas técnicas de lectura que tienen como objetivo completar el texto dado o, cuanto menos, participar en él para completarlo. PALACIO, M.: "La noción de espectador en el cine contemporáneo", en AA.VV.: *Historia general del cine. El cine*

tando Toulouse el papel de una monja), el Hada Verde la canta en su alucinación, y vuelve a aparecer en medio del cáncán de Offenbach en *Spectacular Spectacular*. El recuerdo a *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), no podía faltar: como ya hemos comentado, cuando Christian entona *Your Song*, baila con un paraguas bajo una lluvia de confeti, y emula a Gene Kelly encaramándose a la punta de la Torre Eiffel.

Pero son muchas más las grandes películas homenajeadas por *Moulin Rouge*: la famosa grúa ascendente que en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940) ilustra la ridícula actuación operística de Susan Alexander, enfocando a dos tramoyistas que, sobre el escenario, ponen en entredicho con sus gestos la dudosa competencia de la cantante, es recreada en el momento en que muere Satine. Pero esta vez los tramoyistas lloran desconsolados la muerte de la protagonista. Por otra parte, la estancia del torreón gótico se asemeja, con su gran chimenea, a la gran sala de Xanadú donde languidecía la esposa de Kane. También son varias las escenas que evocan *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939): como Escarlata, Satine hace a su ama ajustarle el corsé cuando se prepara para su encuentro con el Duque, y el plano en que los protagonistas se besan, tras *Your Song*, justo antes de descubrirse la verdadera identidad de Christian, se asemeja extraordinariamente a la escena en que Rhett Butler se despidió de Escarlata tras sacarla de la ciudad sitiada, aunque en *Moulin Rouge* los tonos rojizos de Atlanta en llamas son sustituidos por las luces del local. En otra ocasión, cuando Satine canta *One Day I'll Fly Away*, en un plano muy breve, su silueta totalmente a contraluz ante las luces rojizas del "Moulin Rouge" de fondo, recuerdan el momento en que Escarlata jura no volver a pasar hambre, al regresar a Tara arrasada por los yanquis.

Pero además, Satine se quita el guante como *Gilda* (Charles Vidor, 1946) a mitad de *Diamonds are a Girl's Best Friend*, y las primeras imágenes del espectáculo del "Moulin Rouge", durante el cáncán de Zidler, con esos personajes tan extravagantes (una bailarina enana, otra inmensamente gorda, una encantadora de serpientes, una sirena...), nos recuerdan a los protagonistas de *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), e incluso la estancia se parece bastante a la sala de fiestas de *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, Josef Von Sternberg, 1930), sobre todo, si nos fijamos en la indumentaria de la bailarina principal: como Lola-Lola (Marlene Dietrich), Satine viste un provocativo corpiño y una gran chistera.

Por otra parte, los numerosos chispazos y fognazos que jalonan la película,

en la era del audiovisual, op. cit., pág. 75. En este contexto se despliegan las innumerables citas que campan en los distintos discursos contemporáneos, y que buscan, indudablemente, la complicidad de un espectador que alberga en su memoria visual las claves para la interpretación de las mismas dentro del texto en el que éstas aparecen integradas.

a veces dando aparición a un personaje como por arte de magia (como en la función final, cuando surge en el escenario el *marajá* encarnado por Zidler), nos recuerdan al primitivo cine de atracciones de principios de siglo (y contemporáneo, por cierto, a la época que recrea la película), y algunos planos en concreto (la luna que canta, las minúsculas figuras de los bohemios, que se encaraman al elefante para espiar a los protagonistas) aluden directamente al cine de Georges Méliès. El Hada Verde, que aparece ante los protagonistas cuando éstos beben la absenta, es un trasunto de la Campanilla de *Peter Pan*, en especial en su versión de Disney (Hamilton Luke, 1953), y atrapa a los personajes para conducirlos al fascinante mundo del “Moulin Rouge”, en un remolino semejante al que transportara a Dorita a la mágica tierra de Oz en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Vitor Fleming, 1939). Ya hemos comentado como la canción *Complainte de la Butte* pertenecía a *French Can Can*, pero Jean Renoir también es homenajeado a través de una de sus películas menos reconocidas, *La carroza de oro* (*Le Carrosse d’or*, 1952), cuyo argumento -una fábula sobre la imposibilidad de compaginar la vida y el teatro- *Moulin Rouge* recrea.

Una cita más refinada supone la mención que Satine hace sobre la actriz Sarah Bernhard, a quien admira, y a quien le gustaría emular cuando se cumpliera su deseo de abandonar el local y convertirse en una auténtica actriz. La cartela con que da comienzo la película (“París: 1900”) es igual a las que se empleaban en el cine mudo, así como el efecto de reserva con que vemos a Toulouse-Lautrec cantando *Nature Boy*. La presencia de David Wark Griffith tampoco falta en este homenaje: el plano en que Satine, ya consciente de su enfermedad, llora tras la imagen difuminada de un pájaro enjaulado ya aparecía en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915) con idéntico sentido, pues ilustraba la desazón de la cautiva protagonista. Finalmente, advertimos también el particular homenaje que el propio realizador se dedica a sí mismo en la secuencia de *Your Song*: Satine y Christian bailan rodeados por una puesta en escena muy parecida a la que enmarcaba una de las coreografías principales de *El amor está en el aire*, la primera película de Luhrmann.

Así, vemos como *Moulin Rouge* recurre descaradamente a la reelaboración, al recuerdo, a la cita, y en definitiva, al pastiche, por medio de la utilización de un patrimonio cinematográfico preexistente. Éste es reciclado y revitalizado a través de su recreación combinada con un discurso tan radicalmente contemporáneo como es el del actual videoclip. Por ello, y a pesar de su fuerte carácter nostálgico, la repetición de lo ya elaborado presenta, en este caso, una gran fuerza innovadora que se basa en la disposición de estos motivos en un nuevo contexto. Paradójicamente, la renovación viene determinada por un material de “segunda mano”, cuyo especial tratamiento permite frenar el declive al que el género del musical parecía estar condenado. Este comportamiento responde a una de las inquietudes que más preocupan

a nuestra propia sensibilidad posmoderna, pues las grandes ficciones y relatos míticos que hasta ahora han sido elementos constitutivos y sustentantes de nuestra cultura, sufren en el contexto de la posmodernidad un proceso de desintegración¹⁵ que trae consigo una fragmentación inevitable y perceptible en todos los niveles del pensamiento humano. Entre otras consecuencias, ésto da lugar a la continua revisitación nostálgica de esa realidad anterior a la fragmentación, una visita que desde nuestra propia contemporaneidad sí ha de llevarse a cabo de una manera fragmentada: mediante la cita, ya sea nostálgica o paródica¹⁶, de discursos, imágenes o textos del pasado. Éstos fragmentos constituirán una nueva ficción que, incapaz de ostentar una personalidad y coherencia propias, como sí ocurría con esos grandes relatos del pasado, debe recurrir constantemente a los mismos para formular nuevos discursos¹⁷.

Pero si *Moulin Rouge* puede ser considerada prototipo del pastiche cinematográfico, no lo es únicamente por recurrir sistemáticamente a esa estética de la repetición -ya sea de las fórmulas que caracterizaron al musical en otros tiempos, como de músicas ya creadas y conocidas por todos, o imágenes que ya hemos visto en otras películas y que forman parte ya de nuestro imaginario colectivo-. La hibridación genérica es otra de las estrategias que nuestra película maneja con total maestría, pues, para empezar, se desarrolla en clave de comedia y de drama al mismo tiempo¹⁸. Así, y siempre en un tono tragicómico, *Moulin Rouge* combina, junto al drama más desgarrador que supone la muerte de la protagonista, la comedia sofisticada¹⁹ -y que no renuncia, por cierto, al famoso "Toque Lubitsch"²⁰-, que caracteriza a la secuencia precedente a *Spectacular Spectacular*, en la que Satine

¹⁵ Lyotard defiende esta idea como clave esencial para comprender el advenimiento de esta nueva realidad posmoderna en la que vivimos. Vid. LYOTARD, J. F.: *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1994.

¹⁶ Fredic Jameson diferencia entre la cita paródica y la pastichera, propia de un contexto cultural heterogéneo y carente de norma, y que consistiría, básicamente, en una parodia desprovista de sátira e hilaridad, y por tanto, neutra o vacía. JAMESON, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, págs. 43-44.

¹⁷ Javier Maqua sostiene que, en el ámbito del audiovisual, "la ficción ha reventado y, como en una película *gore*, sus sangrientas piltrafas lo salpican todo". Estas "piltrafas" están no sólo "formadas por paquetes heteróclitos de unidades del relato, sino por restos de sus constituyentes: los personajes o héroes de las ficciones fundadoras [...] por todas partes nos encontramos con sus vísceras y retales; un rostro, un gesto, un sombrero, una gabardina, una mano, un garfio, una sonrisa...". MAQUA, J.: "El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?", en AA.VV.: *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*, Op. Cit., pág. 218.

¹⁸ La introducción del componente dramático en el género, inicialmente conocido como "comedia musical", ya había sido puesto en práctica en célebres películas como *Ha nacido una estrella* (*Star is Born*, George Cukor, 1954) *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) o la propia *Sonrisas y lágrimas*.

¹⁹ Un estudio sobre la comedia clásica americana en CAVELL, S.: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1999.

²⁰ Con este calificativo se alude a la refinada puesta en escena, por parte de este realizador, de situaciones y diálogos "subidos de tono", que no eran mostrados explícitamente, pero sí elegantemente sugeridos mediante elipsis.

y Christian protagonizan un divertido equívoco: Christian sólo quiere recitar un inocente poema para promocionar su obra teatral, pero Satine, al confundirlo con el Duque, desempeña el papel de “ardiente tentadora” que Zidler le ha encomendado. También hay sitio para otra forma de comedia más dinámica y disparatada: en *slaps-tick*, o comedia alocada del mudo, basada en el *gag* visual, y que es la forma en que se desarrolla el desenlace en el escenario, antes de la muerte de Satine.

Incluso podemos afirmar que la película presenta dos climas correspondientes a cada forma de expresión: el final disparatado con que concluye la gran obra teatral que se ha venido ensayando durante toda la película (que terminará pareciendo un auténtico *happening*²¹), e inmediatamente después, la trágica muerte de Satine. Por otra parte, la puesta en escena de la secuencia del torreón gótico, con un Duque que se parece más que sospechosamente al Conde Drácula, se aproxima bastante a la estética generada por el cine de terror que popularizaran la Universal en los años treinta o la británica Hammer en los cincuenta y sesenta. A esto habría que añadir la estética de videoclip con que se concibe toda la película²². E incluso la riqueza escenográfica que presenta el film sugiere cierta afinidad con el gran espectáculo de la ópera, drama decimonónico por excelencia en el que se combinan la exageración, la tragedia y la fuerza inexorable del destino. Finalmente, no debemos olvidar que la película se identifica con una representación teatral por medio de la apertura y cierre de telón con que comienza y termina²³.

En este sentido, advertimos que el argumento principal presenta la particularidad de desarrollarse al mismo tiempo que el de la obra teatral de Christian que se ensaya en el “Moulin Rouge”, estableciéndose entre ambos constantes puntos de contacto: la pieza trata sobre una cortesana india que confunde a un misero tocador

²¹ No resultaría descabellado, en este contexto, relacionar esta secuencia, en la que se produce una fuerte interacción entre el escenario (Satine, Zidler) y la platea (Christian, el Duque y el público), con la escena final de la delirante y no menos “pastichera” *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sherman, 1975), un film que es célebre, sobre todo, por los improvisados *happenings* con los que reaccionaban sus admiradores incondicionales cuando acudían a verla a las salas de proyección.

²² No debemos olvidar que *Moulin Rouge* es un vídeo musical concebido para verse como una película (algo que ya ocurría con *El muro* (*The Wall*, 1982) de Alan Parker y Pink Floyd), pero podría verse también en la televisión como un vídeo musical, lo que supone una vuelta de tuerca más en este campo decididamente abonado para la interacción de contaminaciones mutuas. Incluso el discurso de la publicidad puede entrar en este juego combinatorio si tenemos en cuenta la gran proximidad entre ésta y el propio videoclip (recordemos, además, que muy recientemente el propio Baz Luhrmann ha dirigido un *spot* publicitario para *Chanel* con Nicole Kidman como protagonista, y con una estética muy cercana a la de *Moulin Rouge*).

²³ Según Román Gubern, nuestra iconosfera se halla caracterizada por su densidad, heterogeneidad semiótica, diversidad técnica y pluralidad de funciones. En un ámbito cinematográfico o de análisis mediático, estos aspectos se traducen como contaminaciones genéricas, prestamos, hibridación de los sistemas de representación y sincretismo de los discursos. GUBERN, R.: *Op. Cit.*, págs. 296-297.

²⁴ Pero, ¿es la obra la que se parece a la vida de los personajes o la vida de éstos la que se parece a la obra? En *Moulin Rouge*, la obra teatral de los bohemios no finaliza como debiera, pues las circunstancias precipitan que la cortesana elija al misero tocador de sitar al revelar Satine, finalmente, la verdad a Christian.

de sitar con un *marajá*, enamorándose de él. Descubierta la equivocación, y después de ofrecerle el auténtico *marajá* todas las riquezas, la cortesana terminará, sin embargo, eligiendo al pobre músico. Este es el argumento que el protagonista idea como vehículo para difundir los ideales de la “revolución bohemia”, pero como es lógico, al Duque no le gusta nada, y hará lo imposible por modificar este final al verse identificado con el *marajá*. Las similitudes de esta historia con las vivencias de los personajes de la película son más que evidentes, y éstos adquieren los roles de los personajes de la obra teatral: Satine confunde al pobre poeta con el Duque, al tiempo que éste intenta hacerse con el amor de la cortesana deslumbrándola con joyas y riqueza; finalmente, y aunque la protagonista tendrá en un principio que mentir a Christian, su verdadera elección recaerá, cómo es lógico, sobre el poeta. La conexión entre las dos líneas de acción es constante (a menudo se refleja en los diálogos entre los personajes, y en sus situaciones) y ambas terminarán confluyendo en el clímax final, donde compartirán un único desenlace, uniéndose ambas tramas²⁴.

De este modo, vemos como el film versa sobre una obra teatral, y se identifica, al mismo tiempo, por medio del uso del telón, con una de ellas: si en Historia del Arte usamos la expresión “cuadro dentro del cuadro”, o incluso hablamos de “cine dentro del cine”, en este caso, y como vuelta de tuerca sobre esta idea, podemos hablar de “teatro dentro del teatro”. A la estructura narrativa en la que los personajes representan, dentro del texto, la misma situación que ellos mismos están viviendo, la llama Mijaíl Iampolski *mise-en-abîme*, “construcción en forma de abismo” o “construcción en heráldica” (pues designa, en un escudo, la repetición de ese mismo escudo de forma reducida). Este tipo de recurso, que no es sino una autocita, juega con las ilusiones, las referencias, la intercambiabilidad de los códigos, y supone “una verdadera ilusión de generación de sentido, que siempre acompaña en cierto sentido a la ‘representación pura’²⁵. Muchos de estos recursos, específicamente posmodernos, y ejemplificadores de lo que entendemos por intertextualidad²⁶, contribuyen a configurar esa estética del exceso de la que hace gala nuestra película, y que

Esto demuestra que “...el arte sólo comienza donde termina la imitación, [...] la vida es disolvente que destruye el arte, [...] la vida imita al arte más que el arte a la vida”. WILDE, O. (1891): “La decadencia de la mentira”, en *Intenciones*. La Nave, Madrid, 1930, pág. 57.

²⁵ IAMPOLSKI, M.: *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia, Episteme, 1985, págs. 33-46.

²⁶ Procedente de la noción de “dialogismo”, definida por Bathkin, el término intertextualidad hace referencia al solapamiento de varias superficies textuales por medio de citas, referencias, confluencias e influencias de otros textos. Julia Kristeva, desde el ámbito de la semiótica, fue la primera en definir el texto como producto o significante, y posteriormente, Gérard Genette acuñaría el término transtextualidad para aludir a todo lo que pone a un texto en relación con otros. Para una mayor profundización en torno a la teoría de la intertextualidad puede verse STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999, págs. 211-250.

²⁷ En este sentido, *Moulin Rouge* pone en práctica algo que ya se experimentó con la ópera rock *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973), pero a diferencia de ésta, con música de Andrew Lloyd Webber y letra de Tim Rice, la película de Luhrmann se nutre, para su banda sonora, de grandes éxi-

puede verificarse en el modo de representar en ella el tiempo y el movimiento (cámara lenta o rápida, la combinación de ambas, el movimiento revertido, la congelación de la imagen), el anacronismo consciente -resultante de combinar un argumento ambientado en las postrimerías del siglo XIX con el lenguaje audiovisual y la música característicos de las postrimerías del XX²⁷⁻, una cita rebuscada, o la propia combinación de géneros que ya hemos comentado. Otra expresión del exceso y excentricidad de este film se observa en la propia elaboración técnica de la película, totalmente virtuosista: gracias a los efectos especiales, podemos contemplar esos *travellings* imposibles que nos llevan por todo París, ver como la luna cobra vida, asistir a espectaculares elipsis temporales sin necesidad de recurrir al montaje, o ver como el Hada Verde se escapa de la etiqueta de la botella de absenta y traza en el aire con su vuelo *liberty, beauty, freedom y love*, el lema de la “revolución bohemia”. Es necesario un soporte formal desmesurado para albergar el exceso contenido en *Moulin Rouge*, donde confluyen de forma natural las poéticas de lo inestable, lo informe, lo caótico, lo irregular y lo accidental.

Y en medio de este alarde de refinamiento y sofisticación, se introducen manifestaciones tradicionalmente encuadradas en el ámbito de la baja cultura y de lo popular, un comportamiento más que lógico en una película totalmente decadente, pero en todo momento consciente de ello. Así, junto al cotidiano lenguaje del videoclip y los grandes éxitos del pop de su banda sonora, *Moulin Rouge* dedica una atención especial a una de las realidades cinematográficas más tremendamente populares y mediáticas de nuestros días, que además, goza de rabiosa actualidad en Occidente, donde se está poniendo progresivamente de moda: el cine de Bollywood. La obra final de los bohemios, *Hindi Sad Diamonds*, imita los espectaculares números musicales del cine más comercial de Bombay²⁸, a la vez que combina la canción de Marilyn con el tema *Chamma Chamma*, que pertenece al film “made in Bollywood” *China Gate* (Rajkumar Santoshi, 1998)²⁹.

De este modo, y dado que *Moulin Rouge* se basa en la desestabilización de una estética clásica, podríamos referirnos a ella con el calificativo de “neobarroca”,

tos musicales por todos conocidos, desde el Cancán de Offenbach a *Lady Marmelade*), y que son readaptados para convertirlos en la expresión alucinada de un espectáculo imposible.

²⁸ Una aproximación al cine de Bollywood, desde sus comienzos en la década de los cincuenta, hasta el momento actual, en ELENA, A.: *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós, 1999, págs. 99-134.

²⁹ Debemos tener en cuenta que el cine comercial hindú, eminentemente musical, se ha nutrido, desde sus comienzos, del cine clásico de géneros, elaborando a partir del mismo los más elocuentes pastiches. No deja de resultar curioso que una película tan descaradamente pastichera -y también musical- como *Moulin Rouge* se apropie ahora de la particular estética de las producciones “bollywoodienses” (especialmente de los colores “chillones” que caracterizan a éstas.

³⁰ CALABRESE, O: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.

³¹ En un ámbito cinematográfico, Carlos Losilla aplica el término “manierismo” (controvertido concepto intro-

término acuñado por Omar Calabrese para hacer referencia a los productos culturales prototípicos de nuestro gusto contemporáneo³⁰, del que *Moulin Rouge*, con su descarada estética posmoderna, podría ser un paradigmático ejemplo. Y ya que hemos hablado de “neobarroco”, podemos considerar una cierta aproximación entre el film de Luhrmann y términos como “manierismo”³¹ o “barroquismo”, pues *Moulin Rouge* constituye una metáfora que ilustra el drama de todos aquellos personajes que deben pertenecer forzosamente al mundo viciado y oscuro del local: tras sus brillos, destellos, lujos y fantasías, oculta un mundo poblado de parias y desgraciados de la sociedad, que como la propia Satine, no tienen más destino que el de servir como exótica diversión de una clase social que los ha desheredado y condenado a formar parte de tan miserable existencia. Así, y junto a la gran fuerza sensorial y sugerente del color, que se convierte, como ya comentábamos, en una riquísima fuente de sugerencias, el *atrezzo* de la película está cargado de objetos que, aisladamente, presentan una importante carga simbólica y un gran poder de evocación³².

Destaca así esa pequeña ave exótica enjaulada que aparece discretamente en las estancias ocupadas por Satine, en su camerino y en su alcoba. Este motivo puede pasar totalmente desapercibido, pero si visualizamos la película con atención, podemos ver como aparece casi siempre formando parte de los desordenados y recargados encuadres en los que la protagonista aparece como la figura principal. Se convierte así en el símbolo que mejor expresa el drama de la protagonista: Satine es como ese pajarillo que está condenado a vivir rodeado de una vulgaridad que lo desprecia y humilla, pues su verdadero sueño es ser una auténtica actriz y no una vulgar bailarina de cancan. A menudo manifiesta su deseo de “volar lejos”, y al igual que el pájaro, no puede escapar del Moulin Rouge, su jaula de oro. La película hace uso de una bellísima imagen para ilustrar esta analogía: un primer plano del rostro abatido de Satine se dispone justo detrás de la imagen borrosa del pájaro enjaulado; al mismo tiempo, el regente del local anuncia a ésta su enfermedad mortal, que hasta ahora le había sido ocultada, destruyendo brutalmente todos sus deseos y aspiraciones.

Pero otros símbolos, no menos hermosos y de gran fuerza expresiva y sensorial contribuyen a acrecentar esa enorme sofisticación con que está concebida

ducido en España por Jesús González Requena) a los momentos de tensión que, en el ámbito del cine clásico americano de estudios, precedían, de algún modo, a su posterior crisis y definitiva desestabilización. LOSILLA, C.: *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona, Paidós, 2003.

³² No olvidemos que *Moulin Rouge* se inspira en la estética simbolista de Fin de Siglo que, en su afán por trascender la vulgar realidad, hizo uso de un sofisticado sistema de connotaciones veladas en el que se aludía, con imágenes de gran poder sensorial, a otras ideas, realidades o entidades que se hallaban ocultas tras las apariencias.

toda la película. Uno de ellos es la joya: Satine es el “diamante reluciente” del “Moulin Rouge” y su primera y última aparición en el escenario están marcadas por la relación del personaje con las joyas que porta. El Duque, además, trata en todo momento de hacerse con los favores de la protagonista a cambio de las alhajas que le regala. Las joyas no sólo ilustran ese gusto decadente por la belleza artificial propia de la estética de Fin de Siglo en la que se inspira el film, sino que, paradójicamente, aluden a la miseria y a la pobreza moral que rodea a los personajes esclavizados en el local, que como Satine, pueden ser comprados miserablemente por un burgués adinerado a cambio de aquéllas.

Por otra parte, la identificación de la protagonista con las joyas que luce, contribuye a sugerir como este personaje es concebido de una forma materialista por el Duque o los burgueses que asisten al espectáculo: se encaprichan de ella, igual que pueden verse seducidos por la belleza de las piedras preciosas, y quieren poseerla como si de un objeto de lujo más en sus vidas se tratara.

También las flores son frecuentes en el *atrezzo*, donde aparecen siempre de forma más bien discreta, pero no por ello poco efectiva. La frescura y la belleza de estas flores remiten de nuevo a la protagonista, que es una vulgar prostituta, pero presenta una gran belleza y entereza moral que la convierten en una criatura delicada y pura, como las flores que casi siempre aparecen en algún lugar de los encuadres que ella protagoniza. El momento de su muerte, además, está presidido por una lluvia de pétalos blancos y rosados que, junto a la fotografía en estos mismos tonos da a la escena un carácter de fuerte melancolía.

Afuera, además, cae una fina y blanca nieve que contribuye a reforzar la idea de pureza de corazón de Satine, que muere como una víctima inocente de un mundo hostil y socialmente degenerado.

Y poco más podemos decir acerca de la magnitud y envergadura de este producto cinematográfico destinado al entretenimiento y al más puro goce de nuestros sentidos: su luz y color nos embarga, su ritmo nos hipnotiza, su música nos conmueve y sus imágenes nos traen hermosos recuerdos. Todo en *Moulin Rouge* está milimétricamente calculado para convertirnos en sus cómplices más fieles, y para ello no duda en mezclar discursos o géneros, en combinar melodías, en destruir las leyes de la lógica espacio-temporal ni en echar mano de motivos procedentes de la más absoluta cotidianeidad para rodearlos de la más elevada sofisticación. No le importa exagerar ni parecer inverosímil, como tampoco le importa ser descaradamente superficial.

Y es que, como producto prototípico de una sensibilidad específicamente postmoderna, y fruto de los presupuestos estéticos de nuestra propia cultura contemporánea, *Moulin Rouge* tan sólo busca nuestro deleite sensorial, el mero disfrute de nuestra mirada, y la complicidad de nuestros sentimientos. No tiene más sentido que



el de su propia existencia como sofisticado divertimento, como -ya lo comentábamos- juguete caro. Y no alberga más pretensión que la de contarnos, por medio de un soporte formal absolutamente desmesurado, una simple historia. “Una historia sobre la libertad, la belleza y la verdad, pero por encima de todo: una historia sobre el amor”.

Aullidos de chatarra. Una aproximación a *Koyaanisqatsi* (1982) a través de la música de Philip Glass y su imbricación ideológica

José Valentín Serrano García
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Música Contemporánea/ Estética

"En una época en la que el hombre corre el peligro de robotizarse, ahí está el arte para evitarlo". Oskar Kokoschka.

RESUMEN

Las transformaciones socioculturales de los últimos siglos han dejado su impronta en poéticas musicales que desempeñan un papel determinante en dicho proceso. Este trabajo intenta aproximar al lector a un film sin actores ni palabras -donde la imagen es la realidad y el sonido su descripción-, desentrañando el significado de la música mediante el análisis técnico básico, la lógica histórica que condujo a su existencia, el efecto perceptivo y la propia ideología del film.

ABSTRACT

The sociocultural transformations that have occurred during the past centuries have left an undelible mark in musical language development. Such development has played a vital role in the sociocultural transformation process. This essay tries to explain a film that has neither actors nor words. Instead, it has images that depict reality and music that describes it. The aim of this work is therefore to explain the significance of music through a basic technical analysis, the historical process, the human perception towards the film and its outgoing ideology.

A mediados del siglo XVI, el Dr. Georg Bauer (agricola) en su obra *De re Metallica*, un clásico de la tratadística renacentista, recogía el horror del rechinar del hierro a manera de argumento contra el trabajo en la mina. De hecho, siempre se había considerado el resonar metálico, por su frigidez extrema, como el sonido más desagradable e inhumano al que se podía estar expuesto. No es de extrañar pues,

* SERRANO GARCÍA, José Valentín: "Aullidos de chatarra. Una aproximación a *Koyaanisqatsi* (1982) a través de la música de Philip Glass y su imbricación ideológica", *Boletín de Arte* n°28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 479-506.

que la música (y los instrumentos), incluso en épocas donde la moral imperante defendía la contención de las pasiones, se afanara en conservar cierto aroma orgánico y libertad de interpretación. La restauración decimonónica del canto gregoriano, sistemática en ejecución, o las fugas para teclado de J.S.Bach, frías pero exquisitas, eran las excepciones que confirmaban dicho principio.

Sin embargo, la veneración que las primeras vanguardias sintieron hacia el progreso, el maquinismo y la técnica ocasionó que en la década de 1910 Luigi Russolo concibiera una música ruidista a partir de sonidos preferentemente metálicos. A partir de ahí los avances se sucedieron en diversos círculos elitistas: Martenot, P. Schaeffer, P. Henry, B. Maderna o K. Stockhausen dieron los primeros pasos, abriendo nuevos campos de acción sonora. Mientras esta tendencia guardó una lógica experimental y se mantuvo recluida tras los muros de los laboratorios, el oyente prefirió seguir siendo fiel a su percepción auditiva humana, amante de todo tipo de matices, optando por las polirritmias de Stravinsky, los frescos aforismos de Webern, la explosión de percepciones de Schönberg, el bonito post-romanticismo o el vigoroso rock incipiente.

La eclosión de la música electrónica se daría a partir de la década de los 70: los sintetizadores se multiplicaron, el sonido quedó encarcelado, los ritmos se repetían sin cambio alguno, las grandes sinfonías de Beethoven quedaban condenadas a ser escuchadas tras el filtro de Walter Carlos y la educación auditiva infantil quedaba en manos de la música de videojuegos; el ambiente acústico comenzaba, pues, a volverse grisáceo. Atrás quedaba, por ejemplo, la vibrante calidez del jazz. A pesar de todo, las consecuencias fueron aún más elocuentes: el rock, el heavy metal, los anuncios de televisión, o la propia música “clásica” contemporánea quedaron impregnados de aquellas nuevas características tímbricas. Ese timbre de áspero tacto marcaba las pautas de una nueva percepción sonora, un nuevo comenzar imbricado de la reinante situación cultural. De hecho, toda la realidad había sufrido una transformación paralela y similar.

Uno de los fenómenos que nos gustaría subrayar de esta revolución musical, fue la gran acogida que tuvo entre el público. Éste recibió con furor y pasividad aquello que habría sido considerado en el pasado como un atroz crimen al oído. De este modo nació una belleza monstruosa del sonido que, al fin y al cabo, solo era un elemento más de la **monstruosa belleza** de nuestras megalópolis, instituciones, autopistas, edificios, fábricas, ordenadores o microondas. ¿La afirmación de Kokoschka tiene hoy en día vigencia? ¿Es la belleza una droga capaz de hacernos olvidar una superestructura falaz y aberrante?

“Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”¹.

Este es el punto de partida de *Koyaanisqatsi*.

1. UNA APROXIMACIÓN AL FILM: SIGNIFICADO Y CONTEXTO.

Koyaanisqatsi (1982) fue el primer largometraje del peculiar director Godfrey Reggio, un inusual autor cinematográfico que cuenta en su haber con un escaso número de películas a pesar de contar con más de 64 años. Nacido en Nueva Orleans, a los 14 años entró en la orden de los Hermanos Cristianos en donde permanecería anclado en la Edad Media, entregado al silencio y a la meditación, hasta que cumplió los 28. Fue entonces cuando Reggio vio que el mundo utópico, místico y espiritual con el que había soñado no existía.

Dotado de una inmensa cultura que no dejó de enriquecer, su atípica educación englobaba, como pilares fundamentales, a Santa Teresa de Ávila, Peter Kropotkin, Fritz Lang o Henry Miller, así como todos y cada uno de los ideólogos en los que se inspira *Koyaanisqatsi*². La película *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel le hizo interesarse por el lenguaje audiovisual. “No era una película amena. Me conmovió profundamente” comentaría más tarde³. Nunca antes había tenido contacto con los medios de comunicación audiovisuales, siendo entonces cuando empezó a rumiar una iniciativa de escasos precedentes en el que todo vidente pudiera hacer un peregrinaje a la obviada. Una obviada que no tenía por qué ser amena.

Podría resumirse, en líneas generales, que las intenciones creativas de Reggio se basaron en crear un nuevo tipo de cine atrayente en el que los tres protagonistas fundamentales, él mismo, el fotógrafo Ron Fricke y el compositor Philip Glass tuvieran igual importancia; que los espectadores aceptaran un cine no narrativo siempre y cuando no resultara pretencioso y que el mensaje tuviera una riqueza intrínseca de calidad intelectual⁴. Un cine donde se dieran cita la cultura -el mundo y la eternidad- y la vida -el entretenimiento y el placer-.

Y es que *Koyaanisqatsi* no cuenta ni con argumento literario ni con actores: se trata de una abstracción. Música, imagen y espectador entran en conflicto dialéctico, desnudándose mutuamente, mientras comparten protagonismo al 33%. El resultado es próximo al del clásico trazado de planteamiento, nudo y desenlace. Sin embargo, aunque el documental posee un guión en ese aspecto, es el público el que

¹ BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, pág 65.

² <http://www.ilhn.com/magu/archives/001259.php>.

³ Esta y otras informaciones la hemos extraído del documental “*Koyaanisqatsi*, The Essence of Life” en DVD “*Koyaanisqatsi*, Life out of Balance”. Metro Goldwyn Mayer, 2002.

⁴ Ideas básicas perfectamente expuestas y resumidas en: SCHNEIDER, S. J.: *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona, Grijalbo, 2003, pág 704.

tiene que buscar toda la riqueza de significados que la obra esconde, puesto que esta tiende a cierta objetividad, mostrando de manera mensurable para el espectador los macro-fenómenos del mundo contemporáneo. Reggio no intentaba sustituir el mundo sensible por una selección de imágenes que estuvieran por encima de éste, ni tampoco hacer una recomposición del medio imitando el cine tradicional, puesto que eso hubiera sido una incoherencia para con su pensamiento, sino presentar –con la irremediable manipulación de la labor de montaje- un viaje, lógicamente estructurado, por el mundo real en el que vivimos.

Volveremos repetidas veces sobre este punto, pero quedémonos con la clave: *Koyaanisqatsi* es una revisión de la historia de la bella y la bestia⁵ en un mundo en el que ambos elementos son una misma cosa. Esa es, en palabras de Reggio, la contradicción del film.

De hecho, la intención de no dar pistas de ningún tipo y mantener la neutralidad, ejercitando así mejor el criterio del público, llevó a considerar no poner nombre a la obra. Es más, para Reggio nuestra lengua está viviendo un período de humillación y ya no es capaz de describir el mundo que vivimos, por ello, tras algunas deliberaciones oportunas, se decidió usar un término usando la lengua hopi⁶. El curioso nombre, que sin duda confiere al film cierto halo aurático, supuso una vuelta de tuerca más al ya complejo universo de la película, puesto que introducía una serie de profecías de los indios hopi en la banda sonora, con el fin de forzar una explicación del título. Al mismo tiempo, el término *Koyaanisqatsi*⁷ mantiene la neutralidad, pues de por sí no nos dice absolutamente nada.

CONTEXTUALIZACIÓN: EL ANTES Y EL DESPUÉS.

Este tipo de cine, en el que las imágenes han de leerse como una partitura, es tan antiguo como el séptimo arte y, si hacemos caso a Michel Chion, y *Koyaanisqatsi* la hemos de entender como “película de montaje unanímista⁸ en la tradición de los años 20”⁹, es precisamente ahí donde deberíamos encontrar las fuen-

⁵ Comentado por el director en el documental “*Koyaanisqatsi, The Essence of Life*”. Véase nota 3.

⁶ Perteneciente a la rama uto-azteca. La peculiaridad de esta lengua, de la que se ha escrito mucho, es su capacidad de distinguir entre la movilidad de los sucesos puntuales por un lado y la estabilidad relativa de los sucesos permanentes por otro. La variedad de significados de los términos es amplísima. 2000 indios la hablan al norte de Arizona. Uno de los mejores estudios es: WHORF, B.L.: *The Hopi Language. 1956*, University of Chicago Library.

⁷ Ko.yaa.nis.qatsi, n. 1. vida loca. 2. vida en tumulto. 3. vida en desintegración. 4. vida desequilibrada. 5. una condición de vida que clama por otra manera de vivir.

⁸ De unánime: referido a aquél cine en el que música e imagen quedan completamente fusionadas gracias al montaje.

⁹ CHION, M: *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997, pág 436.

tes de inspiración de este largometraje. Sin embargo, más que en los experimentos de pura abstracción de Viking Eggeling, Hans Richter u Oskar Fischinger, deberíamos fijarnos en una película hoy totalmente olvidada, *Manhatta* (1921), dirigida por el famoso fotógrafo purista Paul Strand –con la colaboración del no menos importante fotógrafo precisionista Charles Sheeler–.

En ella se deja fluir el bullicio y la vida a través de las calles de Nueva York, desde los muelles donde desembarcan los emigrantes en busca de una nueva vida hasta las fábricas y los barrios obreros. Aunque únicamente dura 6 minutos, la similitud con *Koyaanisqatsi*, aun cuando solo sea en planos y encuadres, es evidente. Sorprende lo precoz y audaz de la propuesta de Strand, a pesar de que no sepamos la banda sonora que acompañó estas impecables imágenes.

Sea como fuere, debemos retrotraernos hasta Dziga Vertov y su cine-ojo (*Kino-glaz*) para observar el auténtico comienzo teórico de la tendencia que dio lugar al nacimiento del cine abstracto, puro o íntegro. El fundamento teórico de la objetividad total, de la no narratividad, del protagonismo del montaje y de la relación con la música se encuentra, pues, aquí. Su documental *Cinesemana* (1918) se convierte así en uno de los ejemplos primigenios, no sólo de esas ideas, sino también de cómo un encuadre o la complejidad del montaje acaban con la ingenua utopía de la objetividad fílmica. *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), el film que le dio fama internacional, significó el culmen de su poética (Michael Nyman compuso una banda sonora para dicha película, algo que también hizo con *Manhatta*). A partir de ahí, de Pudovkin a Man Ray, las consecuencias, en un clima cultural inquieto, no se hicieron esperar. A pesar de todo, en comparación con *Koyaanisqatsi*, todo el cine unanimista de esta década lo podemos considerar, como mucho, de una asepsia crítica de lo proyectado. Más bien se trata de odas triunfales que poco tenían que ver con la dureza de la sentencia de Vladimir Maiakovski: “El arte no debe ser un espejo que refleje el mundo, sino un martillo que lo golpee”. Por ello, a nivel de intencionalidad, nuestra película se encontraría más cerca de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936), aunque el riesgo que asumió Chaplin en ésta se encuentra a casi 50 años de distancia.

Uno de los ejemplos más bellos y acabados del cine unanimista fue la célebre *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927). Es en esta película donde se observa más claramente esa unión música-imagen que tanto nos interesa recalcar: se estructura en movimientos –como si de una sinfonía se tratara– contando, para su realización, con uno de los más versátiles compositores, Edmund Meisel, quién también realizaría una de las bandas sonoras de *El Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925). Los especialistas coinciden en que su sistema interno de ritmo y montaje la convierten en la película más imitada en dicho campo. Walther Ruttmann afirmaba

que se trataba de la estructura de una compleja máquina. Una máquina para alabar el maquinismo y el progreso. Justo lo contrario de lo que, en líneas generales, buscaba Reggio.

Tras la II Guerra Mundial esta tendencia filmica quedó eclipsada. El unívoco progreso científico volvió a eclipsar, una vez más, la ingeniosa creatividad que surge cuando las limitaciones se convierten en un reto: el cine sonoro enmudeció al anterior y los actores del "star system" se convirtieron en reclamo turístico. El cine clásico convirtió en primitivo al europeo.

Tan sólo algunos pequeños documentales de vanguardia, que convivieron en el exilio que las salas de exposiciones les ofrecieron, quedaron como posibles antecedentes americanos del proyecto de Reggio. Se trata de los "videos artísticos" de Stan Brakhage y Hillary Harris. Merecería destacar la labor de esta última en *Organism* (1975)¹⁰, por el uso de cámaras rápidas y el frío aliento que exhalaba. Volveremos posteriormente sobre este documental que abrió las puertas a nuevos campos de actuación.

Sea como fuere, si un momento dorado del cine que estamos comentando fue en los años 20, la edad de la chatarra vendría a partir del éxito que, entre los círculos elitistas, tuvo *Koyaanisqatsi* a partir de su proyección en 1982. La crítica quedó atónita ante tanta perfección, siendo tachada de revolucionaria y novedosa. De la misma manera que Arthur Danto olvidó a Duchamp, los críticos americanos sumieron en una neblina el origen ruso-alemán de esta forma de ver el cine.

La trepidante carrera que tuvo lugar por ver quién conseguía la mayor tajada del pastel, llevó a realizar proyectos donde la base formal –llena de belleza– era la misma, pero la esencia ideológica, sonora o teórica quedaba expoliada. Reggio hizo caso a Philip Glass y planteó una continuación a su primera película, construyendo así una trilogía, que llamó "Qatsi"(vida). *Powaqqatsi* (1988) siguió las líneas generales de su antecesora, pero éstas se abrían a mensajes maniqueos y difusos que la música de Glass, cercana en este caso al *new age*, acrecentaba. No es de extrañar: la inversión económica se había multiplicado por dos. *Baraka* (1992), dirigida por Ron Fricke y rodada en 70 mm en cinco continentes parecía más bien un conjunto de documentales independientes. El resultado presentaba un aparato crítico paupérrimo, falsas aproximaciones a fenómenos culturales manipulados por el prisma etnocéntrico occidental y "bonitas" imágenes que adolecían de la capacidad de impacto de las de *Koyaanisqatsi*. La impecable técnica, derrochada en una suma de dinero escandalosa, hacía que estas películas impresionaran al público; nada más.

El entretenimiento de masas había arramblado, una vez más, con la cualidad y calidad cultural. Sólo importaba la eficacia técnica. A partir de entonces los produc-

¹⁰ BARNOUW, E.: *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa, 1998, pág 270.

tos de auténtica calidad convivirían ocultos, mientras el resto se hacía de oro. Peter Greenaway o Atom Egoyam usarían las posibilidades de este tipo de cine desde un marco de vanguardia estética en un film de sketches (*Shorts*, 1998), Claude Nuridsany y Marie Pérennou hacían gala en *Microcosmos* (1996) de un propósito más lúdico y Reggio en *Anima mundi* (1992) presentaba, sencillamente, un documental sin palabras. Aunque muchos de estos productos poseían y poseen interés en diversos aspectos, muchísimas obras sin tanta propaganda siguen presentando resultados mejores. ¿Dónde se encuentran? Engrosando almacenes y listas en museos y concursos. En última instancia la esencia de *Koyaanisqatsi* acabó más bien en los documentales de la Nacional Geographic. Recordemos al respecto que existe un canal por satélite, Landscape, que emite 24 horas al día bellas imágenes acompañadas de música sin narrador.

Desde la comercialidad, un último y loable intento fue de nuevo el de Reggio en *Naqoyqatsi* (2002). Película que vuelve a presentar novedades estéticas y un riquísimo contenido. Sin embargo, el resultado es tan crítico en el último punto que al final parece una obra estetizante que no intenta decir nada más. A pesar de todo, la reelección de Philip Glass como compositor parecía seguir siendo la más oportuna.

Para concluir este punto nos gustaría subrayar que no se puede enmarcar a *Koyaanisqatsi* restringiéndola a una línea recta que vaya desde Vertov a *Naqoyqatsi*. Una cosa es seguir una línea únicamente formalista y estetizante, la que se suele señalar en manuales (y por la que nos hemos decantado finalmente), que sin duda responde en gran parte a los intereses de nuestro objeto de estudio, y otra cosa es el audaz contenido crítico, cuyo origen está en una moderada triple encrucijada de lo expuesto en este apartado, la experimentación turbadora de un Hillary Harris y la ideología del anti-cine situacionista¹¹.

No es de extrañar por ello que la parte más sorprendente de *Koyaanisqatsi*, aquella que presenta Nueva York revolviéndose sobre sí misma a un ritmo frenético en aceleración continua, deba mucho a *Organism*, mientras que las imágenes de los amenazadores bloques de edificios seriados, la explosión atómica o los agobiantes automóviles parezcan sacadas del "film" *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*, 1973) de Guy Debord, a pesar de que las películas de este último no pretendan ser atractivas por su estética.

En ello se diferencia el anti-cine situacionista radicalmente de *Koyaanisqatsi*. De hecho, ni siquiera encontramos música de fondo, a excepción de algunos fragmentos de compositores barrocos franceses (F. Couperin, M. Corrette...).

¹¹ Para más información, véase: DEBORD, G.: *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. San Francisco, AK Press, 2003.

2. MÚSICA, EGO Y MUNDO ACTUAL.

La música repetitiva, monótona, “machacona” y “latosa” de esta película podría parecer que no merece más de un párrafo. La opinión del espectador una vez vista la película, oscile entre la execración o la admiración, coincidirá en un recuerdo sonoro común: brillantes sonidos sintetizados, voces y reiteración continuada del mismo motivo. Sin embargo, el número real de instrumentos sorprendería a más de uno, de la misma manera que sorprendería la percepción de *Koyaanisqatsi* si no hubiera sonido o si éste fuera el de obras de Brahms, Vangelis o John Williams. En ese caso, *Koyaanisqatsi* pasaría a convertirse en un aséptico documental que no llevaría ni la firma de **Jacques Ellul**, **Guy Debord**, **Ivan Illich** o **Leopoldo Kohr** como inspiradores ideológicos, ni la colaboración incidental del poeta **Allen Ginsberg**.

La reinterpretación que de la imagen hace la sistemática música minimalista de Philip Glass hace que, por un curioso resultado que intentaremos desvelar, las ideas de estos filósofos, sociólogos y teóricos pueda ser leída por el buen entendedor. Es posible que ni siquiera el montaje y el guión impriman, a pesar de su necesidad, la fuerza expresiva y crítica que la música le otorga al film.

El montaje y el guión confieren, más bien, un carácter lógico que no entra en colisión con lo expuesto. Se mantiene, en cierto modo, al margen. La fotografía, la otra gran protagonista, le otorga una sensualidad tan pornográfica, que llega a mitigar gran parte de la impactante fuerza sonora y contenidista de *Koyaanisqatsi*. Es en la contradicción entre la presentación crítica del monstruoso mundo actual y la tecnicada belleza con la que el hombre percibe esta realidad en la que tiene lugar el proyecto de Reggio. De hecho, obviando posturas conservadoras, la propia música de *Koyaanisqatsi* ha terminado, con el tiempo, convirtiéndose en un elemento de adoración estética. Lo que en principio es un malestar de estómago parece convertirse en el mundo actual en un histérico mar de aplausos. Al final, en el resto de películas fiduciarias de ésta, la belleza ganó la partida. Y la belleza, ciega. Como sostiene Félix de Azúa: “Lo bello ha regresado para dar esplendor a la nada”¹².

EL COMPOSITOR Y LA IDONEIDAD.

La propia infancia y juventud de Philip Glass vienen marcadas por la sorprendente precocidad del mismo. Nacido en Baltimore en 1937, su amor por la música empezó casi al año siguiente, puesto que su padre –dueño de una tienda de música– le traía los discos que no era capaz de vender a fin de observar cuál era la respuesta de su hijo. Con 6 años comienzan sus estudios musicales reglados, recibiendo cla-

¹² AZÚA, F.: *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Anagrama, 2002, pág 78.

ses de violín; dos años más tarde toma también lecciones de flauta y, posteriormente, todavía le queda tiempo y ganas como para especializarse en teclado. Con 19 años se gradúa en la Universidad de Chicago en matemáticas y filosofía¹³, siendo sobre todo esta última la que le marcará sus intereses vitales generales, dará coherencia a sus pretensiones y le hará empezar a replantearse la incipiente y enfermiza visión contemporánea de la música como elemento independiente de la realidad y de la vida.

Su formación musical dio un giro total cuando, con poco más de 20 años, y habiendo recibido clases de compositores como Darius Milhaud o Nadia Boulanger, entra en contacto con la música hindú gracias al influyente papel de Ravi Shankar y, posteriormente, de Alla Rakha. Es en ese momento cuando realizó un viaje a la India con el fin de conocer la filosofía y música de ese lugar sobre el terreno. A partir de ahí emprendió un camino musical totalmente nuevo, influido innegablemente por la coyuntura ideológica, económica y social de la nueva realidad cultural y humana. Esa nueva vía, originada en las artes plásticas ya a finales de los años 50, la llamamos **minimalismo**. Corroboramos de este modo la máxima de John Cage: "Todos los músicos experimentales del s. XX han tenido que inspirarse en los pintores"¹⁴.

Pero referimos, en el caso de Glass, únicamente a su faceta compositiva, sería tan erróneo como la consideración actual de la especialización entendida como elementos independientes y fragmentados en los que se sabe todo de nada. La especialización de Philip Glass es la especialización universal de la cultura, aquella donde, por interrelación, se enriquece lo que estaba llamado a ser un compartimento limitado condenado al aislamiento y al absurdo. El perfil artístico y humano de este compositor desborda, para lo que suele ser normal hoy en día, el de una descripción única: director de teatro experimental, escenógrafo, guionista, escritor, intérprete, compositor de todo tipo de repertorio (clásico, operístico, pop, rock, fílmico...) e incluso empresario. A pesar de todo, la riqueza de sus obras se suele basar en la colaboración con otras figuras de relieve, y no tanto en el egocentrismo creativo del que hacen gala tantos artistas hoy en día.

Philip Glass, un autor que despertó en los años 60 con un producto absolutamente original, pero que cayó, a partir de los 90, en lo comercial y en la comodidad, podría caer en el olvido –como seguramente pasará con otros compositores minimalistas- si no fuera por su capacidad de crear proyectos en donde él solo es un eslabón más. En sus obras hay, muchas veces, más de Robert Wilson, Jean Cocteau, Samuel Beckett, Yukio Mishima, Mahatma Gandhi, Aphex Twin, Ravi

¹³ El esquema didáctico de los hitos biográficos más importantes de Philip Glass se encuentra en: ROLDÁN, G.: "Philip Glass", *Ritmo*, nº 770, Madrid, 2004, págs 94-95.

¹⁴ KOSTELANETZ, R: *Conversing with Cage*. Nueva York, Limelight Editions, 1998, pág. 120.

Shankar, David Bowie, Allen Ginsberg, Jean Genet o Godfrey Reggio que de él mismo¹⁵. Pero él se convierte en indispensable. Sin él no es posible el resto, lo cuál no es siempre verdad en el caso contrario. Ese es uno de los motivos del triunfo de *Koyaanisqatsi*.

Si esa estrategia de colaboración y contenidos literarios la ha continuado para así ocultar la pobreza musical que parece mostrar en los últimos años es algo que desborda de nuestro propósito. En un principio de ninguna manera fue así. Lo que sí que debemos preguntarnos es, teniendo en cuenta que nada en la realización *Koyaanisqatsi* fue fruto del azar o la dejadez, si Glass de verdad era el personaje idóneo para dicho proyecto. Intentaremos a lo largo del artículo responder a dicha pregunta.

El que dicho compositor sea un amante del concepto artístico duchampiano, de las intrincadas teorías de Wittgenstein y ferviente defensor de John Cage, le otorgaba cierta capacidad crítica como para comprender el universo ideológico de *Koyaanisqatsi*, algo que sin duda era mínimamente necesario. Pero la razón por la que Reggio acudió a él no fue, en principio, el conocimiento biográfico y cultural del mismo, sino la música minimalista. Música que es mimesis del mundo que vivimos. Una proyección de la realidad, cifrada en partituras. No se trata ni de evasión ni de recreación, tampoco de belleza o fealdad –al menos en principio–, sino de una música coyuntural a la realidad social y económica que vivimos.

El fin que la música iba a tener en la película debía ser cercano al *readymade* y, por lo tanto, las notas debían tener una función similar a la de los planos y secuencias de los altos rascacielos de Manhattan o de los microchips: mostrar el mundo presente. La música debía describir de manera más clara y profunda la imagen, de la misma manera que la imagen orientaría, sin riesgo de anfibología, al propio sonido. El minimalismo subrayaría lo que era importante del fotograma, al margen de lo anecdótico. En 1978, tres años después de haber comenzado los trabajos de filmación, Reggio se reunió por primera vez con Glass. Fue entonces cuando sellaron la siguiente alianza: el compositor realizaría la música por su cuenta y juntos decidirían si le daban más duración a los fragmentos sonoros o si aumentaban las tomas fílmicas. La música tendría entidad propia completamente.

Este proyecto le llegó a Philip Glass cuando se encontraba, seguramente, en la cumbre de su carrera: había llegado al paradigma de su primera etapa –el minimalismo purista– y entraba en uno de los períodos más fecundos de su producción. El cómo encajó este trabajo debe ser analizado desde la naturaleza de la propia banda sonora.

¹⁵ Él mismo es totalmente consciente de este hecho. Vid. su punto de vista en GLASS, P.: *Music by Philip Glass*. New York, Harper & Row, 1987. Aprovechamos para señalar que no existe bibliografía sobre Philip Glass en castellano: tan sólo manuales generales hablan sobre él.

APUNTES DIVERSOS A PARTIR DE LA ESTRUCTURA MUSICAL.

Desde un punto de vista didáctico *Koyaanisqatsi* la podríamos dividir en 8 partes atendiendo a las 8 pistas sonoras de Philip Glass¹⁶. Se nos podría reprochar que, sin embargo, varias divisiones didácticas podrían tener sentido (de hecho, como ya apuntamos, el guión es susceptible de ser reducido a planteamiento, nudo y desenlace).

Eso es rigurosamente cierto, pero aquí lo que más nos interesa es recalcar la función organizadora que la música realiza y, de hecho, la percepción del espectador comprende *Koyaanisqatsi* como un grupo de secuencias relacionadas, que empiezan y acaban con una nueva pista de sonido.

La música otorga, en todo momento, una estructura¹⁷ interna al film. De hecho, hemos de distinguir la música del "planteamiento", cuya función es estructural, incidental e introductoria, de la del "nudo-desenlace", donde las notas se convierten en protagonistas. Aunque con morfología desigual, *Koyaanisqatsi* se mantendría bastante intacta si las primeras secuencias contaran con otro tipo de música.

Prólogo: 4' aprox.- *Koyaanisqatsi*- Se trata de una obertura. Usando un órgano y un bajo vocal, en una atmósfera sagrada y ritual, unas extravagantes imágenes que, a priori parecen no tener significado, se suceden con excesiva lentitud. El significado del que queda impregnado el ambiente acústico guarda relación con las pinturas rupestres prehistóricas que en escena aparecen. Las preguntas ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Y ¿A dónde vamos? Cobran vida mientras la música tiende un velo de misterio sobre ellas. Esta obertura pretende ser una arqueología de la conciencia.

1.- **Planteamiento:** 13' aprox.

Organic.- Tomas aéreas sumamente estáticas de bellos y desérticos paisajes naturales son acompañadas por el sonido manipulado de suaves crescendos de cuerdas [1]. Un instrumento de viento rompe esa suavidad, introduciendo un impertinente motivo que se irá desarrollando cada vez más y que antecederá el motivo rítmico más repetido en la totalidad del film: el *arpeggio*¹⁸.

¹⁶ Existe algún que otro pequeño fragmento del film cuya música es de Michael Hoenig, uno de los guionistas de *Koyaanisqatsi*. No prestaremos, empero, atención a esos fragmentos. Se trata de una música que toma lo esencial de la música de Philip Glass, con una función bisagra en la mayor parte de los casos.

¹⁷ PASCUAL, J.: *Guía universal de la música clásica*. Barcelona, Ma non troppo, 2004, pág. 147: "P. Glass considera que existe el sonido porque existe algún tipo de estructura (...) basándose ésta en la mera repetición". La música minimalista cumple funciones organizativas porque es, de por sí, una férrea estructura cuyo pilar básico es la repetición. (...) "La repetición, a veces obsesiva, y el uso de poco material tienen mucho de oriental". Forma repetitiva y alma oriental definen, de hecho, la música de Glass.



1. Tomas aéreas de desolados paisajes desérticos en los primeros minutos de *Koyaanisqatsi*.

Cloudscape.- De los planos generales anteriores pasamos a tomas más cercanas y, por lo tanto, el movimiento interno de la imagen, aún lento, toma más ritmo. Ese efecto será reforzado por la música: al final es la percepción por parte del espectador, gracias al fenómeno audiovisual, la que sustituye la realidad. El viento metal (en un principio, trompetas con sordina) nos divide el tiempo con más presteza a base de módulos rítmicos que se repiten continuamente, mientras la cámara llega a realizar sutiles balanceos.

El **tiempo** que marca el transcurso de la película empieza a quedar atrapado en la retícula en tic-tac entretejida por el minimalismo. La sentencia de Tarkovski “el

¹⁸ A partir de un acorde –base armónica consistente en varias notas tocadas simultáneamente-, el arpeggio consiste en tocar sucesivamente, en su forma más básica, dichas notas siguiendo una progresión ascendente o descendente –en cuyo caso se podrían mantener hasta el infinito, al tratarse de una progresión aritmética simple-. Philip Glass hace del arpeggio su “leit motiv” musical, repitiéndolo por doquier de manera constante. Para otorgarle una función rítmica más precisa, lo suele introducir en tresillos –caso de *Vessels*, por ejemplo-, imprimiéndole un efecto particular y artificioso. A diferencia de una escala, también sumamente simple, en la que las diferencias entre unas notas y otras le otorgan un carácter más rico y variado, el arpeggio se convierte en un paradigma del módulo básico sistemático-adicional, obligado a mantenerse en una misma línea y acorde ad infinitum. El efecto hipnótico del acorde es, por tanto, difícilmente superado por cualquier otro módulo que posea tres notas diferentes. El arpeggio en ostinato es la clave de la mayor parte de la producción de este compositor.

cine es el arte de esculpir el tiempo"¹⁹ es insuficiente puesto que de por sí, el minimalismo, al dividir el espacio-tiempo en instantes independientes e individuales, ejerce una despótica tiranía frente a cualquier intento de tiempo orgánico (lo que Henry Bergson llamaba "duración auténtica"), entendido éste como fragmentos desiguales que se acumulan en la experiencia humana. El minimalismo divide, por medio de instantes objetivos, el tiempo y el espacio visual a su antojo de una manera parecida al funcionamiento de un reloj. Produce sin pausa un espacio y tiempo isomorfo susceptible de predecir. Tal vez por ello nos da esa sensación de artificialidad²⁰: en el hombre y naturaleza el tiempo es aleatorio e impredecible hasta cierto punto.

Resource (Sólo el principio).- Los ritmos musicales, a base de arpeggios y módulos repetitivos, contenidos anteriormente por la lentitud de la imagen y por la densidad de otros instrumentos, llegan a un repentino clímax. La aparición del *sintetizador*, apoyado por un clarinete bajo (seguramente), marca un importante punto de inflexión. En realidad, aunque el movimiento se acelera, la temática sigue estando próxima al planteamiento, mas la música ya nos está introduciendo en el mundo propio de *Koyaanisqatsi*. Hasta ahora la música solo había tenido una función incidental y prefiguradora del sonido que realmente importa: el que aparece a partir de este momento.

2.- **Nudo:** 20' aprox.

Resource.- Llegado un momento, la imagen cambia. Ya no se trata de la naturaleza, sino de la aparición de la técnica en aquella [2]. Las cuerdas e instrumentos de viento –sean de manera o metal- forman un microclima en crescendo continuo, basado como siempre en la repetición de motivos [3], con una tendencia clara al dramatismo que desembocará de nuevo en el dominio absoluto del *sintetizador*. De hecho, la cadencia fílmica adquiere fuerza tan solo por efecto del sonido.

A partir de este preciso instante el **suspense** será una de las características definitorias del efecto psicológico de la música sobre el espectador. Una música que va creando tal exceso de información suspendida durante tanto tiempo obliga a una resolución que ha de llegar tarde o temprano. Philip Glass resolverá generalmente por aceleraciones del ritmo y paroxismos repetitivos que se orientan al infinito.

El suspense se refuerza por la relación absoluta entre música e imagen, gracias a una **sincronización**²¹ unidireccional, continua y frenética. Esta característica,

¹⁹ De hecho, es el título de su libro. TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1999.

²⁰ En CHION, M.: *El sonido*. Barcelona, Paidós, 1999, pág 35; el autor dice, asimismo, que este tipo de música "evoca una temporalidad arcaica", puesto que relaciona –adentrándose en fenómenos perceptivos- los ciclos pendulares de las palpitaciones cardíacas que todos nosotros, siendo fetos, hemos escuchado, con la música minimalista de repetición.



2. El sonido describe la impresión visual, metálica y aristada, que producen las torres de alta tensión en contraste con la naturaleza.

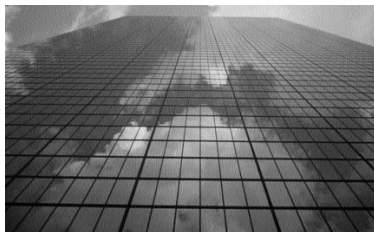
3. Los paisajes industrializados, irritantemente fríos y homogéneos, fuerzan la aparición de una música repetitiva.

debido a la puntuación constante que los módulos isorritmicos marcan, obligan a encontrar elementos visuales que, por repetición, parezcan moverse o seguir la regla geometrizable de dichos módulos. **[4]** De este modo, cualquier elemento geométrico que se repita en la imagen (ej: edificios constituido por ventanas idénticas, elementos pulidos, centenares de carros de combate alineados...) o que se mueva uniformemente siguiendo el ritmo musical (ej: escaleras mecánicas, cadenas de producción, interminables líneas de coches circulando por carreteras...) toma fuerza propia y queda destacado, al mismo tiempo que define su esencia al tomarla prestada de la propia música.

Vessels **[5]:** Haciendo gala de una estructura tripartita (A, A' y A''), cada vez más acelerada, extática y dinámica, *Vessels* introduce, por vez primera, las voces: el segundo punto de inflexión en la banda sonora. La lectura erótica que a veces se ha querido ver en la obra de Philip Glass puede parecer a priori extravagante, pero a posteriori resulta interesante si meditamos sobre la labor de las voces en esta partitura: gemidos sexuales que piden más intensidad con una voracidad y constancia tal que originan terror. Una nueva visión de la tensión eros - thanatos.

Una de las intenciones de la película es que parezca que la banda sonora está prácticamente construida con sintetizador y voces. No es de extrañar. Aunque en verdad la profusión de instrumentos es generalmente bastante grande, la propia manipulación sonora a la que han sido sometidos hace que se encuentren al antojo

²¹ Para más información, consúltese: CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1998, págs. 61- 62. "Un punto de sincronización es un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual".



4. *Deshumanización: lo repetitivo y lo cuantitativo definen música e imagen.*

5. *El estatismo y regularidad del edificio y música se oponen al dinamismo y aleatoriedad de las nubes.*

6. *La música se vuelve apocalíptica al observar los frenéticos automóviles circulando por laberintos de asfalto.*

y servicio de la artificialidad y de la homogeneidad, esto es, del *sintetizador*²².

A partir de *Vessels*, y hasta *Prophecies*, la música presenta una tensión continua, una dinámica violencia susceptible de estallar, una aceleración continua, un autoconsumo ahogado en su repetición invariable, un clímax eterno y un trance hipnótico. A veces, la música lleva al orgasmo al tecnócrata, otras, a poner carne de gallina al tecnóforo. El aullido de las voces exige una respuesta al espectador de la misma manera que el *Aullido* de Allen Ginsberg pedía una revolución [6].

¿Qué presentan, entretanto, las imágenes a partir de aquí? ¿Cómo son los planos o movimientos de cámara? Presentan lo que la música proyecta y la cámara queda bajo el yugo de la batuta de Philip Glass. El diálogo entre imagen, cámara y sonido es polidireccional: desde travellings, balanceos, primeros planos, panorámi-

²² Aclaración fundamental: Usaremos el término *sintetizador* con fin didáctico. Cuando utilizemos dicho término nos referiremos tanto a los *keyboards* bajo el control del único instrumentista encargado de ellos (Michael Riesman) como a la percepción que de gran parte del sonido advierte el espectador como sintetizado. La profesionalidad de los instrumentistas especializados en la música de Philip Glass así como la manipulación sonora a la que son sometidos flautas y saxofones consiguen un resultado idéntico (o "casi", para el experto) al del sonido de un sintetizador en momentos en los que puede que éste ni exista. No es de extrañar: Philip Glass estuvo trabajando con sintetizadores durante más de 20 años, razón suficiente para que en *Koyaanisqatsi* intente, con la ayuda de otros instrumentos, conseguir el mismo resultado artificial o, en todo caso, que los instrumentos de viento encargados de doblar la línea melódica del *keyboard* enriquezcan el sonido de éste sin que el espectador note, en la práctica, su presencia. De este modo nos decantamos por denominar "sintetizador" a aquello que el espectador perciba como tal. Si no nos tomáramos esta licencia didáctica habría que entrar en numerosas especificaciones que no nos interesan para nuestro propósito.

cas, tomas aéreas...en principio, en crescendo dramático, después, de cualquier modo.

Pruit Igoe: Poco más hay que decir a lo expuesto en el punto anterior. Aunque en principio la calma se apodera de las estáticas imágenes, y podemos mensurar claramente el sonido de las cuerdas por última vez, pronto aparecerá el sintetizador y con él, las voces. El uso de instrumentos de viento metal, cuerdas o viento madera, aunque fundamentales, es bastante tópico. Tópica en recursos –si los observamos individualmente y no en conjunto- y carente de innovación armónica o rítmica es, de por sí, la mayor parte de la música de Glass.

De hecho, el **interés** de toda la música de esta banda sonora no puede ser calibrado desde un punto de vista meramente técnico o formal, sino desde el significado que la propia forma artística lleva impreso.

“Desenlace 1”: Aunque podríamos llegar a la conclusión de que éste se encuentra más cercano al Nudo –de hecho, formalmente es deudor en todos los aspectos de la impactante fuerza de las secuencias anteriores-, la importancia mayúscula de esta secuencia, por duración, protagonismo y temática, hacen que *Vessels* y *Pruit Igoe* parezcan antecelas preparatorias desde un punto de vista organizativo, nunca jerárquico.

The Grid (22’): La gran secuencia de *The Grid*, de más de 21 minutos de duración, constituye el núcleo duro de *Koyaanisqatsi*. La ciudad de Nueva York desde diversos puntos de vista, de día o de noche, se convierte en un gigantesco decorado definido y descrito por cámaras rápidas, rapidísimas, y por el record de seriación mantenida de los mismos motivos sonoros. La macroestructura de las megalópolis actuales queda al desnudo. Aunque esa idea ya hubiera sido introducida musical y visualmente en las dos secuencias anteriores, alcanza aquí un tope tal como para poder considerarla una entidad en sí misma. El ritmo de planos se vuelve muy rápido y la cadencia fílmica, entre tanto, por efecto de la cámara rápida y de la aceleración que la música sigue imprimiendo a la imagen, llega a momentos en los que parece alcanzar el límite de lo posible. La riqueza sonora de los sintetizadores es apoyada por saxofones, flautas y demás instrumentos.

Llama la atención poderosamente que la **categoría estética** musical de esta secuencia se encuentre más cercana a lo cómico que a lo trágico: el sarcasmo, lúdico e irónico, se convierte en el contrapunto ideal al resto de secuencias. A pesar de todo, Glass suele dar un tono dramático a sus obras. Por algo será.

Merece destacarse que, aunque hablemos continuamente de la repetición infatigable y homogénea de Philip Glass, ello es verdad únicamente en el recuerdo que nos queda de ella. La influencia de la **polirritmia** hindú es observable en la con-

tinua oscilación entre ritmos terciarios y binarios de cada línea melódica, así como en los pequeños y sutiles cambios necesarios para no hacer que el efecto sea inaudible²³. La repetición constante no existe ni en notas ni en ritmo: no tendría sentido alguno y nadie podría soportarla -al menos, por ahora-. Ahí está el trabajo como profesional de nuestro compositor.

"Desenlace 2":

Prophecies (14'): La música nos otorga un merecido descanso. Únicamente el sonido de un órgano –un órgano que parecería sintetizado, como se desprende de la excesiva frialdad del mismo- y un coro que enuncia, a modo de lamento contenido, tres profecías hopi. El cansancio se apodera del espectador: un ritmo lento, planos de conjunto o medios y, sobre todo, el contraste que la música ocasiona, después de más de media hora de tensión acumulada, inducen a un sueño lleno de pesadillas.

Este fragmento nos evoca algún tipo de música sacra, sobre todo el canto gregoriano. La música conlleva, pues, un espíritu penitente de profundo sentido religioso para el público occidental, así como cierto hálito redentor. Sin embargo, las profecías, de cuyo significado nos enteraremos más tarde, no tienen el poder de reconfortarnos: el panteísmo que rezuman no tiene ya cabida en una sociedad materialista.

La música desempeña en *Prophecies*, a pesar de todo, un papel más incidental para el espectador medio. El final este fragmento repite la obertura *Koyaanisqatsi*. El círculo se ha completado, argumental y musicalmente.

LA DEUDA DE KOYAANISQATSI.

Philip Glass es un compositor que recicla, cita y repite continuamente las mismas fórmulas en obras cercanas en el tiempo. Suele parecer que se trata de la misma obra, pero el mínimo cambio, aunque no lo parezca a priori, es fundamental en un estilo tan sumamente uniforme.

El único trabajo de envergadura que Philip Glass había tenido en un medio audiovisual con anterioridad a *Koyaanisqatsi* fue el de realizar la banda sonora del documental *Mark Di Suvero, sculptor* (1976) de Francois de Menil. Los orígenes de *Koyaanisqatsi* en el uso de diversos timbres en el *sintetizador*²⁴ y en el empleo de las voces están tanto aquí como en su obra más importante, la ópera *Einstein on the*

²³ Se ha utilizado para este tema y otros puntuales relacionados con el estilo y medios de Philip Glass: PALISCA, C. V. y GROUT, D. J.: *Historia de la música occidental*, vol. 2. Madrid, Alianza, 2004.

²⁴ *Vid. supra*. Nota 14.

Beach (1977), si bien en nuestro motivo de estudio prescindió del violín solista; en la célebre *Music in twelve parts* (1976)- considerado el “Arte de la fuga minimalista”- donde quedaban claros sus principios de adición infinita, y en *Another look at Harmony, Part 4* (1975). En esta última, una pieza de 50 minutos de duración, el “ensemble” coral consigue sensaciones y efectos misteriosos, intimistas, dinámicos y religiosos en una metamorfosis continua. “Vessels” o “The Grid” deben mucho a ese uso de las voces.

Por otra parte, los arpeggios suspendidos durante decenas de minutos, manteniendo el suspense y la atmósfera dramática, provienen de varios proyectos que se estaban realizando o rumiando a la par de *Koyaanisqatsi*: las óperas *The Civil Wars*, *Satyagraha* o *Ahkenatón* –baste oír el preludio de esta última- son elocuentes en varios de sus pasajes.

ORIGEN Y ESENCIA MINIMALISTA EN *KOYAANISQATSI*.

Sin embargo, la descripción técnica, formal y estructural de la música en relación con los segmentos filmicos no nos soluciona prácticamente nada. La partitura de Glass no presenta tampoco, a la vista de los resultados de un análisis técnico, interés. Como mucho podemos llegar a la conclusión de que a veces hay una tendencia a lo trágico, pero siempre basado en progresiones armónicas muy típicas, en clichés. Es tan simple que llega a parecer una coacción a la libertad e imaginación. La mente y el oído no pueden sorprenderse por casi nada, toda la concentración queda en lo hipnótico y en lo rítmico.

¿Cómo es posible que una música tan austera, fría y dictatorialmente repetitiva se haga con el espectador? Comprender la música minimalista depende, en gran medida, de haber entendido el origen lejano de la misma, así como comprender el cambio interno que ha sufrido el hombre en su concepto de escuchar música. En este sentido, dado que, en palabras de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* “trata de que todo en el mundo: religión, cultura, educación (...) es técnica”, es precisamente ahí donde debemos encontrar la raíz.

Desde la destrucción del ritmo oratorio por culpa de la aparición del reloj, momento en que tiene sentido la aparición de los compases y de los tiempos musicales, la sistematización y determinación de la música occidental, por unos u otros motivos, no ha conocido límites. En ello poco ha tenido que ver la evolución –que no progreso- de la música misma, sino más bien de los elementos culturales y técnicos externos a ella. Si la música en momentos primitivos mostró una determinación más humana, el paso del tic-tac del reloj tuvo, en última instancia, la palabra definitiva²⁵.

²⁵ MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*. Madrid, Alianza, 2002, págs 32-33. Varias de las ideas y concep-



7. Las formas geométricas perfectas de la luna, rascacielos y ventanas quedan delimitadas por la propia música.

No es de extrañar por ello, que en *Koyaanisqatsi*, la música actúe de irritante metrónomo.

La matematización de las estructuras sonoras encontró un punto álgido en el mundo protestante de los siglos XVI al XVIII. No es de extrañar; el concepto de que sólo una vida ordenada sometida a leyes científicas inmutables (otorgadas por la divinidad) podía alcanzar el Paraíso, pesó sobremanera en compositores de la talla de J.S. Bach: su música, de este modo, presentaba en código cifrado –y con un resultado didáctico envidiable- el desideratum del hombre como máquina sometida a reglas férreas.

Todo esto explica en gran parte un devenir histórico que alcanzó el apogeo con el minimalismo. No es de extrañar que Reggio comentara en cierta ocasión: “Dejo el contorno matemático para Philip Glass” [7]. Philip Glass en su aspecto más simple y el serialismo integral en el más complejo son el ejemplo de unas tendencias musicales determinadas por la divinidad de las matemáticas.

Pero el cambio más profundo, y ahí entra el mundo de *Koyaanisqatsi* en escena, fue en el momento en que el rápido golpe en *stacatto* de las máquinas industriales decimonónicas desplazó los improvisados ritmos de los cantos en los talleres medievales. La saloma de los marinos al tirar de los cabos, las variaciones

tos que vamos a esgrimir como definitorias de la evolución de la música para el propósito que nos interesa, encuentran una explicación más amplia y completa en este estudio clásico.

musicales creadas por los campesinos, el párroco del pueblo tocando el órgano en una fiesta local o la capacidad de invención musical popular que tan buenos resultados dio cuando se fundió con la música “oficial” (fandangos, folias, *bourrees*, zarabandas...), morían lentamente. La vida durante los siglos XIX y XX se fue orquestando progresivamente por el número de revoluciones por minuto, más bien que por el ritmo del canto, la salmodia o el tamborilero. La repetición fría y áspera empezó a dividir el tiempo de trabajo y se clavó en las conciencias humanas. La música de *Koyaanisqatsi* parece, de este modo, la aceptación absoluta de ese cambio y la mimesis acrítica de sus consecuencias.

La balada, dice Mumford, “con sus antiguos contenidos religiosos, militares o trágicos, se disolvió en la canción popular sentimental, envuelta incluso en su erotismo: el patetismo se hizo sensiblería”. En otro párrafo, el cuadro queda completado mucho mejor: “La música y la poesía dejaron de ser patrimonio del pueblo: se han hecho literarias, profesionalizadas y segregadas”²⁶. Un elitismo, tan al margen de la experiencia y necesidad humana, que llegó a crear el minimalismo: la artificiosidad extrema, defendida por el “progreso” especializado.

La esencia del sonido mismo también fue retocada en el mundo occidental. La orquesta barroca edificada sobre el volumen de instrumentos muy distintos entre sí, la aleatoriedad del matiz sonoro impreso por una cuerda hecha de material orgánico, los distintos tipos de afinación no sometidos a una orden irrevocable o la diferencia irreconciliable entre una consort de violas *da gamba* y un grupo de violas *da braquío* daban voz musical a las características humanas de diferencia, aleatoriedad o indeterminación absoluta. La antítesis de *Koyaanisqatsi*.

Sin embargo, la invención mecánica por un lado, y las normas culturales por otro, cambiaron aquel sistema. La producción del sonido se fue calibrando científicamente: el timbre o el tono se hicieron, pues, dentro de ciertos límites, estandarizados y susceptibles de predecir. El control absoluto de la “objetividad²⁷” sobre el instrumento y el sonido dieron prioridad a la unívoca homoneidad frente a la heterogeneidad de propuestas existentes. Algo parecido pasó con la morfología de diversas familias de instrumentos musicales: en el Renacimiento las formas eran irregulares y diversas; en el Barroco, sutilmente diferenciadas con ornatos, colores y detalles antropomorfos; el Clasicismo y Romanticismo las fue convirtiendo en anónimas, y el siglo XX originó la mesa de mezclas y el formato MP3. En paralelo, la colonización y la globalización arrasaron con cualquier sistema sonoro en el que las “convenciones” no fueran las occidentales. Lo que pasó con el sonido se proyectó en nuestra reali-

²⁶ *Ibidem*, pág. 224.

²⁷ Para más información sobre la búsqueda en el siglo XX de la objetividad radical en contra de lo subjetivo o evocativo, véase el capítulo sobre música en: RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Barcelona, Anagrama, 1997.

dad circundante tal cual. Quizás por ello la relación entre imagen y música en *Koyaanisqatsi* es absolutamente indisoluble.

La propia definición de la orquesta, como entidad sobresaliente, se hacía eco social de toda aquella metamorfosis: el intérprete se medía por la extensión con que servía al proyecto musical, pero la obra no se medía por la extensión con que servía a éste. El desinterés kantiano se mostraba demasiado desinteresado. En el film, de manera semejante, el hombre parece no ser dueño de su propia vida: sólo es valorado por la extensión con la que sirve al mito del progreso.

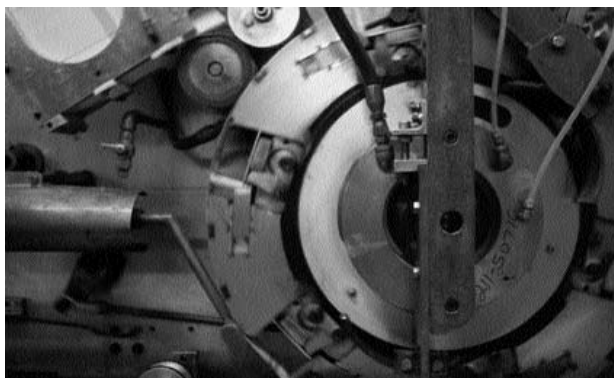
Entiéndase ahora la llegada y aceptación del sintetizador como cúspide de este proceso de estandarización formal y sonora, así como el futuro que nos aguarda: obras musicales enteras se han realizado con sintetizadores experimentales sin que expertos en audición apenas puedan encontrar diferencias. El sonido queda aprisionado. Es normal, el uso de las cuerdas del que Philip Glass hace gala en *Koyaanisqatsi* se basa en la maquinización del intérprete y del resultado sonoro. La ausencia de acentos, glisandos, rubatos, vibratos, oscilaciones, ect.; la nota concreta y estática del sintetizador o las voces encarceladas entre dos o tres notas, sin posibilidad de inflexión, nos educan en una percepción que empobrece nuestro oído sin que seamos conscientes de este hecho. Al final, el paradigma de la música electrónica –hoy por hoy introducida en todos los sitios: desde los videojuegos a la música pop-, se hace bella por una sencilla razón: “Lo que generalmente llamamos bello no es sino una sublimación de las realidades de la vida²⁸” A ello añadiríamos: “porque no hay otra salida”. El problema es cuando nos destruye la capacidad autocrítica. No es de extrañar, por otra parte, que Philip Glass esté considerado el abuelo de gran parte de las tendencias *trance*.

El propio “Glass ensemble” que toma parte en la interpretación de *Koyaanisqatsi* se mueve entre parámetros que llevan al hastío. Baste ver la diferencia entre un buen instrumentista en la actualidad y en la época barroca. En el presente la diferencia la marca, en la música clásica, ante todo, la expresividad en el fraseo y la técnica, mientras que en el barroco es la capacidad de improvisación, de libertad, de reinterpretación de la partitura, de realización creativa... En el primer caso se trata solo de ejecutar la cultura²⁹, en el segundo, de realizarla en la vida. Algo parecido pasa con el espectador. No es de extrañar, por ello, que tantas generaciones se decantaran por el jazz o el rock como medio de huir de esa “muerte de los sentidos”, algo que es evidente si pensamos en los intérpretes de *Koyaanisqatsi*.

¿Qué es, en esencia, la música de *Koyaanisqatsi* al fin y al cabo? Una técnica **[8]**.

²⁸ TANIZAKI, J: *El elogio de la sombra*. Barcelona, Siruela, 2005, pág. 44.

²⁹ Véase, para más información sobre la devaluación del intérprete a partir del romanticismo, COOK, N: *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid, Alianza, 2005. págs. 42, 54 y 104.



8. *Maquinismo y técnica en Koyaanisqatsi.*

“La música se ha transformado gracias al efecto de las técnicas que no son en principio técnicas musicales (ni metodología musical, ni construcción de instrumentos): (...) la música electrónica (...), que reposa en el uso de útiles técnicos a priori no musicales. En estas músicas ya no hay ejecutante y las estructuras musicales ancestrales de la música son pulverizadas, desintegradas. (...) Un predominio de la estructura y el ritmo, que corresponden totalmente al ambiente técnico”³⁰

La comprensión de esta partitura minimalista sólo es posible asimilando, en su justa violencia, este apartado. Los autores que ahora vamos a estudiar presentan, de hecho, una visión crítica del devenir histórico en la vía de lo que acabamos de comentar. Advertimos de nuevo que la música de Philip Glass resultaba necesaria para retratar el presente: la lógica histórica demuestra que no hay nada de gratuito en la aparición de esta poética sonora.

El contenido de *Koyaanisqatsi*, por su parte, parece explicado en los accidentados pasos que la música “oficial” dio en el pasado y también en sus consecuencias actuales.

³⁰ ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Barcelona, Octaedro, 2003, pág. 134. Jacques Ellul está considerado uno de los grandes filósofos en las relaciones entre tecnología y sociedad.



9. *La seriación y reticularización de nuestra propia realidad circundante se proyecta en la música minimalista.*

BREVES PINCELADAS SOBRE EL DIÁLOGO ENTRE IDEOLOGÍA Y MÚSICA.

Uno de los fenómenos más curiosos de *Koyaanisqatsi* -algo ya comentado en varias ocasiones- es, precisamente, la idoneidad de la música en relación ya no con la propia concepción del film, sino con la finalidad ideológica y crítica.

Los ideólogos de *Koyaanisqatsi*, sobre todo los más importantes por la universalidad de sus comentarios (Ivan Illich, Guy Debord y Jacques Ellul), no suelen presentar alternativas en su mayoría. Solo muestran críticamente una realidad. La solución la dejan en manos del público. El mismo paralelismo encontramos en la música de Philip Glass: no se trata de proponer un proyecto, como sería la Sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorak o la novena de Beethoven.

La música minimalista presenta una serie de características básicas de excesiva racionalidad y artificialidad que, curiosamente, son los caracteres que **J. Ellul** considera definitorios de la nueva relación entre técnica-sociedad-individuo (base temática de *Koyaanisqatsi*). Ellul expone que todo proceso técnico actual presenta una excesiva racionalidad, creando una estandarización del pensamiento y "excluyendo la espontaneidad y la creación personal (...) reduciendo todo al esquema lógico de los hechos, de las pulsiones, de los fenómenos, los medios y los instrumentos"³¹ **[9]**. Eso es la música de Glass. Tampoco podemos olvidar al respecto la

³¹ *Op. Cit.*, pág 85.

influencia del concepto de desindividualización creativa oriental en nuestro compositor. Como militante budista, e influido por el propio mecanismo de la música hindú, lo personal queda al margen de la construcción artística.

El segundo carácter, para Jacques Ellul, es la artificialidad: “la técnica como arte es creadora de un sistema artificial (...) Es un mundo artificial que destruye, elimina o subordina este mundo natural, pero no le permite ni reconstruirse ni estar en simbiosis con él”³². Esta idea aparece en las imponentes imágenes en las que el público observa un universo lunar compuesto de cemento, asfalto, fundición, cristal o acero; sometido y recluido por los reglamentos y las necesidades arquitectónicas que desembocan en el mundo anónimo de callejones, encontrando en el sintetizador y la contención sonora su punto crítico.

Desaparece la influencia de la “música natural”: los sonidos aleatorios y disonantes de la naturaleza o de las inflexiones humanas desaparecen. Se trata de artificialidad. La palabra pintor en griego se decía *zographos* (el que escribe lo que está vivo). Aquí podemos hablar, con toda legitimidad, de un *artifex*: Philip Glass compone para lo que está muerto en un acto de sinceridad y honestidad hacia el mundo que le rodea. Baste recordar las imágenes en primeros planos de los automóviles en “Vessels”, continuados por tomas aéreas de autopistas y autopistas, así como el brillo metálico de coches y camiones justo en el momento en el que, tras las voces, aparece el sintetizador acelerando el ritmo sin piedad, haciéndose eco de esos artificiales colores de las lacas del automóvil. Si echamos marcha atrás y observamos los colores de la naturaleza controlada por el hombre (en “Resource”), veremos algo semejante. El sintetizador se encuentra en ambos lugares repitiendo las mismas notas con el mismo timbre.

La banda sonora de *Koyaanisqatsi* parece actuar por sí sola. Tan pronto como se le da una primera orientación, unos primeros compases, el resto parece hacerse por derivación única. De la misma manera, *Organism* presentaba la ciudad de Nueva York creciendo a ritmo vertiginoso ineludible, respondiendo a una necesidad inhumana. Las cámaras rápidas de *The Grid* tienen la misma función. La aceleración imparable y estresante no es controlada por el hombre. En ese sentido, apliquemos la frase de Ellul “the one best way: el automatismo es el resultado de que la orientación y la elección técnica se efectúan por sí solas”³³. Idea parecida se encuentra en Debord: cualquier mejora del método será en un único camino imparable. Otros capítulos del libro *La edad de la técnica* resultan elocuentes solo por su título: autodesarrollo, universalismo, autonomía..., aplíquense esas características a las notas de Philip Glass o a la propia película en sí.

³² *Ibidem.*, pág. 85.

³³ *Ibidem.*, pág. 90.

terías atestadas por los millones! ¡Santos los misteriosos ríos de lágrimas que corren bajo las calles!"³⁸

El mayor problema viene a la hora de tratar a **Guy Debord**. Éste presenta, en sus distintos libros y escritos, un aluvión de feroces críticas a la sociedad actual que solo podría ser aprehendido con un profundo estudio de la interpretación que de Debord se ha hecho en el film. Aquí nos hemos limitado a poner de relieve, aún superficialmente, ciertos nexos de unión.

Si en tesis como ésta: "En el espectáculo, (...) el fin no es nada y el desarrollo lo es todo. El espectáculo no conduce a ninguna parte salvo a sí mismo"³⁹, cambiamos el término espectáculo por "música minimalista" la frase mantendría su sentido. La música de Glass y el minimalismo se convierten, de este modo, en parte del espectáculo.

La crítica en genérico a la mercancía es expresada en *La sociedad del espectáculo* (1963) en términos antinómicos a lo cualitativo: "lo que ella desarrolla es lo cuantitativo, y sólo en lo cuantitativo puede desarrollarse"⁴⁰. La música de Philip Glass parece convertirse, de hecho, en términos de la tabla de multiplicar mientras que los módulos parecen adquirir, por sincronización con el universo filmico, entidad material y mercantil. Lo cuantitativo y masivo definen, gracias en parte a esta característica inherente de la banda sonora, el universo de Reggio en *Vessels* o *The Grid*⁴¹.

Incluso en los capítulos que el líder del situacionismo dedica al tiempo espectacular, observamos como éste queda expresado o incluido, en sus tesis más básicas, en el mismo concepto temporal que la partitura plantea. "Las sociedades estáticas organizan el tiempo (...) según el modelo cíclico". El tiempo cíclico de los procesos minimalistas niega, como ya dijimos, el tiempo orgánico en los mismos términos que Debord: "una serie de instantes falsamente individualizados", "una falsa conciencia del tiempo"⁴². *La sociedad del espectáculo* añade que se trata del "puro retorno del tiempo a un mismo lugar, la repetición de una serie de gestos"⁴³. **[10]** ¿Qué es el minimalismo al fin y al cabo?

Interesante resulta analizar la impresionante secuencia de *Pruit Igoe* usando

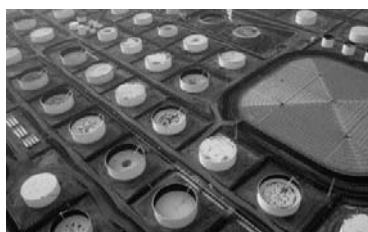
³⁸ GINSBERG, A.: *Aullido y otros poemas*. Madrid, Visor de Poesía, 200, pág. 41.

³⁹ DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999, Tesis 14, pág. 42,

⁴⁰ *Ibidem.* pág. 52, (Tesis 38).

⁴¹ Precisamente, la crítica básica de **Leopoldo Kohr** –economista muy valorado por Reggio– es dirigida a la masificación y aplicación sistemática a gran escala de cualquier procedimiento urbanístico, económico, tecnológico o industrial. Esta y otras críticas, así como propuestas de cambio, serían recogidas por el discípulo de Kohr, SCHUMACHER, E.F (1973) en *Lo pequeño es hermoso*. Madrid, Tursen/Hermann Blume, 2001. (Véase pág. 31) La desmesura y el exceso aparecen en *Koyaanisqatsi* por doquier gracias a la música e imagen.

⁴² *Ibidem.*, pág. 134, (Tesis 149).



10. *El gigantesco decorado de la ciudad, sometido a cámaras rápidas, nos desvela una nueva percepción temporal.*

11. *Toma aérea parcial del malogrado Pruitt Igoe antes de su demolición.*

como pretexto el diálogo que subyace entre las críticas urbanísticas de Debord y la siempre constante y homogénea música de Philip Glass. El barrio residencial de Pruitt Igoe (1956-1973) fue el mayor fracaso urbanístico de la historia de los Estados Unidos. Realizado en San Luis por el arquitecto Minoru Yamasaki (el arquitecto de las Torres Gemelas), intentó ser un ejemplo de urbanización megalómana en la vía de los proyectos de Le Corbusier. No se tuvieron en cuenta los factores humanos, ni creativos, ni medioambientales..., es decir, no se tuvieron en cuenta los factores urbanísticos principales. Dados los índices de suicidios, violencia y marginación, se tomó la decisión de eliminar Pruitt Igoe [11].

Las imágenes de archivo nos acercan, por tomas aéreas, a una gran superficie de edificios –como los de cualquier ciudad- seriados. La afirmación de que “el aislamiento de la población por medio del urbanismo se ha revelado una forma de control mucho más eficaz⁴⁴” es el preludio debordiano. Glass responde con una música contenida por las cuerdas, dramática, proyectada en las solitarias imágenes llenas de residuos urbanos. “La miseria formal, así como la gigantesca extensión de esta nueva experiencia del habitat, proceden ambas de su *carácter masivo* implícito (...) en las condiciones modernas de construcción”, añade Debord en su siguiente tesis. A ello responde Glass con la aparición repentina y frenética de un sintetizador reforzado en los bajos: una vasta masificación de chatarra. Ello se completará con el griterío de las muchedumbres solitarias, expresas en las voces desconsoladas del coro. La miseria queda retratada apocalípticamente por la imagen y el tono general de las notas. El volumen de los instrumentos se hace eco del gigantismo del proyec-

⁴³ *Ibidem.*, pág. 118, (Tesis 127).

⁴⁴ *Ibidem.*, pág. 146, (Tesis 172).

to de Pruitt Igoe y del de su fracaso. Las escalas descendentes y consecutivas, mientras tanto, definen la caída de los gigantescos bloques de edificios.

BREVE CONCLUSIÓN.

En ningún momento Philip Glass hizo una obra distinta a lo que ya había realizado en composiciones anteriores. Se limitó a repetir, grosso modo, las mismas fórmulas y características. ¿Cómo es posible entonces llegar a la conclusión de que solamente su partitura puede dirigir, estructurar, describir y definir *Koyaanisqatsi* a la perfección? ¿Cómo puede existir un diálogo entre los ideólogos y su música si no hay una intención implícita?

La respuesta es sencilla, y se encuentra, sobre todo, en los dos últimos apartados de este artículo: El minimalismo es uno de los fenómenos culturales que mejor mimetiza nuestro nuevo orden. La crítica que de ese orden hacen estos ideólogos es universal y, por tanto, la esencia de la música de Glass queda fuertemente contenida en esa crítica. Dicha música expresa en el film lo inexpresable de nuestro estado actual.

FICHA TÉCNICA BÁSICA.

Koyaanisqatsi (EEUU, 1982). 86 minutos, color.

Director: Godfrey Reggio. Producción: Francis Ford Coppola.

Productora: IRE

Guión: Ron Fricke, Godfrey Reggio, Michael Hoenig y Alton Walpole

Inspiración e ideas: Jacques Ellul, Ivan Illich, Guy Debord y Leopoldo Kohr

Fotografía y montaje: Ron Fricke, Alton Walpole.

Música: Philip Glass Producción: Kurt Munkacsi. Dirigida por: Michael Riesman Ingeniero de Sonido: Michael Stocker Efectos musicales: David Rivas

Naked or nude?: Apuntes sobre publicidad y desnudo en los anuncios de perfumes

Noelia García Bandera
Investigadora vinculada a la UMA

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Publicidad

RESUMEN

La proliferación de imágenes publicitarias donde se muestra el cuerpo humano ha ido evolucionando y desposeyéndose de indumentaria hasta llegar al desnudo integral. Si bien, nuestra mirada está acostumbrada a ver la privacidad corpórea a través del arte y el cine, la publicidad sorprende por su puesta en escena.

ABSTRACT

The proliferation of advertising images in which we can see as the human body has developed and has relinquished its clothes until full-frontal nudity. Although we are used to seeing the corporeal privacy in Art and cinema, advertising surprises us due to the way they show it on stage.

Hablar del desnudo es hablar de la Historia del desnudo y fundamentalmente, es la figura femenina la que tanto en arte como en publicidad toma más protagonismo. Como diría Marie-Loup Sougez, “Desde que apareció la fotografía, la mujer fue su modelo privilegiado”¹, aunque deberíamos especificar que su cuerpo es el que toma más importancia en la imagen fotográfica. No queremos hacer nuestra propia Historia, pues para leer sobre el tema hay obras, como la clásica de Kenneth Clark, *El desnudo*², que introduce al lector en los más bellos y representativos desnudos del Arte. Interesa saber cómo la imagen de la mujer, desde la prehistoria, se representa desnuda, pero no será hasta la llegada de los griegos, sobre el siglo IV a. C., cuando Praxíteles realiza el “... primer canon femenino basado en la anatomía de la mujer.”³, por lo que no podemos considerar al desnudo como un tema artístico, sino como una forma artística inventada por los artistas griegos⁴. Con la llegada del

* GARCÍA BANDERA, Noelia: “Naked or Nude?: apuntes sobre publicidad y desnudo en los anuncios de perfumes”, *Boletín de Arte* nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 507-522.

¹ SOUGEZ, M.-L., “Sujeto y artifice, la mujer en la fotografía”, en SOUGEZ, M.-L., y OLIVARES, R., *Mujeres. 10 fotografías/50 retratos*, Madrid, Estética y Pensamiento, 1994, pág. 9.

² CLARK, K., *El desnudo*, Madrid, Alianza Forma, 1984, (2ª ed.).

³ ROBERTSON, M.: cit. en SAURET, T., (coor.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga,



1. Jabón Woodbury (1936).
2. Venus con cuerno de Laussel (30.000-25.000 a. C.).

Renacimiento, el desnudo acapara gran parte de las obras artísticas. El siglo XIX hizo del cuerpo femenino un campo de hostilidades donde amor y odio se confundían. En general, el hombre blanco e instruido pensaba que sólo los salvajes y seres inferiores de otras razas podían vivir desnudos, pero si una persona era civilizada, ya fuera hombre o mujer, debía estar vestida⁵. Y si echamos un vistazo a las más representativas obras de desnudo de la historia del arte, nos damos cuenta que durante siglos, el cuerpo de la mujer ha servido para transmitir placer, mientras que el del hombre encarnaba escenas de tortura y muerte como batallas o martirios⁶; de esta manera volvemos a encontrar la idea de mujer pasiva y hombre activo.

Pero si nos referimos a publicidad, el desnudo femenino aparece a finales del siglo XIX, principios del XX, donde las influencias románticas o simbolistas predominan⁷. Se podría considerar como el primer anuncio donde el sexo se introduce en la imagen de manera directa el del jabón *Woodbury* (1936) [1], donde el fotógrafo Edward Steichen (1879-1973) realizó un desnudo integral, con claros tintes pictorialistas, de una modelo de espaldas al espectador⁸.

1996., pág. 126.

⁴ JULIUS, A., *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002, pág. 60.

⁵ LORENZO PEÑA, R. J., "Los comienzos de la fotografía y su visión del cuerpo humano" en BLANCO, C., MIÑAMBRES, A. y MIRANDA, T., (coor.), *Pensando el cuerpo. Pensando desde un cuerpo*, Albacete, Facultad de Humanidades de Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pág. 220.

⁶ JULIUS, A., *Op. Cit.*, pág. 60.

⁷ PÉREZ GAULI, J. C., *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 44.

Dando un salto en el tiempo, hoy en día los desnudos femeninos se acompañan de los masculinos, rompiendo de este modo trabas sociales y culturales que tanto han defendido la figura desnuda del hombre. Consecuencia de ello es que el hombre-objeto ha nacido, aunque la mujer-objeto cuenta con madurez absoluta, el hombre-objeto aún se encuentra en su niñez y mucho camino que andar.

Señalemos igualmente que mientras la publicidad está sujeta a todo tipo de censuras –según el país en el que se encuentre- en el arte, la representación del desnudo está socialmente aceptado⁹, por lo que hay mucha más libertad de expresión a la hora de pintar o esculpir que al fotografiar, ya que la imagen fotográfica es la más usada a la hora de realizar una campaña publicitaria¹⁰. Hemos comentado que desde los orígenes del arte, el desnudo siempre ha estado presente, sobre todo el femenino, pues tenemos el ejemplo del alto relieve de la *Venus con cuerno de Lausset* (30.000-25.000 a. C.) [2], pero en publicidad no será hasta finales de los ochenta, principio de los noventa, cuando se percaten de que el desnudo, o mejor dicho, la imagen erótica, usada inteligentemente, vende¹¹.

Por lo tanto, el desnudo de un cuerpo, en nuestro caso el de la mujer, provoca, al menos, erotismo, y es un factor que no sólo llama la atención, sino que, como acabamos de decir, vende. No fue la fotografía quien descubrió el erotismo en el arte; ya la pintura del siglo XIX se hizo eco de la sexualidad femenina, aunque proporcionándole un toque perverso para que la atracción fuera mayor. Según Valeriano Bozal respecto a las obras de principios del siglo XX, “La imagen erótica repite los estereotipos y se mueve familiarmente en su seno, introduce algunos cambios para evitar la monotonía, pero siempre respeta un rasgo común: los modelos corporales establecidos”¹². Estas claves se seguirán aplicando a lo largo de los años hasta llegar a nuestros días. De tal manera, el erotismo se ha convertido en uno de

⁸ Tristemente el autor del estudio no nos explica las consecuencias que generaron este bello desnudo fotográfico, pero seguramente, dio que hablar. EGUIZÁBAL, R., *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 104 y 105.

⁹ PÉREZ GAULÍ, J. C., *Op. Cit.*, pág. 25.

¹⁰ No queremos ser tajantes en esta idea, pues sabemos muy bien los avatares que han tenido que pasar ciertas exposiciones u obras de arte antes de ser aceptadas. Pero queremos mirar cerca de nuestro presente y citar, en especial, la obra de un magnífico fotógrafo como era Robert Mapplethorpe. En 1990, Dennis Barrie, director del Instituto de Arte Contemporáneo de Cincinnati, fue denunciado, arrestado y acusado de inmoralidad a los tribunales a causa de una exposición de Mapplethorpe, la cual fue tachada como obscena por brindar sus fotografías que representaban desnudos masculinos y femeninos, bodegones florales y escenas sadomasoquistas. Desde un principio, se prohibió la entrada a menores de 18 años a la exposición y las imágenes más duras fueron expuestas en un lugar reservado. El juicio tomó gran importancia y protagonismo, donde numerosos expertos apoyaron la obra del difunto artista. Barrie fue absuelto, pues los cargos no pudieron ser sostenidos. Para más información, DANTO, A. C., *Más allá de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, pág. 167 y ss.

¹¹ PÉREZ GAULÍ, J. C., *Op. Cit.*, págs. 245 y 246.

¹² BOZAL, V., *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor, 1992, pág. 76.

los recursos más usados en el lenguaje publicitario, pues la insinuación de un “final tórrido”¹³ se ha convertido en el arma eficaz de las grandes firmas de moda. Tal éxito se ha conseguido gracias a que el espectador ha tomado la postura de observador seducido, es decir *voyeur*¹⁴, y tanto un hombre como una mujer pueden tener la tentación de “mirar”. En la década de 1850 se incrementó una nueva visión *voyeurística* gracias a la aparición del formato estereoscópico¹⁵, que consistía en un aparato binocular ideado en 1832 donde se podía visionar dos láminas repetidas con un ángulo de visión acorde con las distancia que separa los ojos¹⁶, por lo que se convertía en un artilugio perfecto e íntimo para mirar mujeres desnudas. Como dice Edward Lucie-Smith, “Cualquier representación erótica implica la presencia de un observador. Dado que el espectador es el observador, la conjunción de la imagen erótica y de la persona que la contempla supone ya un acto de voyeurismo”¹⁷.

En la historia del arte han existido grandes *voyeurs* como Ingres, Degas, Picasso, Duchamp o Helmut Newton que, inspirados en la representación del relato bíblico de Susana, han sabido jugar con el cuerpo de la mujer observada. Pero además, nos han convertido en auténticos “mirones” de los cuerpos desnudos, donde siempre existe una atracción y una curiosidad sexual de cualquier piel desprovista de vestimenta. Ese calificativo de “mirones” se debe enlazar con la idea de “mirar y no tocar”. Un auténtico *voyeur* sólo observa, curiosear, mira. Marie-Laure Bernadac opina respecto al *voyeur* y la modelo que “Le femme reste inaccessible, destinée à être vue et non touchée”¹⁸, y realmente ahí se encuentra el juego erótico-visual.

La publicidad, aunque realmente es la sociedad, ha convertido el erotismo en pornografía; y ese cambio de término es el que molesta más a la mujer, pues de la artísticidad se cae en la vulgaridad. Incluso la prensa tiene apodo para este tipo de anuncios: “Porno `chic”¹⁹, aunque bajo una idea discriminatoria contra la dignidad femenina. Según el periodista Roger Salas, “La publicidad de (...) perfumería, ha pasado vertiginosamente por un proceso calificable de loco destape en los últimos cinco años. Es lo que se lleva: explicitar más que insinuar, provocar por encima de sugerir.”²⁰, y se pregunta, “¿Necesariamente, los anuncios de perfumes deben vender acoples sexuales?”²¹.

¹³ CUÉLLAR, M., y GALVÍN, V., “Sexo: todo vale”, *El País Semanal*, 5 de agosto de 2001, pág. 29.

¹⁴ PÉREZ GAULI, J. C., *Op. Cit.*, pág. 281.

¹⁵ EWING, W. A., *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996, pág. 208.

¹⁶ SOUGEZ, M.-L. y PÉREZ GALLARDO, H., Voz “Estereoscopia”, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 160.

¹⁷ LUCIE-SMITH, E., *Ars erotica*, Madrid, Libros y Libros, 1988, pág. 94.

¹⁸ BERNADAC, M.-L., “Histoires de l’oeil” en AA. VV., *Fémininmasculin. Le sexe de l’art*, París, Gallimard, Electa, Centre Georges Pompidou, 1996, pág. 164. “La mujer permanece inaccesible, destinada a ser vista y no tocada”.

¹⁹ PRIETO, J., “El porno `chic` invade los anuncios”, *El País*, 29 de julio de 2001, pág. 12.

La publicidad debe buscar imágenes impactantes, pues debemos tener en cuenta que la sociedad en la que vivimos, a raíz de todos los acontecimientos mundiales y su divulgación tanto en prensa escrita como en televisión, acepta la crudeza de lo ocurrido a nuestro alrededor, acostumbándonos, cada vez más, a imágenes desconcertantes, ya sean por su contenido violento o sexual. De esta manera, Umberto Eco ya nos adelantaba ciertas tendencias al alegar, “La técnica publicitaria, (...), parece fundada en el presupuesto informativo de que un anuncio atrae más la atención cuanto más viola las normas comunicativas usuales (...)”²²; por su parte y citando a Eco, el catedrático en Comunicación audiovisual y publicidad José Luis León afirma, “Las normas, los cánones, deben ser violados permanentemente, pues son predecibles, y la predecibilidad es enemiga de la atención y la seducción; de ello participan tanto el arte rupturista como la publicidad (...)”²³.

Por lo tanto, ¿es malo transgredir las normas? Un interesante estudio realizado por Anthony Julius²⁴ nos muestra el origen de la palabra “transgresión”: ¿violar reglas? ¿Ir en contra de la ley? ¿Insultar? Todo ello puede ser recogido dentro de un contexto artístico e histórico, pero hoy día, tachar una obra como transgresora es todo un cumplido, ya que el artista ha sido capaz de ir más allá de las normas para conmovionar a un público expectante y necesitado de innovación.

Son dos versiones enfrentadas por la misma idea, la de R. Salas contra las de U. Eco, J. L. León y A. Julius. Reconozcamos que esta etapa histórica y social, ya la vivimos en las primeras décadas del siglo XX, cuando los artistas de vanguardia revolucionaron y provocaron el panorama artístico con movimientos como el fauvismo, el cubismo o el futurismo. Tales tendencias tuvieron que pasar la frontera de lo “políticamente correcto” para que sus nombres hayan quedado escritos en los libros de arte. Y ahora le toca a la publicidad, que igualmente tendrá sus páginas reservadas en un futuro donde todos leeremos su historia y supervivencia hasta llegar a ser otro movimiento más.

Como acabamos de ver, y sin perder la idea del uso fotográfico, debemos señalar que en muchas ocasiones, la imagen fotográfica de un desnudo suscita más polémica que, por ejemplo, una pintura, llegando a enlazar el cuerpo desnudo fotografiado (de mujer) con una imagen pornográfica, pues “La desnudez es un estado del cuerpo que, (...), suele ser eventual y coyuntural”²⁵, pues no solemos ir desnu-

²⁰ SALAS, R., “El arte de la carne en los anuncios de moda”, *El País*, 12 de mayo de 2002, pág. 8.

²¹ *Idem*.

²² ECO, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1994 (5ª ed.), pág. 253.

²³ LEÓN, J. L., *Mitoanálisis de la publicidad*, Barcelona, Ariel, 2001, pág. 31.

²⁴ JULIUS, A.: *Op. Cit.*, pág. 16 y ss.

²⁵ ADSUARA, A., *El cuerpo y la fotografía. Entre lo obsceno y lo artístico*, Valencia, Midons, 1997, pág. 9.



3. CÉSAR LUCAS: *Marisol* (1976).
 4. YVES SAINT LAURENT: *Campaña de Opium* (2000).

dos a cualquier lugar. Ello se debe al realismo e inmediatez de tal medio, pues según Lynda Nead, "Si el objeto en cuestión es el cuerpo femenino, la fotografía puede verse como algo que permite el acceso directo del espectador al cuerpo, y la excitación sexual con un mínimo de interferencia por parte del propio medio"²⁶. Por otro lado, el catedrático Juan Antonio Ramírez opina que "(...) un desnudo fotográfico contenía además el testimonio (la prueba) de que el fotógrafo había estado físicamente allí, delante del (o de la) modelo"²⁷. Todo ello le da a la imagen desnuda captada por un objetivo fotográfico un aura erótico-morbosa que no deja que nos centremos en lo que nos quiere contar la fotografía. En primer lugar se piensa en ese realismo que la fotografía nos brinda, convirtiéndonos en auténticos *voyeur*, y en segundo lugar, el saber que entre el cuerpo desnudo y nosotros hay otra persona, que es el fotógrafo, que participó de su desnudez físicamente mucho antes que el espectador.

Por lo tanto, la fotografía no es libre a la hora de brindarnos un desnudo, sobre todo, si se trata de un desnudo femenino. Citemos un caso particular, donde una serie de elementos se unieron y crearon un sonoro escándalo. Tales elementos fueron: un fotógrafo, una modelo desnuda, una portada y los últimos flecos de una dictadura fascista. El fotógrafo era César Lucas (n. 1941); la modelo, Pepa Flores (n. 1948), popularmente conocida como Marisol; la portada, el primer desnudo de la revista *Interviú*; y la dictadura un régimen franquista que iba desapareciendo a favor de la Transición. Resulta que la "niña bonita" de tiempos del General Francisco Franco contrató a César Lucas para que le hiciera unas fotografías debido a su pro-

²⁶ NEAD, L., *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 156.

²⁷ RAMÍREZ, J. A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003, pág. 34.



5. LOLITA LEMPICKA (1998).

polémica, aunque lo más curioso es el valor de causar tal polémica, tan cotizada en los mercados publicitarios.

Se ha puesto de moda hablar sobre una serie de anuncios que han revolucionado el mercado publicitario, quedándose en la mera imagen sin ir más allá de su posible significado. Por ello, debemos darle una oportunidad y brindarle un análisis que sobrepase la primera impresión.

Yves Saint Laurent, con una de las campañas de *Opium* (2000) [4], dejó a la mitad de la población sorprendida, y a la otra mitad molesta. Dirigida por Tom Ford y fotografiada por Steven Meisel, la imagen publicitaria muestra un desnudo integral de la polifacética modelo británica Sophie Dahl. La mujer se encuentra tendida, sobre una tela negra azulada, con las piernas abiertas, uno de sus senos al aire, mientras que el otro es acariciado por su mano. Su actitud implica provocación, osadía, descaro, pero en ningún momento se desprende vergüenza. Su piel es nacarada, como si de una muñeca de porcelana se tratase, su pelo rojo y arremolinado simula un "carácter demoníaco"³⁰ y travieso, su rostro, en pleno éxtasis, nos recuerda una imagen: la ninfa de la espalda quebrada³¹. Todas estas características se repetían en la imagen publicitaria de *Lolita Lempicka* (1998) [5], sólo que en esta

moción personal. La popularidad de la actriz hizo que diversos medios periodísticos supieran de esas fotografías, por lo que se publicaron con un éxito enorme. El asombro llevó a la vergüenza, al ver a "La niña del cine español de la dictadura convertida en objeto de deseo adulto"²⁸. Por lo tanto, el fotógrafo fue procesado por atentado a la moral y escándalo público, pero absuelto, poco después, "al no existir posturas procesales en dicha fotografía"²⁹. La actriz mostró todo su apoyo a Lucas, y *Marisol* (1976) [3], sobrevivió a un atentado contra el arte, la mujer y el desnudo hasta llegar a nuestros días como símbolo de un triunfo de la libertad artística corporal y sensual.

Por desgracia, *Marisol* no cambió el mundo, y hay demasiados juicios morales que a comienzos del siglo XXI continúan causando

28 CONESA, C., "Objetivo: la mujer", *Descubrir el Arte*, nº 40, (2002), pág. 37.

29 *Idem*.

30 CIRLOT, J. E., *Voz "Cabellos"*, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pág. 118.

31 Sería una ménade de la decadencia, resultado de las salvajes danzas que realizaba, para aliviar su his-



6. ALEXANDRE CABANET, *El nacimiento de Venus* (1863).

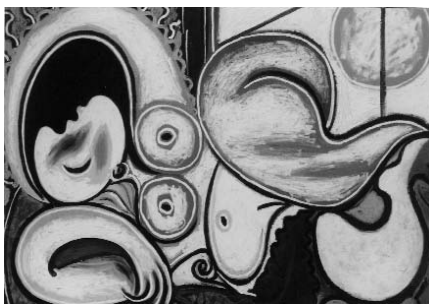
fotografía su cuerpo desnudo cobra todo el protagonismo, incluso recalcamos que uno de los detalles más provocadores es la exhibición y la falta de vello en el pubis³², detalle que escandalizó a la sociedad de 1800 cuando Francisco de Goya terminó *La maja desnuda*³³. Ese triángulo formado tiene connotaciones divinas, pues el triángulo invertido puede representar, bajo una versión actual, a la diosa-madre³⁴. Y algo de divino, por cierto, tiene la modelo, ya que también nos podría recordar a un nacimiento, retomando de nuevo la idea de la propia Venus. Por ejemplo, se puede encontrar un parecido razonable con la premiada *El nacimiento de Venus* (1863) [6] de Alexandre Cabanel. Su sensual posición sobre las olas, su cabello libre, su desnudez, la Venus de Cabanel se llega a asemejar, aunque varios detalles nos llaman la atención en la imagen publicitaria que no aparecen en el cuadro, como las joyas y el

teria por su deseo hacia el hombre. De ahí vendría la palabra "ninfómana", que designa a una fémina con deseos sexuales incontrolables. Tras esta representación artística, los médicos descubrirían que tal enfermedad existía, por lo que sería una buena excusa para explicar cualquier interés que la mujer tuviera sobre el sexo. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994, págs. 249-251.

³² En publicidad, la vagina es tema tabú. Cuando se muestra un desnudo femenino difícilmente se ve el sexo de la mujer, y cuando se enseña, suele estar sin vello. PÉREZ GAULI, J. C., *op. cit.*, pág. 138.

³³ Ciertamente que la imagen de un pubis suscita polémica allá donde vaya, pero si repasamos los pubis en el arte, son más artísticos lo que carecen de vello, pues lo que poseen pelo público son impensables, tachados de obscenos e inmorales. Para más información, ADSUARA, A., *Op. Cit.*, pág. 46.

³⁴ REVILLA, F., Voz "Pubis", *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, (3ª ed.), pág. 360.



7. GUSTAV KLIMT, *Danae* (1907-08).

8. PICASSO, *Desnudo acostado* (1932).

calzado. Retomando la mentalidad decimonónica, para el hombre de esta época, el dinero era la raíz de todo mal, debido al deseo sexual de la mujer que se manifestaba a través de su vanidad y sus ansias de adornos, por lo tanto, el anhelo femenino del oro y del sexo era lo mismo³⁵, incluso las joyas se asemejaban a "(...) una metáfora del sexo femenino, la ruina del hombre, un medio de seducción y una señal de esclavitud"³⁶. El origen de esta cohibida idea nos llega de los primeros siglos del cristianismo, donde los Padres de la Iglesia condenaron con violencia el adorno femenino, ya que se asociaba a la desobediencia a Dios. Pensemos que la mujer no es nadie para retocar o mejorar la obra divina, la cual fue creada sin nada sobre su piel³⁷. Ello llevaba a pensar que las mujeres se adornaban, no para gustarse a sí mismas, sino para deleitar y seducir a los hombres, por lo que se las tacha de figuras rebeldes y "desafiadoras de la obra divina"³⁸.

De nuevo, cómo no, la eterna imagen de la *femme fatal*. Incluso su expresión orgásmica y su cabello rojo tiene otro referente tan sensual y carnal como la *Danae* (1907-08) [7] de Gustav Klimt, pues parece que está esperando ansiosamente a Zeus representado a través del semen dorado. Y cómo no, su posición recuerda a los innumerables desnudos que Picasso realizó en su etapa más sensual junto a Marie-Thérèse Walter, como *Desnudo acostado* (1932) [8], donde nos muestra un cuerpo femenino lleno de plasticidad, volumen y modelado, además de una piel

³⁵ DIJKSTRA, B., *Op. Cit.*, pág. 365 y 366.

³⁶ Jules Bois cit. en DOTTIN-ORSINI, M., *La mujer fatal (según ellos). Texto e imágenes de la misoginia fin de siglo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996, pág. 84.

³⁷ RIVERA GARRETAS, M.-M., *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Cuadernos Inacabados, horas y HORAS, 1996, págs. 63 y 64.

³⁸ *Idem*.

blanquecina y gesto de ardiente deseo.

Tanto ha trascendido esta campaña publicitaria que las autoridades británicas ordenaron en diciembre del 2000 la retirada de esta publicidad, alegando el director de control de publicidad Christopher Graham: "En tant qu'affiche, cette publicité a suscité clairement et largement une opposition"³⁹. Desde que el cuerpo desnudo de Sophie Dahl se exponía en las calles británicas, un total de 730 quejas de todo el país llegó a manos de las autoridades, por lo tanto, decidieron que el motivo de esta imagen publicitaria contravenía el código de publicidad británica. Incluso se podría contemplar la imagen como un *naked*, en vez de como un *nude*⁴⁰, es decir, y siguiendo a Kenneth Clark, "La lengua inglesa, (...), distingue entre el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*the nude*)"⁴¹. Desnudo corporal viene a significar hallarnos sin ropa, pudiendo llevarnos a la vergüenza, mientras que el desnudo artístico, al ser una forma de arte, no llega a la inmoralidad extrema por no sentirnos incómodos al hacerlo, pues estaría dentro del disfraz de la propia piel y nunca se alcanza la desnudez⁴². Para nosotros, esta es la razón por la que "espantó" de esa manera a la sociedad británica, su desnudez, su gesto, su atracción, e incluso, su gran dimensión, pues tengamos en cuenta que normalmente los desnudos se ven en formato menor que el que puede abarcar una valla publicitaria. Contrarios a lo que opina Raúl Eguizábal⁴³, consideramos que su piel, no por ser nacarada, fue censurada, sino por estar desnuda y gozar de un alto contenido sexual.

Pero también contó con aliados, como el continente australiano y su ASB (Advertising Standards Board), que consideraron que "the stylised and sensual presentation of a female did not demean or objectify women"⁴⁴. Y ahora pensemos, ¿es para tanto? Se ha llegado a vetar el desnudo integral de una mujer como si estuviéramos en pleno Concilio de Trento y su vertiente extrema del puritanismo anglosajón. La sufragista Mary Richardson encontró motivos suficientes para acuchillar *La Venus del espejo* de Velázquez en 1914, y la sociedad británica ha encontrado los suyos para retirar la campaña publicitaria de *Opium* de *Yves Saint Laurent* en el año

³⁹ "Publicité élie de bleu" en www.bleu.org/opium.htm. "Como cartel, esta publicidad ha provocado una clara y amplia oposición".

⁴⁰ "The last countryside for the Opium perfume of Yves the St. Lawrence puts in scene Sophie Dahl entirely naked" cit. www.perso.club-internet.fr/yangabin/.

⁴¹ CLARK, K., *Op. Cit.*, pág. 17.

⁴² Cfr. BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, pág. 61 y 62.

⁴³ Según Eguizábal, "En un reciente anuncio, al que ha rodeado un cierto escándalo en Inglaterra, donde ha sido prohibido, la modelo Sophie Dahl aparece desnuda con el aspecto de una muñeca de cera. Entendemos que no es el tratamiento sexual de la imagen lo que debe haber movido a los censores, sino el objetivo: esa visión de una piel cerúlea, casi de porcelana, resulta demasiado fría para levantar alguna pasión", en EGUIZÁBAL, R., *op. cit.*, pág. 199.

⁴⁴ "Where UK says no, this nation says yes please" En www.smh.com.au/news/0102/22/business/business/html, pág. 1. "... la presentación estilizada y sensual de una mujer ni la rebaja ni la convierte en objeto".

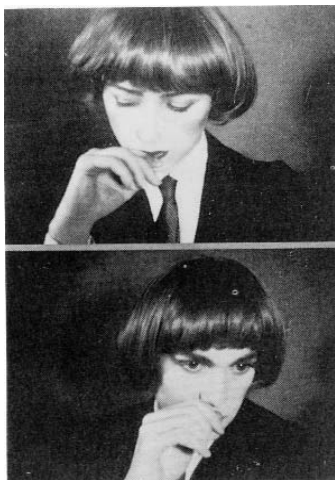


9. YVES SAINT LAURENT, Campaña publicitaria "Paris", 2001.

2000⁴⁵. Parece que en ciertos aspectos morales algunas sociedades no han cambiado a lo largo de los años. Habrá gustos de todo tipo, unos pensarán que es poco decoroso, otros sexual y otros, por qué no, una bella imagen, y cómo no, un desnudo artístico.

Yves Saint Laurent vuelve a sorprender con la nueva campaña publicitaria de *Paris* (2001) [9]. O deberíamos corregir y comenzar diciendo, "Tom Ford vuelve a sorprender con la nueva campaña...". Todo tiene su explicación. Tras el éxito/escándalo de *Opium* (2000) y su modelo Sophie Dahl, hay renovación de protagonista, fotógrafo y perfume. Ahora será la modelo rusa Anna Eirikh, el fotógrafo Mario Sorrenti y la fragancia *Paris*, quienes acaparen toda la atención. Pero Tom Ford continúa al frente de la dirección artística publicitaria, como lo hizo con la campaña anterior. La imagen es acusadamente narrativa, se transcribe como una especie de historia que nuestras mentes pueden forjar, ya que esta fotografía permite que la imaginación cree un principio y un final a la escena, revelando ciertos datos: una mujer y dos hombres. Algo más relata, por ejemplo, que se encuentran en una posible estancia parisienne, decimonónica, con aires burgueses. La imagen está encuadrada por un enorme marco que ofrece el reflejo de un espejo, pero sólo el reflejo, no a las personas. A la derecha, la joven mira su pecho desnudo, pues una especie de gabardina negra abierta es la única prenda que tapa su cuerpo, además de unas

⁴⁵ Éste no ha sido el único anuncio que se ha tenido que retirar. Por ejemplo, *Calvin Klein* mostraba en las paredes de *Time Square* de Nueva York carteles donde se veían niños jugando en ropa interior sobre un sofá. La campaña tuvo que ser retirada. Para más información, EGUIZABAL, R., *Op. Cit.*, pág. 38 y 39.



10. RICHARD PRINCE (1980).
11. RUBENS, *Venus ante el espejo* (1613).

diminutas bragas. Sus brazos se alzan y vuelve a tomar, como en otras campañas hemos visto, la pose tradicional de la *Venus Anadiomene* de Ingres. A la izquierda, dos hombres miran diferentes motivos. Por un lado, y en primer plano, un joven vestido con traje de chaqueta oscuro y corbata mira atentamente a la modelo, pero algo llama nuestra atención. Su rostro es andrógino, incluso imberbe, con facciones femeninas que simulan las de la joven, pero sus manos son masculinas y poderosas; su tamaño y su piel revelan su sexo. Por otro lado, justo detrás del joven, un adolescente también imberbe mira descaradamente al espectador, aunque con aires inocentes. Su pecho, aún sin formar se encuentra desnudo, y viste sólo unos pantalones blancos. Y así comienza la historia de esta especie de triángulo amoroso.

Podríamos pensar que la relación entre la modelo y el joven pudiera ser fraternal, por sus parecido, pero el componente sexual invade la escena. Y la presencia de ese adolescente perturba las simples apariencias. Algo parecido se contempla en la fotografía de Richard Prince (1980) [10], donde dos figuras no sólo en el aspecto, sino también en la gestualidad⁴⁶, se confunden. Serían el propio artista y la polifacética Cindy Sherman quienes intercambian personalidades hasta acabar en un juego visual. A todo ello, y volviendo con el tema, hay que sumar la figura iconográfica del espejo. El espejo, sobre todo con respecto a la imagen de la mujer reflejada en él, es

⁴⁶ DE DIEGO, E., *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992, pág. 178.



12. YVES SAINT LAURENT, "Paris" (vía pública).

atributo de la Vanidad. Una de las imágenes más comunes es la propia diosa de la Belleza y del Amor, Afrodita/Venus, reflejada, como pintara Pedro Pablo Rubens (1577-1640) en su obra *Venus ante el espejo* (1613) [11]. Pero la presencia masculina puede llevar a otra lectura, retomando las mentes masculinas del siglo XIX, y señalando que "... la mayoría de las pinturas populares de finales de siglo ofrecían admoniciones análogas a la mujer para que no mirase a hurtadillas en el espejo de la personalidad sin la supervisión mediadora de un hombre"⁴⁷. Otra cuestión sería si una mujer de tales características necesita de la aprobación masculina, o tal vez, todo sea un juego, cómo no, erótico, pues el espejo representa una espontaneidad corporal que cualquier *voyeur* apreciaría⁴⁸.

Curiosamente, tras la joven en el ángulo inferior derecho, un ramo de rosas rosas da un toque de color a la escena. Es el símbolo que representa a esta fragancia. Pero la cuestión no acaba aquí, ya que la imagen ha ocasionado innumerables críticas, junto con la de *Opium* (2000). Yves Saint Laurent ha escrito una carta apuntando sus propias quejas, expresando que no desea tener control sobre las fragancias YSL, y ha encontrado los anuncios "vulgares" y en contra del espíritu de la compañía que él fundó⁴⁹. El diseñador americano, creador de ambas campañas, se defiende, por un lado de *Opium* (2000) de la que dice que es "woman who has everything"⁵⁰, y por otro de *Paris* (2001), "... Too bold?"⁵¹. Pues parece que sí, ha resultado tan atrevido que en la publicidad destinada a la vía pública, la gabardina ha aumentado su tamaño hasta tapar los pechos de la mujer [12], mientras que en la prensa escrita continúa enseñando su sensualidad⁵².

⁴⁷ DIJKSTRA, B., *Op. Cit.*, pág. 137.

⁴⁸ RAMÍREZ, J. A., *Corpus solus... Op. Cit.*, pág. 46.

⁴⁹ "Where UK say no, ... *Op. Cit.*, pág. 1.

⁵⁰ *Ibidem.*, pág. 2. "... mujer que lo tiene todo".

⁵¹ "YSL plays the same old trick a more enchanting eye" en www.life.sohu.com/189, pág. 1. "¿Demasiado atrevido?".

⁵² Se han encontrado tres versiones sobre este anuncio: el anuncio completo con las tres figuras en horizontal; donde se ve a la joven, el chico imberbe y se presiente el joven en vertical; y sólo la modelo sin compañía masculina en vertical.



13. CALVIN KLEIN, *Obsession* (1995).
 14. *Montana* (1992).
 15. YVES SAINT LAURENT, *perfume M7* (2002).

Realmente el debate debería centrarse en cuál de las dos imágenes atrae más, si un desnudo integral, o un semidesnudo, ya que cada fotografía tiene su encanto, y cada persona es libre de elegir. Aunque *Yves Saint Laurent* está revolucionando el mundo publicitario gracias a estos dos anuncios, no podemos olvidar otra mítica figura del escándalo como es *Calvin Klein*. Con su perfume *Obsession* (1995) [13] y su musa Kate Moss, brindó un desnudo de medio cuerpo, aunque no tan llamativo como los anteriores. La imagen de la joven se contempla natural, como si de un sueño acabara de despertar. Su mano se acerca a sus labios, como si estuviera bostezando, y sus ojos están medio cerrados. Uno de sus pechos queda totalmente al descubierto, mientras el otro es tapado por su brazo.

Señalamos el anuncio de *Montana* (1992) [14], por una razón en particular. En mi artículo titulado "Iconografía femenina y publicidad de perfumes" (2000), señalo: "Un dato de interés sería, que por muy sexy o insinuante sea un anuncio, nunca aparece un desnudo integral, ya sea entre parejas o individualmente"⁵³, afirmación que debo rectificar tras aparecer en el mercado, entre otros, el anuncio de *Opium* (2000) y brindarnos un desnudo donde el sexo de la mujer no se esconde, o más atrás en el tiempo, y revisando minuciosamente entre antiguas revistas, la imagen de *Obsesión* (1993) de *Calvin Klein*, donde la pareja comparte protagonismo. En cam-

53 GARCÍA BANDERA, N., "Iconografía femenina y publicidad de perfumes", *Boletín de Arte* nº 21, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pág. 378.

bio, con *Montana*, aunque el desnudo sea completo, la identidad y el sexo explícito de la modelo se refugian a través de un fundido negro. Su cuerpo, con forma fetal, revela unas hermosas curvas gracias a la flexibilidad de la mujer. Un óvalo perfecto es diseñado por el cuerpo femenino.

Finalmente, tras un largo paseo entre las páginas de Internet, encontramos una imagen bastante sorprendente que creíamos una especie de "leyenda urbana". *Yves Saint Laurent*, con su perfume *M7* (2002) [15], nos brinda un desnudo masculino del modelo francés Samuel de Cubre para la edición europea de *Vogue*, que no sólo han considerado los lectores americanos demasiado explícito, sino que también ha dejado estupefacto a los europeos. La imagen en blanco y negro muestra a un joven echado sobre el suelo con la mirada perdida y dubitativa. A través del juego de luces y sombras, se producen unos volúmenes y un cierto enigma alrededor de la identidad del hombre. Su torso es ocultado por el logotipo de la casa de modas y el frasco del perfume, mientras que su sexo se puede contemplar sin ningún problema en el margen inferior derecho. No estamos acostumbrados a esto. No es un desnudo como el de la última campaña de *Lacoste*, donde el modelo desprovisto de ropa alguna correteaba por una habitación y sólo su trasero era divisado. No. Ahora nos enfrentamos con lo que tanto hemos reclamado: la igualdad. *Sophie Dahl* nos mostró un sexo limpio, sin vello, muy artístico, dentro de un contexto erótico-sexual, y fue todo un escándalo en ciertos países.

Samuel de Cubre nos manifestó, sólo dos años después, un sexo varonil, poblado de vello y en calma, ¿y cuál es la reacción general? De ofensa. Por supuesto no todo el mundo está ofendido, pero al menos, sí sorprendido. ¿No es eso lo que busca la publicidad? Algunas mujeres francesas piensan que esta postura en "un homme, c'est laid"⁵⁴. ¿Cómo? No lo llegamos a entender, ¿es que en una mujer está bonito? ¿Es que sólo puede ser sensual y erótica la imagen femenina? ¿Tan estereotipadas tenemos las mentes? ¿No son las mujeres más críticas incluso que los hombres? ¿O es que acaso esta imagen tiene un defecto? Pues sí, lo tiene bajo ciertas miradas. Su sexo en libertad no ha sido lo único que ha molestado al espectador. También ha molestado que el cuerpo del hombre esté cubierto de vello⁵⁵. En pocos años, el ideal de belleza masculino se está imponiendo en el mundo occidental donde el modelo metrosexual es el que está, hoy por hoy, de moda. Y por supuesto nos guiamos a través de las modas. Hace unos años, un hombre que tuviera vello en su cuerpo era lo más normal dentro de una estética masculina tradicional, sin tener que aludir al dicho popular que "el hombre, como el oso, contra más velludo, más hermoso". Pero hoy día, si nos damos un paseo por las playas o piscinas de nuestra ciu-

⁵⁴ "Un homme un dans..." en www.romy.duhemverdiere.free.fr/carnet/2002/hommenu.html, "un hombre, está feo".

⁵⁵ "Bear Essentials" en www.jcreport.com/archive/issue24/

dad, vemos jóvenes muchachos con perfectos y musculosos cuerpos depilados a los que no les importa sufrir por una buena causa: su belleza. Y todo ello ha llegado, no sólo porque la mujer ha comenzado a imponer sus gustos en la sociedad, sino también, porque ha empezado una especie de "guerra masculina de cuerpos bellos" donde los hombres compiten por ser los más guapos y los que tienen menos vellos en el cuerpo.

No queremos quitarle la parte de culpa a la publicidad, o mejor dicho, las grandes firmas de cosméticos y perfumes. Simplemente se quiere conseguir que los hombres sean tan consumistas como las mujeres cuando se trata de un sector nuevo en el ámbito varonil. *Jean Paul Gaultier* ha sido la primera factoría que ha lanzado al mercado una línea de maquillaje masculino y no dudamos que el resto de competidoras harán lo mismo pronto. Volvemos a la idea original: lo importante es vender, y si hay que convencer al hombre de que el maquillaje le va a ayudar a ser mejor y disfrutar más de la vida, pues se hace. Si no se tuvieron escrúpulos con la mujer y su cuerpo, tampoco lo tendrán con el hombre. Aunque con muchos años de diferencia, la "tiranía de la belleza" ya es unisex.

Volviendo a la campaña publicitaria, no nos ha asombrado que esta imagen causara polémica. Si *Opium* (2000) lo hizo, *M7* (2002), no iba a ser menos. Es evidente que la sociedad aún no está acostumbrada a ver el sexo masculino sin tabúes, aunque estemos de acuerdo en este tipo de imágenes que para nada nos incomoda. Pero lo que más nos ha sorprendido es la llamada de atención sobre la estética masculina que ha suscitado. Cuando vemos una escultura griega de un *kouros* o el *David* de Miguel Ángel, por poner el ejemplo de escultura por similitud tridimensional con el ser humano, admiramos tanta belleza y esplendor en lo que en realidad son hombres desnudos. Pero cuando la fotografía nos describe el cuerpo de un hombre desnudo y lo exhibe ante una colectividad consumista, la sociedad piensa que aún no está preparada, pues el cuerpo de la mujer es más común en nuestras retinas.

No sabemos si esto es un "hombre objeto", sabemos que es un hombre desnudo. Y deberíamos ir acostumbrándonos a ello, pues si lo que la publicidad quiere es conmovernos, la imagen del hombre está aún "virgen" para tal fin. Las mujeres podemos ver esto como un paréntesis en el uso del cuerpo femenino, pero sólo eso, pues este tipo de imágenes de bellas modelos se seguirán consumiendo aunque el hombre y su sexo hagan aparición en escena. Lo único que debemos tener es la mente más abierta y enriquecernos con imágenes que no estamos acostumbrados a absorber visualmente, pues todo puede acrecentar una visión sobre nuestro mundo.

La transformación de Blacanieves: de la sumisión al poder (Rammstein, "Sonne", 2001)

Carlos Ferrer Barrera
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Cine/ Videoclip

RESUMEN

La banda Rammstein se forma a comienzos de 1994 por la unión de seis músicos procedentes de distintos grupos alemanes, concretamente de Berlín y Schwerin. El cineasta David Lynch les descubrió en Lost Highway (Carretera perdida, 1996).

Su música difícilmente se puede insertar en un estilo concreto, si bien se pueden señalar influencias del rock, del punk y de la música electrónica tan arraigada en Alemania.

ABSTRACT

The Rammstein band was made by the union of six musicians who came from different German groups, exactly from Berlin and Schwerin, at the end of 1994. The filmmaker David Lynch discovered them at "Lost Highway" in 1996. Their music can be difficultly inserted in a specific style, though we can find influences of rock, punk and electronic music deeply rooted in Germany.

La banda *Rammstein* se forma a comienzos de 1994 por la unión de seis músicos procedentes de distintos grupos alemanes, concretamente de Berlín y Schwerin. El nombre adoptado por el grupo procede de la ciudad Rammstein, tristemente famosa por un espectacular accidente aéreo durante una exhibición de aviones. El resultado fue la muerte de los tres pilotos y de casi un centenar de personas, algo que les llamó mucho la atención y por lo que decidieron tomar el nombre de la ciudad, personalizándolo al doblar la M.

Su música difícilmente se puede insertar en un estilo concreto, si bien se pueden señalar influencias del rock, del punk y de la música electrónica tan arraigada en Alemania. En este sentido están cerca de la versión más "punk" de Prodigy –a los que admiran-, pero también encauzan influencias de otro tipo como las de Limp Bizkit, Smashing Pumpkins o los ya clásicos Metallica.

Rammstein ha sabido canalizar esos diferentes registros, y muchos otros, hacia una música que lejos de ser "clasificable", mira hacia el futuro trayendo consi-

* FERRER BARRERA, Carlos: "La transformación de Blacanieves: de la sumisión al poder", *Boletín de Arte* nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 523-536.



1. Cartel de la película *Blancanieves de Disney*.

go influencias del pasado, ya que en el mundo de la música lo que sucedió hace diez años ya es *pasado*. Y es que mucho ha cambiado desde que el cineasta David Lynch les descubriera en *Lost Highway* (Carretera perdida, 1996), que supuso el inicio del imparable ascenso de la banda hasta convertirse hoy día en uno de los grupos con mayor éxito a nivel internacional, a pesar de que sus letras estén en un idioma como el alemán, tan poco propicio para despertar el interés del gran público. Ejemplo paradigmático de sus vídeos es *Sonne*, tema del álbum *Mutter* publicado en 2001 y en el que verifican una relectura subjetiva de la conocida historia de Blancanieves.

LOS PERSONAJES.

Se dividen en dos bloques, un primero compuesto por los enanitos, y un segundo con la única presencia de *Blancanieves*.

Los enanitos, en esta particular versión del cuento, son seis, en lugar de siete. Se trata de los componentes de la banda, cuya enorme estatura produce un efecto de extrañeza al ser presentados como enanitos. La descompensación en tamaños, conseguida mediante la grabación en dos escenarios distintos, uno mayor que otro, les convierte en seres de alguna manera inferiores ante la colosal Blancanieves.

El contraste de dimensiones implica una relación jerárquica de poder donde



2. Escenas del duro trabajo en la mina.

3. FRIEDRICH. Poeta frente al mar.

Blancanieves somete a sus súbditos a trabajar para ella, bajando a la mina en busca de oro, preciado metal que metafóricamente es la droga de la “ama”¹.

Además de ser de menor tamaño, los colores de sus ropas y pieles son de tonos fríos, escasamente llamativos, lo que les confiere menor importancia visual. Negros brillantes, grises metálicos y marrones ocupan las escenas del interior de la mina, con fuertes contrastes de luces y sombras, para resaltar el duro trabajo en un ambiente irrespirable para satisfacer las necesidades de su ama.

Nada en ellos resalta en cuanto a los colores se refiere, su aspecto general les confiere valor únicamente como grupo. Todos visten de un modo semejante, de gris o de negro. Esto sirve para contrastar sus figuras con la de la verdadera protagonista del cuento, Blancanieves, cuya blancura de piel hace resaltar aún más los tonos chillones de su vestido amarillo, azul y rojo, y un lazo que recoge su pelo de un modo mórbidamente erótico.

Esta Blancanieves es una especie de *Venus* provocativa, sensual, y dominante ante sus súbditos. Sus atributos son el vestido de la protagonista del cuento infantil, a lo que se une un ligero que deja ver “como quien no quiere la cosa”, y sus labios de un rojo intenso que no pierde ni en el baño, ni siquiera tras la muerte.

Su mirada es siempre fuerte y directa hacia los enanitos, que rápidamente bajan la cabeza ante sus ojos. Se muestra así un dominio psicológico de la mujer sobre los personajes masculinos, una nueva versión de la *femme fatale*, atractiva, malvada y peligrosa que enamora y lleva a la perdición a los hombres. Es por tanto

¹ Dicha relación tiene claros matices sadomasoquistas.



4. *FRIEDRICH, La cruz de las montañas.*

una reconversión de la dulce y angelical “ama de casa” y complaciente Blancanieves en otra poderosa, perversa y cruel que ha tomado el poder con sus artimañas, y no duda en castigar físicamente a sus seguidores. Claro que también les premia si consiguen su “droga”, pero este premio consiste en permitirles acercarse a ella, peinarla y adularla.

Con eso parecen quedar contentos los enanitos, obnubilados y sin juicio por culpa del hechizo² de la “diosa”. Sólo tienen ojos para ella, y de ella dependen íntegramente. A la muerte de la protagonista, el miedo y la sorpresa se hacen dueños de la situación. Han perdido a su líder, su referencia, su guía, y sus vidas dejan de tener sentido por unos momentos. La posibilidad de un envenenamiento intencionado por parte de uno de los enanitos es extremadamente sutil, y deja un mínimo resquicio para la ambigüedad y la sospecha acerca de un intento de liberación. Sin embargo, las respetuosas actitudes durante el traslado del féretro disminuyen aún más esta posibilidad, que sólo podrá adquirir un inusitado valor en caso de que la propia protagonista se sienta traicionada, con lo cual su venganza será terrible.

Pero volvamos a la trama. Tras la muerte de Blancanieves, los enanitos se plantan ante un nuevo horizonte. Trasladan el sepulcro hasta la cima de un monte en

² Si la madrastra no aparece en esta versión es porque esta nueva Blancanieves engloba en su propia esencia el lado amable –su belleza– de una y el tenebroso –su crueldad– de la otra. Ella misma se basta como amiga y enemiga, como madre protectora y feroz castigadora de sus “hijos”.



5. Los enanitos posan el sepulcro en la cima del monte.

6. El director, Heitmann, muestra el decorado a Lindemann durante la grabación.

una imagen *sublime* al estilo de la pintura de Friedrich. Son escenas cargadas de un espiritualismo místico y *casi religioso* en el sentido de las obras del pintor romántico, la escenografía sitúa a los personajes ante la inmensidad de la naturaleza. Los elementos naturales, como las montañas, las rocas o el solitario árbol, se convierten en factores influyentes en la psicología de los enanitos, creando el ambiente perfecto para la nostalgia y el dolor ante la pérdida del "horizonte".

Otro de los papeles que toma Blancanieves es la de *madre*, una *madre-diosa* protectora y omnipresente que controla todos los movimientos de unos "hijos", incapaces de cuestionar su supremacía. La dependencia hacia ella incide en tal aceptación del personaje.

LA MINA.

Una cortinilla en iris se abre para dar espacio a la primera escena, en la que el cantante Lindemann, se vuelve alzando sus ojos, y enseguida es bañado por una amenazante sombra. Ya aquí aparece una de las claves de la trama: el tamaño de los personajes, puesto que el "enanito" mira hacia arriba, en dirección a la cámara pero hacia un punto más alto, ese foco de temor al que dirige su vista está bastantes centímetros por encima de su cabeza.

La escena se produce en una mina, y los instrumentos de trabajo como la taladradora marcan visualmente los ritmos, golpes de las guitarras o de la batería. La contundente guitarra inicial se asocia a la fuerza con la que el personaje taladra la pared, que hace temblar su cuerpo. El plano de la máquina, plena de actividad en una nube de humo y polvo, se alterna dos veces con el del minero. Todo exhala una especie de culto a la máquina que enlaza ideológicamente, salvando las diferencias,



7. Cesare, protagonista de "Das cabinet des Dr. Caligari", 1919.

con la *Metrópolis* de Fritz Lang (1926). En dicho filme, una máquina dirige el ritmo de vida de los ciudadanos, marcando musicalmente los pasos que cada uno de ellos debe dar. Sus "latidos" garantizan el perfecto funcionamiento de todo el engranaje urbano. En el videoclip, sin llegar a tal obsesión, se aprecia un cierto culto a la máquina justificado por su frecuente asociación a la modernidad en las culturas germánicas, algo que, por otro lado, contrasta con el sentimiento romántico y crea una productiva dualidad con la exaltación de la naturaleza.

También los golpes con el pico o los martillos se hacen coincidir con el ritmo, lo que se une a las chispas que saltan y se asemejan a pequeñas explosiones –el gusto por los juegos de fuego y luces es típico del grupo, especialmente en sus conciertos-. El resultado es una espectacular unión de imagen y sonido en perfecta simbiosis.

La exaltación de la fuerza física y el cuerpo masculino es otra de las constantes en los videos del grupo, y en este sentido no tienen mucho problema gracias a la corpulencia de los componentes, especialmente de Lindemann. En *Sonne* se sirven de ello para resaltar la intensa actividad y la energía del "pequeño hombre trabajador"³, cuyas vestimentas y pieles manchadas de tizne acentúan este aspecto.

³ Así los denomina el director del videoclip, Jörn Heitmann.

La mina es una especie de sub-mundo en el que los enanitos viven condenados a trabajar durante todas las horas de luz⁴, y a ella descienden por una escalera de madera a través de un estrecho agujero. Este espacio subterráneo resulta psicológicamente agobiante casi hasta el punto de la asfixia. Todo son tonos grises, marrones y negros, con fuertes contrastes de luz. La escasa luz y el espeso polvo del ambiente hacen el resto.

El hasta ahora vertiginoso ritmo se ralentiza cuando uno de los personajes encuentra algo que de momento no vemos. La escena se ilumina cenitalmente y la luz se esparce de forma piramidal.

LA CENA, Y EL CASTIGO.

El gesto de Riedel de coger lo que ha encontrado en el suelo de la mina se corta, cambia el escenario y aparecen los personajes alrededor de una mesa, tomando una ridícula cena, a todas luces insuficiente para reponer las fuerzas de un agotador día de trabajo. Sin duda esto aporta un carácter ascético a la lucha por poner todos los medios posibles al servicio de la diosa con el mínimo gasto. Semejante explotación viene argumentada en una vaga y falsa promesa de entrega sexual por parte de Blancanieves. Una promesa que en ningún momento es realizada, pero que los enanitos intuyen y sobre la cual construyen todo el edificio de su esperanza. La sumisa Blancanieves del cuento es transformada en una poderosa divinidad que impone terror, trabajo y castigo a sus seguidores. El amor y la admiración de ellos ha llegado a tal punto que todo le está permitido, incluso la crueldad.

Algo en este plano llama poderosamente la atención. Se trata de la primera aparición del *color* en el video: una gran manzana roja en el borde de la mesa iluminada mediante velas, que nos anuncia la llegada de nuestra particular Blancanieves.

Es en este mismo momento cuando la letra reza «Aquí viene el Sol⁵», símbolo de la fuente de energía y razón de vivir para los mineros. Visualmente, la entrada en escena de Blancanieves supone la intromisión de los colores rojo, amarillo y azul en la pantalla. Colores que, en lugar de alegrar otorgan un expresionista aspecto provocativo, atrayente y peligroso a la vez. La mirada directa de la diosa exige el producto del trabajo de sus “enanitos”, que ahora podemos observar que es oro, en una pequeña piedra que no satisface los deseos de tan exigente “ama” (aquí la sumisión a ella comienza a hacerse explícita).

Blancanieves, de un tamaño bastante mayor que el de los mineros, arremete contra Riedel y le golpea en la nariz –otro de los *golpes* de ritmo-, lanzándole

⁴ De ahí la importancia de su culto a una divinidad “solar” como es esta Blancanieves.

⁵ *Hier kommt die Sonne.*

sobre la mesa y dejándole una cicatriz, un estigma que le marcará hasta el final del videoclip.

Para rodar estas escenas, se construyeron dos escenarios exactamente iguales, pero uno de mayor tamaño que el otro. Se trata de un método muy sencillo, según afirma el director basado en los decorados que se hacían para las animaciones en los estudios DEFA y UFA. Las imágenes de Blancanieves se rodaron en el decorado más pequeño, quedando así sobredimensionada con respecto a los enanitos. Además, para evitar cualquier error en este sentido, los integrantes de Rammstein grabaron su parte con un actor de cierta estatura, mientras que la actriz Julia Stepanova hizo la suya en solitario.

Tal sobredimensión se hace especialmente palpable cuando existe una cercanía física entre los personajes. Con una mueca *sádica*⁶, Blancanieves disfruta mientras castiga a uno de ellos, y los atemorizados compañeros esperan su turno. De nuevo se repite la coincidencia del ritmo musical con el de los golpes, en este caso los que reciben los inocentes mineros.

VUELTA A LA MINA, Y EL PERDÓN.

El castigo hace que vuelvan al trabajo con más ímpetu aún a conseguir más "oro" para su señora. Tras conseguirlo, ante la admiración y la envidia de sus compañeros, Lindemann *asciende* de nuevo por la escalera, en un plano en picado de marcado carácter simbólico, dramático y expresionista.

Gracias a su trabajo, los personajes se redimen y son perdonados momentáneamente, con el permiso de adorarla y observarla con devoción y un deseo brutalmente contenido. Dependen de ella, y ella "se deja hacer" hasta cierto punto, actuando sensualmente y provocándoles: un cabeceo hacia arriba de la cámara asciende desde su pierna flexionada con un liguero, pasando por su escote, y subiendo hasta la cabeza, que se gira con una mirada provocativa, oferente y erótica hacia Flake, que da lustre a las manzanas con los ojos fijos en ella. Él se avergüenza de ultrajar con su vista el cuerpo de la diosa y agacha la cabeza poniendo más énfasis en su tarea, temeroso de una posible cólera de Blancanieves.

Y por fin se nos revela uno de los secretos de la historia, el porqué de la actitud de los personajes. Mientras los enanitos toman su alimento, Blancanieves utiliza el oro para esnifarlo como si de cocaína se tratase. La inclusión de la droga supone un elemento estrechamente relacionado con el mundo de la música, sobre todo a partir de los años setenta y ochenta.

⁶ El sadomasoquismo es una de las formas de provocación que adopta Rammstein, al igual que sucede con Marilyn Manson. El videoclip de *Mein teil* es una clara muestra de ello.



8. *La ascensión a la montaña donde quedará el cuerpo de Blancanieves.*

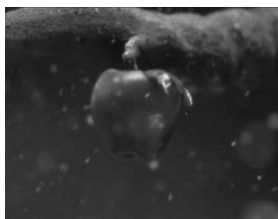
Es en este momento cuando la mujer queda dignificada y erigida en esta particular santa-diosa, levantándose en toda su estatura y con los enanitos a sus pies adorándola.

La diosa se presenta ante sus fieles seguidores, en una imagen que podría leer como si de un cuadro religioso se tratase: ante una especie de ábside iluminado por dos velas, Blancanieves hace una aparición a sus devotos, que la rodean y hacen ademán de tocarla, pero sin llegar a hacerlo. La ventana redonda se convierte simbólicamente en una aureola que rodea su cabeza simulando una corona de santidad o de divinidad. Se ha sustituido lo que podría ser una representación de la virgen adorada por los santos, por otra protagonizada por un nuevo "ídolo de perversidad", una diosa del erotismo y del poder que mediante el sexo puede la mujer ejercer sobre el hombre.

MUERTE Y TRASLADO DEL FÉRETRO.

Tras presentarse ante ellos en toda su gloria, viene la caída del mito, y los enanitos descubren con sorpresa, miedo y dolor el cuerpo de Blancanieves en su último suspiro⁷. Yace en una bañera de madera ovalada y, junto a esta, una jeringa

⁷ La muerte por sobredosis, tan frecuente entre las estrellas del rock, es aquí provocada por el oro que los enanitos con tanto esfuerzo habían conseguido a su ama. Un homicidio involuntario que podría traerles una libertad no pretendida, y que bien poco alegra a los causantes de su muerte.



9. El cadáver de Blancanieves.

10. La manzana, único fruto del árbol.

con restos de polvo del oro que antes había esnifado. Una sobredosis provocada por el oro que ellos le traían es la causa, y la culpa otra vez planea sobre ellos, que se lamentan alrededor de la bañera.

Un primer plano de las manos cruzadas (la *muerte*) del cadáver inicia la última parte, donde trasladan el féretro de cristal sobre sus hombros hasta la cima de un monte. Blancanieves, divinidad *solar*, se ha ido, y llegan el invierno y la nieve.

Las imágenes del traslado del sepulcro de Blancanieves guardan una gran afinidad con los paisajes de Friedrich, al menos en el sentido místico con el que están tratadas. La gran diferencia entre ambas reconstrucciones del paisaje reside en el aspecto de decorado cinematográfico que posee el videoclip. Como afirma Jörn Heitmann, «se basa en las antiguas películas de cuentos de las empresas DEFA y UFA», y convendría recordar aquí decorados de películas como *El gabinete del Doctor Caligari*, donde se nos sugiere la idea de un monte (por donde el protagonista Cesare huye corriendo), cuando en realidad se trata de uno o dos metros de altura.

Al llegar a la cima, el cuento de los Hermanos Grimm relata que los enanitos dejaron allí el cuerpo de Blancanieves. Más tarde vino un príncipe que, enamorado de ella, quiso llevársela, pero los enanitos se negaron firmemente asegurando que no se la entregarían “ni por todo el oro del mundo”, ya que ella era su “rayo de sol”. Esta es quizá la frase que resume el cuento original, y también es la idea central en el videoclip, más allá de los préstamos iconográficos ya citados.

RESURRECCIÓN.

El final del cuento también cambia radicalmente. En *Sonne* no aparece nin-



11. *La cena de los enanitos.*

gún príncipe sino que, tras velar el cuerpo de su adorada y llorar su muerte, los enanitos se disponen a volver a casa dejando el féretro bajo el árbol. El último fruto de éste –otra enorme manzana roja-, cae rompiendo el cristal y va a parar a las manos de Blancanieves, antes cruzadas sobre el pecho. En un rápido gesto, agarra la manzana y trata de desasirse de su velo violentamente, en una imagen que toma otro préstamo iconográfico de la pintura barroca, el de la representación de la Virgen, sólo que en este caso se trata de una versión muy poco religiosa.

Los enanitos, que ya se iban, se giran sorprendidos a la vez que asustados, ante lo que se avecina. Y es que Blancanieves ha vuelto, y ahora está muy enfadada...

ELEMENTOS SIMBÓLICOS.

LA MANZANA ROJA.

Es el fruto prohibido por excelencia, ligado a la historia bíblica de Adán y Eva, vehículo y símbolo del pecado original. Pero se asocia, en general al pecado, y también con Venus (la manzana de oro). El oro y la manzana aparecen también aquí en este videoclip, aunque separados, y quien sabe si tiene alguna vaga relación con el Juicio de Paris, interpretado como el capricho de una mujer (Helena) que provoca toda una guerra y la muerte de miles de hombres.

La manzana aparece como símbolo del deseo, del erotismo, y como uno de los medios de los que se sirve Blancanieves para dominar a los enanitos, que las tra-



12. *Riedel ofrece el oro a Blancanieves.*

tan como si de ofrendas religiosas se tratasen. Ellos cuidan de que las manzanas estén relucientes para la llegada de Blancanieves. Así, la vemos aparecer por primera vez en sobre la mesa de la cena, ocupando un lugar en una de las esquinas que luego será sustituida por un zapato de tacón⁸.

Pero la manzana tiene algo más que decir en esta historia, ya que, una vez muerta la protagonista, el último –y quizás único- fruto del árbol cae, rompe el féretro y Blancanieves resucita, y de su violento gesto para desasirse del velo se deduce que aún de peor carácter.

Es por tanto un elemento regenerador de vida, lo que favorece la conclusión de que es el pecado, en esta reinterpretación de las historias religiosas, el factor regenerador de la vida, y no otra cosa. Blancanieves es una nueva Eva que necesita tanto de su manzana como del oro.

EL ORO.

Comúnmente, es el material máspreciado, pero simbólicamente se asocia a numerosas divinidades solares. Tiene relación también con el fuego, y ambos elementos, sol y fuego son elementos que Rammstein utiliza repetidamente.

Es el oro la droga que Blancanieves demanda a sus súbditos, y es también el oro el causante de la muerte de esta. Lo consume tanto esnifándolo como inyectán-

⁸ El tacón, símbolo de la mujer y de su sexualidad, introduce en el plano la contundente presencia de Blancanieves. Es importante señalar que las connotaciones sexuales del zapato de tacón, que además es rojo, lindan con las tendencias sadomasoquistas utilizadas en numerosas ocasiones por Rammstein.

doselo, lo que le produce la muerte *por sobredosis*, en un guiño al mundo actual del rock y el punk.

EL SOL.

Tiene un valor muy importante para la filosofía de la banda. Aparecen en el videoclip varias formas simbólicas que pueden ponerse en relación con el Sol, como la propia Blancanieves, que ilumina la vida de los enanitos, o el oro, el metal del que depende la *divinidad*.

El sol es para Rammstein la fuente de energía para el hombre, que toma su fuerza del astro. Es el único *dios*, el centro del sistema solar, y el hombre depende de él tanto como los enanitos dependen de su *ama*. De ahí el estribillo de la canción *Hier kommt die Sonne*, es decir "Aquí viene el Sol", que anuncia la llegada de Blancanieves tras el duro día de trabajo. Esto se produce, paradójicamente, al anochecer, y por tanto en la oscuridad. Blancanieves es el sol para los enanitos que no pueden ver la luz del día; pero la diosa es también su "otra cara", es decir, la luna, lo que la erige en una divinidad femenina.

La utilización de símbolos para representar el Sol viene desde los primeros ejemplos que tenemos de expresión plástica en la historia de la humanidad. En particular, las culturas germanas han hecho acopio de símbolos solares, como la esvástica, que, mucho antes de ser *domesticada* por los nazis, representó el movimiento del sol, los cuatro elementos, etc. en numerosas religiones como el hinduismo. Es entonces origen y fin de la vida, marca los procesos vitales, y en un sentido romántico, los sentimientos humanos, que basculan conforme impone la naturaleza.

EL FUEGO.

Otro de los símbolos de Rammstein, aparece de una manera u otra en la gran mayoría de los videoclips de la banda. Tiene múltiples funciones, como la de crear espectáculo en los conciertos, en forma de lanzallamas, explosiones, chispazos o como ascuas. Curiosamente también está asociado al sol, ambos son fuentes de calor.

Desde la mitología clásica, el fuego ha sido entendido como un don otorgado por los dioses, con los que se identifica en muchos casos (Vulcano). En el videoclip aparece en dos formas: los chispazos que saltan de los golpes de las herramientas contra la piedra –buscando la espectacularidad–; y la caldera que sirve de telón de fondo a la escena del castigo de los enanitos –símbolo del calor del hogar–.



13. *Las chispas de fuego saltan al ritmo de la música.*

FICHA TÉCNICA.

Componentes de la banda:

Vocalista: Till Lindemann.

Guitarras: Richard Z. Kruspe y Paul Landers.

Bajo: Oliver Riedl.

Teclado: Christian "Flake" Lorenz.

Batería: Christoph Schneider.

Videoclip:

Director: Jörn Heitmann.

Actriz: Julia Stepanova, en el papel de Blancanieves.

Cámara: Bernd Wondollek.

Montaje: Piet Schmelz.

Producción: Ingo Georgi

La recreación arquitectónica en 3D como herramienta de difusión y educación del Patrimonio: El Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla**

Francisca Torres Aguilar y Concepción Rodríguez-Moreno
Universidad de Málaga / Universidad de Granada

PALABRAS CLAVE: Patrimonio/ Nuevas Tecnologías

RESUMEN

La incorporación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación a las tareas de difusión e interpretación del patrimonio ha facilitado un acercamiento democratizador al gran público. Vamos a centrar nuestro estudio en un producto concreto: la edición en Cd-rom del audiovisual "El Alcázar de Sevilla en XIV" cuya elaboración y la recreación arquitectónica se ha desarrollado en la Escuela de Estudios Árabes, centro dependiente del CSIC y que se ha podido ver durante la exposición "Inb- Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y Declive de los Imperios".

ABSTRACT

The incorporation of Information and Communication Technologies to the job of spreading and interpretation of the heritage has provided a democratizing approach to the public. We are going to focus on a concrete product: the audiovisual cd-rom edition "El Alcazar de Seville in the XVI century" whose production and architectural recreation have been made in the School of Arabic Studies, centre depending on CSIC and which can be seen during "Inb-Jaldún" exposition. The Mediterranean in the XVth century : Economic Growth and Decline of the Empires.

La incorporación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación a las tareas de difusión e interpretación del patrimonio ha facilitado un acercamiento democratizador al gran público. Dentro de las programaciones de exposiciones, museológicas y relacionadas con las llamadas "instituciones de la memoria" se presta especial atención a la información complementaria a la musealización de piezas y espacios expositivos. La producción de DVD, Cd-rom y edición de audiovisuales ya forman parte material de la función educativa y difusora de la cultura de nuestro tiempo. Vamos a centrar nuestro estudio en un producto concreto: la edición en Cd-rom del audiovisual "El Alcázar de Sevilla en XIV" cuya elaboración y la recreación archi-

*TORRES AGUILAR, Francisca y RODRÍGUEZ-MORENO, Concepción: "La recreación arquitectónica en 3D como herramienta de difusión y educación del patrimonio: El Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla", *Boletín de Arte* nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 537- 553.

tectónica se ha desarrollado en la Escuela de Estudios Árabes, centro dependiente del CSIC y que se ha podido ver durante la exposición “Inb- Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y Declive de los Imperios”.

Patrimonio, Recreación arquitectónica, Alcázar de Sevilla, Difusión, Educación, Escuela de Estudios Árabes.

INTRODUCCIÓN: TICs Y NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO.

La proliferación de las nuevas tecnologías, que facilitan la circulación de información a gran velocidad y bajo diferentes formatos, está transformando radicalmente el paradigma tradicional de comunicación y ha permitido una evolución de las técnicas de documentación y por lo tanto del conocimiento. Hoy se comunica por imágenes, se informa por simulaciones virtuales, que permiten una fácil lectura del objeto analizado.

Estos novedosos métodos de visualización y representación, constituyen de una parte, una auténtica revolución en el campo de investigación del Patrimonio, puesto que ofrecen la posibilidad de recrear visualmente restos arqueológicos y conjuntos arquitectónicos, incluso cuando éstos han sufrido grandes transformaciones, a veces difíciles de imaginar.

Otra de las grandes aplicaciones de estos sistemas es la difusión de la información. Los métodos tradicionales de representación, mediante plantas, alzados y secciones siempre han resultado poco inteligibles para personas sin la formación adecuada, y la generación de perspectivas, más fáciles de entender, ha supuesto normalmente una tarea ardua y costosa, con lo que se recurría a ellas de forma limitada. La consecuencia era que los frutos de la investigación no resultaban accesibles al público en general, no cumpliéndose con ello uno de los objetivos fundamentales de la misma: hacer llegar a la sociedad los avances del conocimiento que se van logrando.

Desde hace tiempo, el Grupo de Investigación de Arquitectura Islámica de la Escuela de Estudios Árabes de Granada, lleva empleando la infografía y el modelado 3D en sus investigaciones sobre conjuntos monumentales como herramienta para dar forma y validar determinadas hipótesis reconstructivas, visualizar distintas opciones y discutir sobre ellas, e incluso para plantear propuestas de restauración¹.

** Este trabajo se integra en el Proyecto SIAMA (Sistema de Información Aumentada de Monumentos Andaluces), TIC-249, de la Junta de Andalucía. Investigadora principal: Dra. Ana Cristina Urdiales.

¹ Dentro del programa de investigación de la (E)scuela de (E)studios (Á)rabes se han desarrollado estudios entre los que destacan la reconstrucción del Alcázar Omeya de Ammán (Jordania), primitiva Catedral de Sevilla y actualmente se está trabajando sobre el alzado de Medina Azahara. Para más información consul-

Hasta ahora, la mayor parte de los modelos realizados no se han rentabilizado suficientemente, puesto que, salvo casos concretos, como el que es objeto de este artículo, el área de difusión y conocimiento de los mismos se ha reducido a investigadores y expertos, no divulgándose entre el público general. Con la formación del grupo SIAMA (Sistema de Información Aumentada de Monumentos Andaluces) se pretende enmendar al menos en parte esta deficiencia a la que aludimos, mediante la creación de una plataforma multimedia interactiva basada en Realidad Aumentada (RA) para representar el patrimonio cultural de Andalucía. Esta tecnología ofrece interfaces muy sencillas a usuarios de todo tipo, su interactividad la hace enormemente atractiva para el público y permite añadir gran cantidad de información en distintos formatos y en una misma escena, dando repuesta a distintos objetivos de aprendizaje o formación previa diversa.

LA EXPOSICIÓN "IBN-JALDÚN, AUGE Y DECLIVE DE LOS IMPERIOS".

Durante el año 2006, en los Reales Alcázares de Sevilla la exposición dedicada a Ibn-Jaldún, con el título "Ibn- Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y Declive de de los Imperios". Dicha exposición ha seguido un itinerario por ciudades históricas del Mediterráneo, tales como Argelia² y Túnez³ y actualmente se puede visitar en la web <http://www.ibnjaldun.es>⁴. Siendo una exposición de promoción pública, se organizó por la Consejería de la Presidencia y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con colaboración del Ayuntamiento de Sevilla y el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación del Gobierno de España, siendo comisariada por José Páez López, director de El Legado Andalusi. Remarcamos especialmente estos datos por la importancia de un evento cultural de tal envergadura de cara a la difusión en prensa escrita y presencia en los medios audiovisuales, haciendo presuponer un alto nivel de participación ciudadana⁵.

Este evento ha supuesto una excelente oportunidad para hacer llegar el fruto de las investigaciones realizadas durante años sobre este conjunto monumental a todo tipo de público, gracias a la proyección del audiovisual titulado "El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Los palacios que conoció Ibn-Jaldún", la edición del DVD

tar <http://www.eea.csic.es/>

² En esta ciudad la exposición lleva el título "Ibn-Jaldún. Entre Argelia y al Andalus" en la sede del Palacio de la Cultura Moufíd Zakaria, 13 de marzo-31 de mayo.

³ En Túnez se ha podido ver en la Biblioteca Nacional de dicha capital con el título "Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el Siglo XIV".

⁴ <http://www.ibnjaldun.es>, última visita 6 de junio de 2007.

⁵ Muestra de ello es la imperiosa presencia de textos oficiales dentro del catálogo de la exposición editado para tal ocasión y las notas de prensa que se recogen en la web anteriormente citada que aportan datos sobre la afluencia de público. Catálogo *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XVI: Auge y Declive de los*



1. *Imagen de un póster de la exposición.*

homónimo y a la colocación de hitos- pósters explicativos diseñados ex profeso- en determinados puntos del recorrido de la exposición. Estos hitos incluían, junto a información histórica y arquitectónica de interés para el visitante, imágenes extraídas del modelo virtual que mostraban cómo debía ser el espacio circundante en el siglo XIV y que permitían la comparación simultánea con la imagen real y actual del mismo enclave. Entre el programa expositivo y el discurso científico se pretendía transmitir una visión sobre la cultura, la sociedad y el momento histórico en los que floreció la obra histórica del viajero andalusí dentro del contexto mediterráneo⁶ [1].

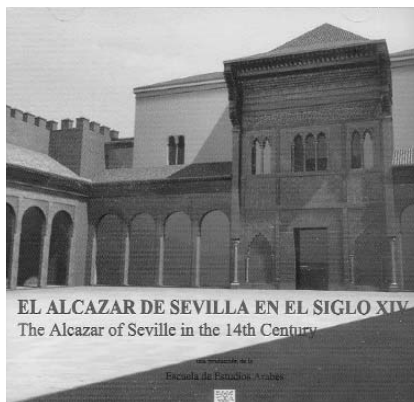
Las Nuevas Tecnologías de la información tienen la capacidad de transmitir esta visión de una forma más palpable y quizás más atractiva para el público, que medios más tradicionales, absolutamente válidos pero más áridos para la sociedad de la comunicación en la que nos movemos. En el caso que nos atañe, la recreación del Alcázar de Pedro I se editó en formato DVD con la finalidad de ponerlo a la venta, tanto en el transcurso de la celebración de la exposición como una vez clausurada, aumentando de esta forma la capacidad de difusión de su contenido.

En este aspecto, la edición en DVD entraría dentro del apartado de los audiovisuales. La exposición viene a ser en este sentido soporte de información científica, según la profesora García Blanco⁷, una herramienta técnica que complementa la

Imperios, Granada, El Legado Andalusí, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2006.

⁶ A colación sobre la temática expositiva, no queremos dejar pasar la reflexión de Jerónimo Páez López, Director de El Legado Andalusí y Comisario de la exposición: *...Esta muestra quiere descubrir la vida de la época, no olvidando que la realidad es una mezcla de componentes trágicos, irracionales, pero también de racionalidad, generosidad, creatividad y progreso. En el fondo, a pesar del pesimismo que a veces puede embargarnos cuando se conoce en profundidad la historia, quizás nos puede tranquilizar, hoy día, saber que la especie humana ha sobrevivido a enormes conflictos y tragedias, como fuese en líneas generales este siglo XIV. Idem, pág. 28.*

2. *Portada del DVD editado con motivo de la exposición.*



información objetual y material que aporta el discurso expositivo. Es por este motivo, por el que la exhibición de los audiovisuales ha de presentarse de forma exenta y anexa pero sin acaparar excesivamente la atención. En el caso que nos ocupa se trataba de completar la visión del edificio *in situ* con el aspecto físico y topográfico que debió tener según la propuesta del profesor Antonio Almagro, director y guionista del audiovisual resultante [2].

En este sentido, cuanto mayor sea la diferencia entre la realidad observada y la representada, mayor será el nivel de intercambio de información y, en consecuencia, mayor será el aprendizaje que se obtiene como resultado. El conocimiento se genera, por tanto, al comparar y enfrentar lo real y lo representado⁸.

EL PALACIO DE PEDRO I EN EL SIGLO XIV.

Se considera que la arquitectura desarrollada durante el siglo XIV en la Península Ibérica es un capítulo de los más brillantes en la historia del arte hispano, con orígenes y trascendencia en la arquitectura hispanomusulmana. En este sentido, el palacio sevillano de Pedro I es posiblemente la mejor y la más rica muestra del cambio de gusto hacia moldes islámicos experimentado por la corte castellana en este periodo.

La actividad constructiva durante el corto reinado de don Pedro (1350-1369) fue impresionante, sobre todo en lo que se refiere a las residencias reales, puesto

⁷ GARCÍA BLANCO, A.: *La Exposición. Un medio de comunicación*. Madrid, Akal, 1999, pág. 68.

⁸ FORTE, M., "Cibernetica e beni culturali: il problema della cornice" en *AI*IA 2004 - Workshop Interazione*



3. *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Planta hipotética (A. Almagro, 2005).*

que se remodelaron, adaptaron y levantaron numerosos palacios como el de Tordesillas en Valladolid, el de Astudillo en Palencia, el de Carmona o el ya mencionado palacio en el Alcázar de Sevilla.

En los Reales Alcázares, no obstante, parece que Don Pedro concibe un proyecto mucho más ambicioso que no llegará a culminarse por causa de su temprana muerte. Se trata de una intervención de gran envergadura y profundo significado ideológico, que pretende reflejar sin lugar a dudas la supremacía del rey en un momento de convulsión política y profundos cambios culturales y sociales.

La realidad espacial de este palacio ha quedado enmascarada en gran parte por intervenciones posteriores. Su imagen actual dista bastante de lo que pudo ser su concepción original, según la hipótesis desarrollada en la Escuela de Estudios Árabes por el Dr. Antonio Almagro Gorbea.

Hasta el siglo XIV, en el interior del “Alcázar Viejo” se levantaban las residencias que desde el siglo X habían ocupado monarcas musulmanes y cristianos. Los palacios islámicos más significativos fueron objeto de reformas durante los reinados de los monarcas castellanos anteriores a Don Pedro con un doble objetivo: por un lado adaptar las residencias originales a las nuevas necesidades de la actividad cortesana y por otro materializar la dominación y preeminencia de los conquistadores castellanos sobre los conquistados musulmanes.

El “Alcázar Nuevo”, el conjunto arquitectónico soñado por Don Pedro, vendría a completar estas residencias ya mencionadas. El esquema general parece desarrollarse a lo largo de un eje visual que arrancaba en la Puerta del León, pasaba por el patio homónimo, atravesaba la Puerta y el patio porticado de la Montería, y tenía como imagen de cierre la portada del palacio mudéjar.

Esta hipótesis sobre la composición axial del conjunto, según el Dr. Almagro⁹,

se fundamenta en el hecho de que las Puertas del León, la Montería y el palacio están perfectamente alineadas, produciendo asimetrías notables en los elementos laterales que las acompañan. De esta manera, y en clara oposición a la tradición islámica, el palacio se haría visible desde el primer momento, haciendo ostensible la hegemonía el y el poder reales.

La Puerta del León sería el primer filtro visual en este eje monumental, Conformaría la nueva entrada al “Alcázar Nuevo”, y abriría paso a un patio oblongo del mismo nombre, que tendría como punto de fuga la puerta de la Montería. Esta segunda puerta atravesaría una antigua muralla islámica de tapial a la que se le adosaría en su parte externa un segundo muro, de cantería en su parte central y de ladrillo en las laterales.

Todo parece apuntar a que en esa parte central, se levantó una especie de baldaquino¹⁰ para albergar al rey, y desde el que impartiría justicia, pero esta estructura debió demolerse con motivo de la visita de Felipe II a la ciudad de Sevilla en 1570.

El arco central de cantería que se conserva en esta puerta ostenta una decoración heráldica de leones, castillos y escudos de la Orden de Banda alternos semejantes a los visibles en la fachada principal del palacio y el patio privado del palacio. A ambos lados de la puerta se dispusieron dos grandes arcos de ladrillo con decoración similar a la existente en los arriates del jardín del Patio de las Doncellas (y por tanto atribuibles también a Pedro I), sin llegar a ser hasta época muy cercana a la actual elementos abiertos¹¹, sino acompañamiento de la composición axial y posible puesto de la guardia durante los juicios **[3]**.

El Patio de la Montería debió entenderse como núcleo público fundamental en el nuevo proyecto. Aunque su traza actual en planta es similar al que debió tener en el siglo XIV, su aspecto dista bastante de lo que parece ser su concepción inicial: un patio porticado en todo su perímetro que no llegó a ultimarse, construyéndose tan sólo las arcadas de ladrillo en la portada principal.

En el pórtico oriental de este patio se localizaría el acceso a las residencias del Alcázar Viejo, y en el occidental, la revisión intensiva de la documentación planimétrica¹², tanto histórica como de los levantamientos actuales, ha puesto de manifiesto la existencia de una estructura, que aunque con una subdivisión cambiante, se ha mantenido hasta hoy. Se trata de una gran sala alargada paralela al pórtico y una

e Comunicazione Visuale nei Beni Culturali. Perugia, 2004.

⁹ ALMAGRO, A., “La recuperación del jardín medieval del patio de las Doncellas”. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 6. Sevilla, 2005. págs. 61-62.

¹⁰ Idea ya propuesta por R. Cómez (1996) y A. Jiménez (1998)

¹¹ En la cartografía histórica del Alcázar se muestran siempre como nichos cerrados. *Planta de los Reales Alcázares de Sevilla, atribuida a Vermondo Resta* (hacia 1608), *Planta del Corral de la Montería, atribuido a Francisco de Escobar* (hacia 1691), *Planta de los Reales Alcázares de Sevilla con los Jardines y Posadas*



4. Fotograma de audiovisual "El alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Los palacios que conoció Ibn-Jaldún". Recreación infográfica de la fachada del Palacio de Pedro I.

sala cuadrada adosada a la anterior en su parte central, que A. Almagro ha atribuido también a tiempos de Don Pedro¹³, aunque considera que, al igual que los pórticos del patio, no llegó a terminarse.

Por último, y como telón de fondo del patio, la imponente portada del palacio mudéjar, auténtico manifiesto de la autoridad del rey, en donde el lujo de la ornamentación y la significación de la epigrafía y la heráldica se convertían en el más potente vehículo de poder.

La entrada al palacio se hacía en recodo, para preservar la intimidad, mediante un vestíbulo que permitía el acceso quebrado hacia la parte privada del Patio de las Muñecas y hacia el más público patio de las Doncellas. Precisamente en este segundo recorrido se abría una puerta, hoy cegada, por la que se accedía a la primitiva escalera principal constituida por varias ramificaciones que conducían, entre otros destinos, a la Cámara Real Alta.

La citada Cámara Real Alta se componía de dos crujías. La que daba al patio de las Doncellas, cobijaba una serie de habitaciones de paso, orientadas al sur. La segunda crujía, abierta hacia el Patio de la Montería constituía la sala de recepciones privadas del monarca. Constaba de una sala central rectangular, que se hacía visible exteriormente por la qubba que la cubría, separada de la fachada por una estrecha galería que posiblemente serviría de tribuna al rey para dirigirse a los súbditos. A ella se adosaban sendas alcobas laterales de similar tamaño.

Por su parte, y volviendo nuevamente a la planta baja, el Patio de las

accessorias (Sebastián de van der Borch, 1759)

¹² Nos referimos de los planos de Vermondo Resta y Sebastián de van der Borch, así como el de Joaquín Fernández de 1872 y el levantamiento planimétrico realizado en la Escuela de Estudios Árabes de Granada en 1999.

¹³ ALMAGRO, A., "La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas". *Apuntes del Alcázar de*



5. Fotograma del audiovisual "El alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Los palacios que conoció Ibn-Jaldún". Recreación infográfica del Patio de las Doncellas.

6. Fotograma del audiovisual "El alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Recreación infográfica del Salón de Embajadores.

Doncellas se configuró en origen como un rectángulo de 21 x 15 metros, circundado por cuatro galerías de siete y cinco arcos y presidido por un gran estanque en forma de H con jardines rehundidos¹⁴. Todo parece indicar que estos jardines tuvieron una vida muy efímera o incluso no llegaron jamás a estar plantados¹⁵, aunque investigaciones realizadas en el patio de la Acequia del Generalife en Granada, han apuntado la posibilidad de que este tipo de jardines contase con vegetación de pradera de pequeño porte y escasos elementos arbóreos¹⁶.

La Sala de Embajadores era el más importante entre los salones de aparato que se abrían a tres de los cuatro pórticos del patio, en donde discurría la vida oficial de la corte. Su preeminencia se acentuaba con el volumen emergente de su *qubba*, que enfatizaba además el eje principal en la composición del patio.

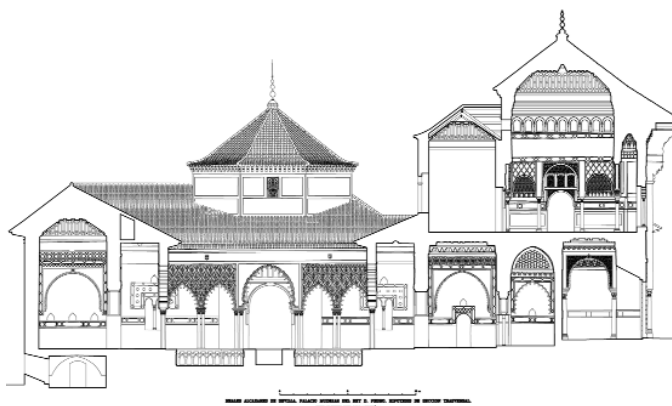
De las otras dos piezas que abrían al Patio de las Doncellas, la hoy llamada

Sevilla, 6. Sevilla, 2005, págs.63-65.

¹⁴ Conclusión de las investigaciones arqueológicas desarrolladas entre agosto y octubre de 2002 en la esquina sur occidental del patio y que llevaron al Patronato del Real Alcázar a plantear la recuperación de su primitiva disposición medieval mediante obras dirigidas por los Dres. Arquitectos A. Almagro y A. Orihuela entre marzo de 2004 y marzo de 2005.

¹⁵ Nos basamos en la inexistencia de tierra posible de labor y en la localización de restos almohades intercalados casi a ras de los muros de los andenes.

¹⁶ CASARES PORCEL, M., TITO ROJO, J., CRUCES BLANCO, E., "El jardín del Patio de la Acequia del Generalife", *Cuadernos de la Alhambra*, n°39, Granada, 2003, págs. 87-107.



7. *Sección transversal por el Cuarto Real alto del palacio de Pedro I. Hipótesis de A. Almagro realizada a partir del levantamiento fotogramétrico.*

del “Techo de Carlos V”, fue la capilla del palacio, como acredita la faja epigráfica que enmarca la puerta¹⁷. Está resuelta siguiendo un esquema doméstico, donde la sala sería la nave de la capilla y la alcoba, el presbiterio. La tercera sala era el Cuarto Real, compuesto por dos piezas paralelas separadas por tres arcos de estilo califal y con sendas alcobas en sus extremos, de las cuales, la más íntima e interior, sería la Cámara Regia con el dormitorio de verano del monarca.

En el eje secundario, que se cruzaba con el principal bajo el Salón de Embajadores, se situaba el patio menor llamado de “las Muñecas”, al que abrían los aposentos de verano de la Reina, comunicándose mediante pasajes con el vestíbulo y los baños [4].

METODOLOGÍA EN LA CREACIÓN DEL MODELO 3D.

El método de trabajo a seguir en la creación del modelo 3D es también impor-

¹⁷ “Anima Christi Sanctifica me Corpus Christi salva me Quia tu es Christus libera me Christe lava me passio Christi conforta me Jesús audi me ne permitas separari A te ab hoste maligno defendeme”. Hipótesis de la capilla según Ana Marín Fidalgo.

tante y debe adoptar pautas que garanticen el rigor adecuado. El proceso se inicia siempre con un detallado levantamiento que implica la medición de las estructuras arquitectónicas y su representación en plantas, alzados y secciones. Para ello se utilizan todos los sistemas disponibles, desde la medición directa hasta los sistemas topográficos y fotogramétricos. En esta primera parte del proceso, el modelo del estado actual debe ser lo más detallado posible, recogiendo la forma real de las estructuras, sus deformaciones y lesiones y toda cuanta información pueda interesar para un estudio completo de los restos.

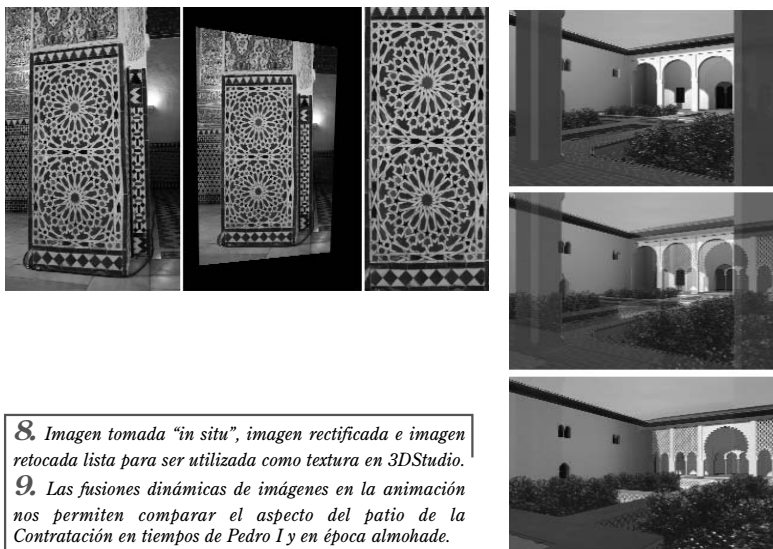
Es a partir de estas representaciones desde donde se inicia la generación de las hipótesis de reconstrucción, trabajando siempre en AutoCAD y analizando, como es lógico, todos los elementos disponibles así como paralelos arquitectónicos que se procura tener igualmente documentados [7].

A partir de este momento, se inicia la creación del modelo virtual tomando como base el modelo de la hipótesis. Este proceso suele requerir una simplificación de éste último procurando reducirlo a formas geométricas simples, eliminando la información redundante o innecesaria, contenida en bloques, referencias externas, capas y entidades vectoriales. La formación de la maqueta requiere también seguir un proceso de análisis y descomposición de objetos generando un vocabulario de elementos que se usen de forma repetitiva, a fin de reducir en lo posible el tamaño en memoria de la maqueta virtual. La simplificación debe llevar aparejada igualmente la determinación de simetrías, rotaciones o matrices que faciliten la construcción del modelo [8].

Los distintos elementos tridimensionales modelados previamente en Autocad, se importan desde 3DStudio. Con este software se pueden visualizar distintas vistas, cambiar la iluminación y, finalmente, obtener las distintas imágenes que se considere de interés. Dentro de 3DStudio se creará la biblioteca de materiales del modelo, que se aplicarán a cada elemento tridimensional una vez definidas sus características geométricas. Uno de los planteamientos iniciales fue la obtención de un modelo lo más realista posible, con lo que decidimos aplicar texturas y materiales reales de gran calidad, aprovechando las posibilidades actuales que nos brinda la fotografía digital y utilizando software de retoque y rectificación fotográfica [9].

La inclusión de luces es quizá la parte más importante del proceso de recreación virtual. En un trabajo de reconstrucción infográfica la luz debe emular las situaciones solares reales para las cuales la obra fue construida. 3DStudio permite generar una luz solar, orientarla y calcularla según la posición geográfica del edificio y la hora del día que deseemos.

Para lograr un mayor realismo en las imágenes y animaciones finales, puede aplicarse una serie de efectos tipo disponibles: niebla, volúmenes de luz, reflejos en el agua, uso de una imagen real como entorno... Por otro lado el uso de RPCs (un



8. *Imagen tomada "in situ", imagen rectificada e imagen retocada lista para ser utilizada como textura en 3DStudio.*

9. *Las fusiones dinámicas de imágenes en la animación nos permiten comparar el aspecto del patio de la Contratación en tiempos de Pedro I y en época almohade.*

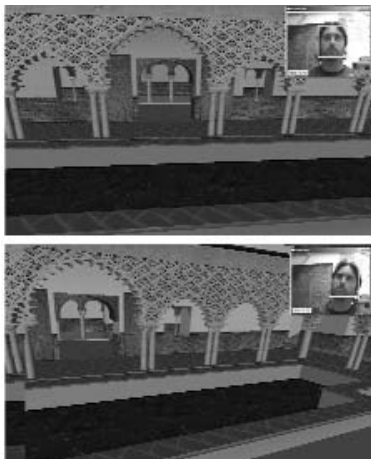
sistema de gestión de imágenes tridimensionales) nos permite introducir en la escena vegetación, objetos y personas tanto estáticas como animadas sin necesidad de modelarlos, simplemente, arrastrándolos y soltándolos en la escena [10].

La obtención de imágenes de síntesis a partir del renderizado de las escenas constituye en algunos casos el objetivo final del proceso. Estas imágenes permiten una percepción del espacio similar a la que nos proporcionaría una imagen fotográfica, aunque en este caso lo representado no es real, sino virtual.

Además de estas imágenes, tenemos la posibilidad de incluir los factores *tiempo* y *movimiento* en el modelo virtual, generando animaciones que ayuden a comprender espacialmente el entorno arquitectónico de una forma más completa. Para ello se hace esencial escoger un recorrido adecuado al tipo de arquitectura y a la sensación que se desea transmitir.

También resultan fundamentales la velocidad que se imprime al movimiento (que depende del número de fotogramas que conforman la línea de tiempo en 3DStudio) y el control del objetivo de la cámara utilizada para visualizar la animación (hacia dónde y cómo miramos).

10. *Visualización del Patio de las Doncellas mediante el interfaz interactivo desarrollado por el grupo SIAMA.*



LA ANIMACIÓN COMO INSTRUMENTO DE REPRESENTACIÓN Y COMUNICACIÓN.

Es evidente que la animación no figura entre las tradiciones expresivas de representación del patrimonio arquitectónico, pero también lo es el hecho de que hoy, cualquier investigador dispone de la tecnología necesaria para utilizar ese recurso en la comunicación y la representación de sus investigaciones. En muchas ocasiones, esa capacidad tecnológica no va acompañada de la necesaria formación para su utilización efectiva, pero de una u otra forma, la realidad es que son cada vez más frecuentes los trabajos cuya presentación o representación incluye un clip de animación.

Un clip de animación no es más que una película de corta duración, basada en imágenes virtuales. En sí mismo, no representa ninguna novedad para nuestra cultura, pero la creciente y cada vez más generalizada utilización de sistemas informáticos en sus procesos de producción y difusión, ha hecho que la tecnología necesaria para su realización sea accesible para personas de ámbitos disciplinares históricamente alejados de ese tipo de medios. Este acceso a la producción desde otros campos del conocimiento sí es nuevo y abre la puerta a nuevos lenguajes, nuevos códigos y nuevas formas de comunicar.

En la difusión y educación del patrimonio arquitectónico es esencial hacer comprensible el edificio analizado en toda su dimensión, lo que incluye tanto su estricta descripción física como la expresión de sensaciones o factores emocionales

que forman parte de él, y en esta misión, el lenguaje de la animación ofrece una importante gama de recursos inéditos, que no encontramos en los sistemas tradicionales, como el texto escrito o las imágenes estáticas. Así, en una imagen estática, cada espectador puede pasar la mirada siguiendo el itinerario de lectura que prefiera. A lo sumo, el autor de la imagen puede tratar de inducir este itinerario utilizando determinados recursos que faciliten su seguimiento, pero nunca podrá predeterminarlo.

Por el contrario, en una animación, como ocurre en un texto escrito, la secuencia de lectura está establecida de antemano por el mismo autor, que es capaz además de introducir pautas y ritmos de lectura determinados por diversos factores: la forma de mover la cámara, la velocidad que se imprime a ese movimiento, el tiempo de los encadenados y de las pausas, la forma de resolver las transiciones, los efectos de animación, la música, los encuadres, los efectos de luz, etcétera.

Plantear un clip de animación se parece por tanto a plantear la redacción de un texto, es necesario establecer una estructura argumental o guión que determine claramente qué es lo que se quiere explicar en la animación y establezca un orden secuencial de los conceptos que se desean exponer y son precisamente el conjunto de factores señalados anteriormente, y no una obsesiva búsqueda del realismo, lo que permite tejer el discurso narrativo de la animación a través de un lenguaje fundamentalmente sensorial.

Sin duda, es este carácter híbrido entre texto e imagen el que constituye una de las bazas fundamentales de la animación como lenguaje de comunicación. Para garantizar el proceso de comunicación, el lenguaje empleado en la narración ha de ser claro, conciso y riguroso, con neutralidad en la dicción, sin afectación y con la entonación acorde al hilo argumental.

En el caso concreto de la película de *“El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Los palacios que conoció Ibn-Jaldún”*, disponíamos de una ingente cantidad de información gráfica, pero previamente a su edición en video, debíamos concretar el recorrido que mejor transmitiese lo que debió ver y percibir el filósofo e historiador musulmán en su visita a la corte sevillana del rey Pedro I de Castilla.

Conocer una ciudad es comenzar a comprender la arquitectura que en ella se desarrolla, así que consideramos necesario realizar un acercamiento al entorno urbano en que se incardinaba el Real Alcázar en el siglo XIV. La animación debía iniciarse con una secuencia que proporcionase una visión general que nos permitiese reconocer la posición relativa del Alcázar en la ciudad y determinar sus relaciones con otros elementos definidores de la escena urbana. Sevilla. Una vez ubicado el monumento en su contexto, recrearíamos el hipotético recorrido protocolario que las altas dignidades políticas seguirían antes de llegar a su audiencia con el monarca para terminar con una rápida visita por los palacios privados.

Sin embargo, pese a la meridiana claridad del guión de la película, surgió un

primer inconveniente que no nos habíamos planteado inicialmente: la excesiva duración de la animación y el consecuente riesgo de pérdida de interés por parte del público. Ante lo cual, los organizadores de la exposición nos recomendaron realizar una película con un metraje no superior a diez minutos y muy dinámica, puesto que experiencias previas les habían demostrado que el visitante "medio" no solía permanecer más de ese tiempo atento contemplando productos audiovisuales.

La estructura argumental de la animación tuvo pues que variar para adaptarse a esta limitación, con lo que se resentía la nitidez expositiva inicial: no era posible diferenciar el itinerario protocolario del privado como pensamos originariamente. El único recorrido viable debía ser lineal, siguiendo el eje visual organizador de la composición, e ir desviándose para entrar en los palacios laterales. Las transformaciones experimentadas por los mismos a lo largo del tiempo se visualizarían mediante fusiones dinámicas de imágenes, que permitiesen comparar el estado del conjunto en momentos históricos diferentes. Consideramos adecuado introducir además una locución explicativa que ayudase a vertebrar y unificar la animación final.

Expertos en arquitectura andalusí de la Escuela de Estudios Árabes fueron los primeros en visualizar la película una vez terminada. Uno de los comentarios más generalizados fue el de que encontraban la animación algo confusa debido a su velocidad, puesto que en ocasiones les resultaba difícil reconocer y localizar el lugar recreado, haciéndoles incapaces de analizar determinados detalles que consideraban de interés.

Esta consideración nos lleva a introducir nuevas reflexiones respecto al discurso audiovisual. En primer lugar, es fundamental que tenga la capacidad de seducir y retener la atención de su destinatario, pero también es importantísimo que el perfil de éste quede claramente definido en aspectos como la edad y la formación cultural o en cuanto a sus intereses individuales y sus necesidades de aprendizaje, características éstas que deben condicionar el discurso y los registros a utilizar.

Por otro lado, es obvio que con la animación no se exige al espectador ningún tipo de interacción, sino un mero acto de observación. Esta es quizá una de las mayores carencias que plantea el empleo de la animación como instrumento de comunicación en el campo de la didáctica. No es un producto fácilmente adaptable a un público distinto del que inicialmente se consideró como destinatario de la información. En caso de que el perfil del espectador cambie, es necesaria la edición de una nueva película que se adapte a las nuevas premisas.

Los productos interactivos, por el contrario, ofrecen recorridos de lectura alternativos, dependiendo del interés cambiante de cada usuario, desplazando la mirada de lo general a lo particular, siguiendo el recorrido que pueda resultar más atractivo y permitiendo niveles de profundización sucesivos, consultables por motivos que van desde la curiosidad hasta el estudio pormenorizado de un usuario especialista en el tema.

Este tipo de conocimiento individual no es posible a través de la animación, en la que se impone un tipo de lectura que el lector debe seguir de manera pasiva.

NUEVAS HERRAMIENTAS INTERACTIVAS.

Expuestos todos estos argumentos, desde el grupo SIAMA y empleando como plataforma común la Realidad Aumentada, nos propusimos colaborar en la generación de interfaces interactivas muy sencillas destinadas a todo tipo de público, que permitiesen añadir gran cantidad de información en distintos formatos dentro de una misma escena, gestionadas directamente por el usuario.

Nuestra primera experiencia ha consistido en el desarrollo de una aplicación empleando la librería de visión Open CV, que presenta un conjunto de funciones implementadas en lenguaje C para el procesado de imagen. En ella, los movimientos de la cabeza del usuario son recogidos por una cámara y desencadenan en cambio de perspectiva en el modelo 3D que estamos visualizando.

El sistema necesita únicamente para su funcionamiento un ordenador personal donde se encuentren el modelo virtual 3D y la aplicación y una cámara que enfoca la cara del usuario. Sin necesidad de utilizar periféricos como el teclado o el ratón, de una forma inmediata y altamente intuitiva, podemos desplazarnos libremente por el modelo virtual, demostrando esta herramienta su más que factible utilización en lugares de difusión del patrimonio¹⁸ (llámense aulas, Internet, museos, etc.).

CONCLUSIONES.

La recreación arquitectónica 3D abre un mundo de recursos nuevos en el camino hacia la conquista de una mayor claridad en la difusión y educación del patrimonio como hemos tenido oportunidad de exponer a lo largo del presente artículo, pero creemos importante señalar nuestra preocupación ante lo que puede suponer el uso incorrecto de estas herramientas.

La posibilidad de generar un tipo de información que, por su carácter fuertemente visual y sugestivo, impresiona al espectador de un modo mucho más instintivo que cualquier otro tipo de publicación, por este motivo hace fundamental una metodología de investigación previa rigurosa y criterios estrictos en la realización de productos de esta naturaleza. De obtenerse imprudentemente, podría dar lugar a "realidades desfiguradas o inventadas", "falsos históricos virtuales" o sencillamente productos de ciencia ficción que conllevan, ante todo, confusión y desinformación. Tampoco podemos omitir que el atractivo visual de un audiovisual o de una aplicación informática pueda llegar a eclipsar el motivo, sea patrimonial o científico, convirtiendo la finalidad de la exposición en mero espectáculo. Al igual que el uso tecno-

lógico puede condicionar la valoración de una exposición o de un acto cultural, sin detenerse a juzgar la idoneidad de su uso y aplicación.

En el caso concreto de la exposición sobre la figura de Ibn Jaldún y su época, requería una especial atención sobre la arquitectura más representativa del momento. Siendo los Reales Alcázares de Sevilla una edificación monumental de tan compleja evolución histórica, debemos coincidir que por el rigor científico, asepsia narrativa y belleza estilística, el audiovisual cumplía una función informativa, explicativa y distendida, que aún se hace extensiva al DVD resultante.

La tecnología de que disponemos debe considerarse como un mero instrumento al servicio del estudio y conocimiento de un legado cultural que debe conservarse y que en ocasiones ni siquiera existe físicamente sino en forma de documentación elaborada por multitud de especialistas a lo largo de muchos años de investigación.

Hecha esta salvedad, no nos cabe la menor duda de que, una vez generados los modelos digitales a partir de unas rigurosas investigaciones previas, éstos constituyen un producto cuya gestión en los ámbitos, no sólo científico, sino de la enseñanza y la divulgación supone una herramienta de posibilidades casi ilimitadas en una sociedad que demanda cada vez más productos de esta naturaleza.

El futuro desarrollo de aplicaciones e interfaces interactivas sencillas conseguirá ampliar el rango de usuarios de la información generada por las investigaciones sobre el patrimonio arquitectónico, haciéndolas más atractivas e incrementando las posibilidades de personalización de la información disponible, que se adaptará a las necesidades de cada usuario. El producto de esta investigación en torno a la recreación arquitectónica, no sólo se ha de documentar y preservar, sino que debe seguir siendo una fuente de estudio y desarrollo en su uso dentro de una maquinaria mayor de divulgación que favorezca el acercamiento del público al patrimonio monumental y cultural, el entendimiento de fenómenos artísticos o históricos, en definitiva, crear una concienciación colectiva que garantice la perdurabilidad de nuestro patrimonio.

El patrimonio edificado de los bateyes azucareros de la provincia de Camagüey (Cuba)

Gerson Herrera Pupo
Universidad de Camagüey (Cuba)

PALABRAS CLAVE: Patrimonio Industrial/ Ingenios/ Cuba

RESUMEN

El Patrimonio Industrial Azucarero de Cuba necesita una mirada más allá de sus condicionantes económicas, políticas y sociales; necesita además un rescate inmediato como parte de nuestra identidad nacional. La provincia de Camagüey tiene una tradición industrial azucarera consolidada durante la formación económica de la nación cubana.

Este investigación permite contar con una herramienta para abordar la complejidad de la conservación de este patrimonio al realizar un estudio preliminar en la actual provincia de Camagüey donde se definen dos variables: El edificio singular de carácter social y las edificaciones que definen el tejido del batey, el repertorio habitacional.

ABSTRACT

Industrial heritage for the sugar industry in Cuba needs another and deeper look than the original one than stayed at the base when it was founded at the boom era of sugar production. Sugar industrial in the province of Camagüey have a fund tradition in Cuba.

This preliminary study covers two paths: the study of the singular building of social use and dwelling repertory of the rest of the settlement from that, it is supposed to obtain a new tool to be used when focusing the complex world of conversation of built heritage.

FACTORES CONDICIONANTES DEL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA AZUCARERA EN CUBA.

Cuba, la mayor de las Antillas, descubierta por el almirante Cristóbal Colón quedó hacia 1515 conformada por la primera red poblacional colonial, dividida en siete villas¹ a lo largo de toda la isla, donde cada asentamiento contaba con: “una iglesia, una plaza, una casa de gobierno y un mínimo de diez vecinos”².

* HERRERA PUPO, Gerson: “El patrimonio edificado de los bateyes azucareros de la provincia de Camagüey”, en *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 555-570.

¹ Diego Velázquez funda la primera villa a la que llamó “Nuestra Señora de La Asunción”, en la región de Baracoa, esta fue la primera capital de la isla de Cuba y una vez establecido allí continuó con la ocupación del resto de la isla. Después de fundar Bayamo, con el nombre de “San Salvador”, fue fundada “La Santísima Trinidad” actual Trinidad, “Sancti Spiritus”, “San Cristóbal de la Habana”, “Santa María del Puerto del Príncipe” actual Camagüey y finalmente “Santiago de Cuba”.

² TORRE CUEVAS, E.; LOYOLA VEGA, O.: *Historia de Cuba, formación y liberación de la nación (1492-1896)*, La Habana, Cuba, Edit. Pueblo y Educación, 2001, pág. 52.

En estas villas se distinguieron dos tipos complementarios de reparto de tierras, el solar dentro de la villa y la tierra de labor en sus periferias. En el solar se asentaba la vivienda y tenía espacio suficiente para un patio, el cual en muchos casos se convertía en huerto. Las tierras de labor se basaron originalmente en “montones de yuca”³ pero en la medida que fueron aumentando las actividades agrícolas se denominaron estancias. En ellas se desarrollaron cultivos mixtos, tanto aborígenes como los traídos del viejo mundo; entre los primeros se destaca el tabaco y la yuca y entre los segundos la caña de azúcar introducida en el país alrededor de 1520⁴.

Los primeros pobladores se dedicaron fundamentalmente a la búsqueda de oro, muy abundante en La Española (actual Santo Domingo), pero muy escaso en Cuba. La isla quedó prácticamente arruinada y empobrecida debido al agotamiento del metal dorado, a la rápida disminución de los indios, a la abolición de las encomiendas de éstos, a la emigración de casi toda la población blanca a las colonias más ricas del continente y a la reducción del escaso comercio que Cuba sostenía con dichas colonias al comenzar a desarrollarse. Los pocos habitantes de las siete primeras villas necesitaban adquirir artículos de primera necesidad que en la isla no se producían y a falta de oro, comenzaron a pagar con cuero seco, madera y leña. La necesidad de contar con algún producto valioso se hacía sentir con mayor fuerza; de ahí que todas las miradas fueron fijadas en la caña y en la posibilidad de fabricar y vender algún azúcar.

Tres circunstancias concurren a favorecer el desarrollo de la industria azucarera cubana en la última década del siglo XVI. La primera fue el asiento o licencia que otorgó Felipe II, rey de España, el 30 de enero de 1525 al portugués Gómez Reynell, para que introdujera en Las Américas 38.250 negros esclavos en el período de nueve años. Cerca de 4.000 de estos esclavos fueron vendidos en Cuba en mayor número en la villa de “San Cristóbal de la Habana”. En segundo lugar los privilegios y franquicias solicitadas por los vecinos también fueron concedidos ese mismo año, hechos que provocaron que los primeros ingenios no tardaran en levantarse. Eran pequeños trapiches⁵ movidos por bueyes que elaboraban melado y una corta cantidad de azúcar de baja calidad. La tercera concesión llegó el 20 de julio de 1600, ordenando el rey a los oficiales de la hacienda de México enviar a La Habana la cantidad de 40.000 ducados, para que se prestasen por un término de ocho años a los vecinos de la isla.

³ *Montón de Yuca*: Terreno destinado al sembrado de la yuca.

⁴ TORRE CUEVAS, E.; LOYOLA VEGA, O.: *Op. Cit.* pág. 53.

⁵ *Trapiche*: Fabrica de azúcar mas pequeña que existía en los primeros años de la colonia, recibió su nombre por la única maquina que poseía, el trapiche o molino con fuerza motriz animal.

Junto a lo antes expuesto, Cuba contaba con condiciones objetivas que propiciaron el desarrollo de dicha industria⁶:

-Tierras fértiles de fácil explotación, situadas cerca de las costas, con fácil acceso a los puertos de embarque.

-Bosques que propiciaban maderas de gran calidad para la construcción de trapiches, carretas e implementos y para levantar los conjuntos de edificios requeridos a parte de suministrar combustible (leña) durante toda la zafra.

-Ganado abundante que alimentasen a los esclavos y tirasen del trapiche y de las carretas.

-Instrumentos de trabajo de poca complejidad mecánica, fabricados en La Habana que había alcanzado un importante desarrollo artesanal en la fundición.

La industria azucarera, nacida en los últimos años del siglo XVI, se desarrolló con mucha lentitud durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII. Cuba tenía comunicación exterior con el puerto de Sevilla solamente una vez al año, el azúcar sólo podía venderse para el consumo interior, muy escaso por la corta población, o con destino a la flota que tocaba el puerto de La Habana. En 1740 la industria estaba tan decaída que prácticamente todos los vecinos habían abandonado la fabricación de azúcar por no cubrir los gastos⁷.

A partir de esta etapa comienza un desarrollo intermitente de la producción azucarera cubana. No es hasta casi un siglo después, y luego de sucesivos hechos económicos, políticos y tecnológicos que se va a desarrollar en Cuba la industria azucarera en su máximo esplendor.

A finales del siglo XIX e inicios XX la industria azucarera presentó una profunda transformación, no sólo en lo concerniente a la cantidad de azúcar pues la organización de las fábricas cambió notablemente. Este desarrollo fue posible gracias a la inversión de grandes capitales extranjeros. Dichas fábricas fueron transformadas completamente de ingenios a centrales azucareros, se levantaron otros de mayor capacidad y se abrieron nuevas y extensas zonas de producciones agrícolas. El número de centrales lejos de aumentar disminuyó, pero en cambio sus capacidades productoras aumentaron en cantidades gigantescas. La red ferroviaria se extendió a toda la isla, se construyeron almacenes y se abrieron nuevos puertos o embarcaderos para el comercio exterior. Las zonas más extensas abiertas al cultivo de la caña, así como los centrales más grandes levantados entre 1900 y 1925, correspondían a la provincia de Camagüey y Oriente. En este cuarto de siglo estas dos pro-

⁶ MORENO FRAGINALS, M.: *El Ingenio*, Tomo I. La Habana, Cuba, Editorial Ciencias Sociales, 1978, pág. 15.

⁷ GUERRA, R.: *Azúcar y Población en las Antillas*, La Habana, Cuba, Editorial Ciencias Sociales, 1970, pág. 192.

vincias produjeron más de la mitad del azúcar de Cuba y más de la décima parte consumida en el mundo. Camagüey fabricó por ejemplo en 1923, una cantidad de 1.110.000 toneladas, cifra mayor de la que el país había producido en sus más grandes zafras del siglo XIX⁸. Sin embargo, el período de más auge en la industria fue alrededor de la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918) y en los años posteriores a la guerra. Se crearon entonces poderosas fábricas, verdaderos colosos que poseían sus propios ferrocarriles y enormes latifundios que suministraban las grandes cantidades de caña necesarias en el período de producción.

FORMACIÓN Y DESARROLLO DE LA INDUSTRIA AZUCARERA EN CAMAGÜEY HASTA 1959.

La villa de “Santa María del Puerto del Príncipe” actual Camagüey, fue fundada en 1515 por Diego Velásquez. La tercera y última ubicación del poblado se produjo en 1528, entre los ríos Tínimá y Hatibonico⁹. Durante los primeros años de existencia de esta villa se desarrolló la agroindustria en la región, iniciándose con la cría del ganado mayor y junto a esto comenzaron a proliferar los primeros cultivos de la caña de azúcar.

La industria azucarera camagüeyana tiene una larga historia que data del siglo XVII, en la cual existieron pequeños trapiches cuya producción era fundamentalmente de mascabado¹⁰. Estos trapiches fueron caracterizados por tener poco valor, cañaverales de corta extensión, tenían de 6 a 12 esclavos, estaban situados en una franja de terreno de norte a este de 3 leguas, y con nombres muy poco particulares como: Cacocún, Hato Viejo, Los Locos, entre otros.

Durante el siglo XVIII la producción azucarera experimentó un lento y paulatino aumento que se consolidó en el siglo XIX con la proliferación de los trapiches, la instalación de las primeras máquinas de vapor y la construcción de los primeros kilómetros de la línea del ferrocarril entre 1837-1851. Ya en el año 1919 el número de centrales de la provincia ascendía a veintitrés. Al triunfo de la revolución, quince de los centrales existentes pertenecían a propiedades norteamericanas, y sólo nueve de las fábricas eran propiedad cubana.

⁸ *Ibidem.*, pág. 214.

⁹ RIVAS BATISTA, M. C.: *Estudio de la estructura física de las siete primeras villas de Cuba desde sus fundaciones hasta el Siglo XVIII*, Trabajo de Diploma (inédito), Camaguey, 2000, pág. 69.

¹⁰ *Azúcar Mascabado*: Tipo de azúcar con gran contenido de mieles, que en vez de pasar por el clásico sistema de purga se envasa directamente como una masa cocida. Según MORENO FRAGINALS, M.: *El Ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*, Tomo III, La Habana, Cuba, Editorial. Ciencias Sociales, 1978, pág. 143.

tectónicos representativos de cada batey. Se tomaron como muestras las edificaciones más conservadas y en mejor estado técnico, fundamentalmente del repertorio habitacional y algunos casos de edificios con carácter social. Se debe tener presente que en este trabajo sólo se presenta una muestra de cada clasificación pues de cada una de las clasificaciones existen diversos casos en cada uno de los 12 bateyes azucareros de la provincia. Para completar este análisis, se realizaron fichas arquitectónicas donde se relacionaron los datos de la edificación, se muestran imágenes y las plantas esquemáticas de cada inmueble.

El patrimonio industrial azucarero de la zona se enmarca en dos etapas fundamentales. La primera desde los años de inicio de esta producción hasta 1899 perteneciente al período de la colonia, y la segunda etapa está comprendida entre los años 1900 y 1958, ubicada dentro del período de la neocolonia. En esta segunda etapa el país experimentó un crecimiento de las inversiones extranjeras que hizo posible la construcción de nuevos centrales con tecnologías más modernas. En ambas etapas la construcción del central determinó el surgimiento del batey.

LOS BATEYES DE LA COLONIA.

En la década de 1880, perteneciente a la etapa de la colonia, la infraestructura azucarera se encontraba prácticamente destruida luego del paso de la Guerra de los Diez Años (1868 -1878). En estos años se fundaron las primeras fábricas de azúcar, quedando en la actualidad como únicos exponentes en la provincia el “Senado” y el “Lugareño”. Estas fábricas¹⁴ se ubicaron hacia la región norte del territorio, debido a la vía férrea existente desde 1851 entre la ciudad de Camagüey y Nuevitás, facilitando así la transportación de sus producciones.

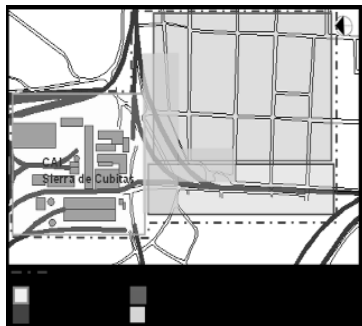
Los bateyes de estos centrales se desarrollaron en áreas próximas a los mismos con una sola vía de acceso, y una retícula urbana semiregular estructurada en barrios divididos por razas y clases sociales. El desarrollo arquitectónico presentó una tendencia a la estandarización con influencia norteamericana.

SENADO: El central Senado actualmente “Noel Fernández”¹⁵ efectuó su primera zafra en 1882 en la que fabricó 2.549 bocoyes¹⁶ de azúcar de 1.500 libras cada

¹⁴ POZO QUINTERO, M.: *Caracterización Arquitectónica y Urbana del Batey Senado*. Camagüey, Cuba, Museo Municipal de Minas, 1999, pág. 2.

¹⁵ Luego de la nacionalización de las empresas azucareras (...) producto del triunfo de la revolución en 1959; los centrales azucareros junto a sus bateyes fueron renombrados a nivel nacional casi en su totalidad, otorgándoseles, nombres de héroes nacionales e internacionales, de países, o de hechos significativos. Debido a esto se ha creado una dislocación de términos, pues existen bateyes donde sus pobladores han reconocido el nuevo nombre para todo el batey, en otros solo lo usan para la industria y en algunos casos solo se usa el nuevo nombre de forma administrativa.

¹⁶ *Bocoyes:* Barriles de madera utilizados para el envase de azúcar.



2. Esquema urbano del batey azucarero Senado. (Señaladas las zonas de desarrollo del batey).
3. Esquema urbano del batey azucarero Lugareño. (Señaladas las zonas de desarrollo del batey).

uno. Fue el primero en el mundo que usó el saco para envasar el azúcar, que hasta ahora se hacía en cajas de madera y barriles, una solución más económica y de mayor facilidad de transporte. Otra innovación hecha en esta fábrica fue la creación de hornos para quemar el bagazo verde, posibilitando de esta forma su uso como combustible.

Tomándose como núcleo el central, el asentamiento comenzó a desarrollarse en la zona noreste. Las primeras viviendas, se colocaron de forma espontánea, usando la madera y el guano¹⁷ como material principal. La trama urbana posee un trazado irregular debido a que no existió un estudio previo de la red vial y del desarrollo del batey [2].

En las primeras décadas del siglo XX, comenzó a surgir, en la zona Este del central y paralelo a la línea del ferrocarril, la arquitectura de madera con influencia norteamericana. Hacia esta zona se concentran las viviendas de los propietarios, técnicos, administrativos y los principales edificios públicos. En la parte posterior del central se ubicaron cinco pabellones que albergaban la fuerza de trabajo estacional. De los dos bateyes azucareros fundados durante la etapa colonial, este asentamiento resulta el de mayores diferencias tipológicas y con una marcada diferenciación urbana, al poseer un trazado poco estudiado que responde a criterios funcionales más que formales.

¹⁷ Guano: Forma común de llamarle en Cuba a las hojas de diferentes palmáceas que luego de ser cosechadas y secadas al sol son usadas como material constructivo fundamentalmente en cubiertas.

LUGAREÑO: El actualmente central “Sierra de Cubitas” fue fundado en 1891. Construido con una capacidad de molida de 400 mil arrobas de caña cada 24 horas, llegó a producir 23.000 sacos de 325 libras cada uno en el año 1893¹⁸, cifra superada años después con la ampliación e introducción de nuevas tecnologías.

El batey se desarrolló hacia la parte Sur y Suroeste del central, ubicación desfavorable con respecto a la dirección de las brisas. Hacia la parte Suroeste, se ubicó el barrio destinado a los altos funcionarios administrativos. En la región Sur se asentaron los trabajadores siguiendo un trazado urbano en forma de retícula ortogonal, y ubicando sus viviendas en pequeñas parcelas, aprovechando al máximo los terrenos disponibles. Las viviendas poseen además una pequeña diversidad tipológica, logrando una homogeneidad urbana y arquitectónica característica de este batey azucarero [3].

En los primeros años, la arquitectura se caracterizó por usar como material principal la madera, cubiertas con tejas francesas y tejas de zinc acanaladas. La decoración es escasa, destacándose algunos elementos en los pies derechos de madera similares a capiteles dóricos. En los interiores, dividiendo la sala de la saleta, se encuentran vanos adintelados decorados con elementos de madera haciendo alusión a capiteles muy simples que jerarquizan este espacio como organizador del resto de las funciones. A partir de 1920, se emplearon materiales más sólidos y resistentes como el ladrillo, la piedra y el cemento, lo que permitió introducir nuevas tipologías constructivas que permiten definir edificaciones con rasgos neoclásicos y eclécticos.

LOS BATEYES DE LA NEOCOLONIA.

A partir del año 1900 y hasta el año 1926, se construyeron varios centrales en el territorio de Camagüey. Dichas construcciones fueron posibles gracias al incremento de las inversiones extranjeras en este sector, principalmente norteamericanas, las que estuvieron motivadas por el alto precio que alcanzó el azúcar a causa de la Primera Guerra Mundial (1914-1917). Resulta extenso describir de forma sintetizada los elementos urbano – arquitectónicos más relevantes de cada uno de estos bateyes fundados en la neocolonia, por lo que sólo se realiza una escueta descripción de aquellos que poseen marcadas diferencias técnico- constructivas que permitan brindar clasificaciones más detalladas.

¹⁸ BUSTAMANTE, L.J: *Enciclopedia Popular Cubana*, Tomo II, Cienfuegos, Cuba, Imprenta y Librería “La Moderna”, pág. 524.

¹⁹ Vid tabla página dcha.: *Nombre utilizado para nombrar al batey y a la industria de conjunto; ** Nombre utilizado para nombrar al batey; *** Nombre utilizado para nombrar a la industria.

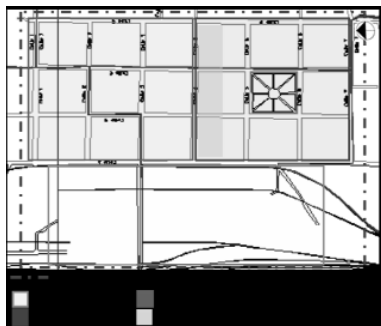
CENTRALES AZUCAREROS FUNDADOS EN LA PROVINCIA DE CAMAGÜEY EN LA NEOCOLONIA.¹⁹

NOMBRE ANTIGUO	NOMBRE ACTUAL	MUNICIPIO	AÑO DE FUNDACIÓN
Céspedes*	Carlos Manuel Céspedes	Céspedes*	1915
Agramonte*	Ignacio Agramonte	Florida*	1915
Florida	Argentina*	Florida	1915
Estrella**	República ***Dominicana	Céspedes	1918
Najasa**	Alfredo Álvarez Mola	Najasa	1920
Macareño	Haití*	Santa Cruz del Sur	1921
Jaronú**	Brasil	Esmeralda	1921
Vertientes*	Panamá	Vertientes	1921
Siboney*	Siboney	Jimaguayú	1921
Santa Martha	Cándido* González	Santa Cruz del Sur	1926

ARGENTINA: La construcción del central “Florida” fue llevada a cabo en el año 1915. La edificación del central contó, en el año 1915 con una casa de ingenio de dos y tres niveles, con paredes de hierro galvanizado y parte de hormigón armado sobre estructuras de acero y madera, techo de hierro galvanizado y piso de hormigón. Contaba con una capacidad inicial de molienda de 300 mil arrobas de caña cada 24 horas, realizando su mayor zafra entre 1925 y 1926, en la que produjo 405.189 sacos de azúcar²⁰ [4].

Al instalarse el central, se inicia el desarrollo del batey y se planificaron tres áreas diferenciadas para la construcción de edificios habitacionales. La primera se caracterizaba por presentar sólidas y confortables construcciones, destinadas a la administración, jefes de departamentos y parte de los oficinistas. La segunda estaba constituida por barracones de tipo comunal, los que eran destinados a trabajadores sin familia. La tercera y última estaba destinada a los trabajadores con familias

²⁰ BUSTAMANTE, L. J.: *Op. Cit.* pág. 161.



4. Esquema urbano del batey azucarero Argentina, antiguo Florida (Señaladas las zonas de desarrollo del batey).

5. Esquema urbano del batey azucarero Brasil, antiguo Jaronú (Señaladas las zonas de desarrollo del batey).

que se ubicaban permanentemente en las mismas, eran casuchas sobre pilotes, sin capacidad suficiente, sin agua y totalmente antihigiénicas, carecían de una calle o camino adecuado de acceso a dicho barrio²¹.

JARONÚ: El central Jaronú, hoy Brasil, es el mayor de su tipo en el mundo. Fue fundado en 1921 con una capacidad de molida de 1 millón de arrobas de caña cada 24 horas. El central fue proyectado de tal forma que pudiera aumentar su capacidad original en un 50 % sin necesidad de construir naves adicionales. La mayor zafra fue realizada en 1928-1929 en la que fabricó 815.238 sacos y 21.694'820 galones de miel en 61 días de molienda, llegando en esta etapa a ser el mayor productor de azúcar del mundo.

El batey posee características únicas dentro de la extensa red de asentamientos de este tipo de toda la zona central y oriental de la isla. Tiene un desarrollo urbano con un formato reticular a pequeña escala, formado por una retícula cuadrangular exacta de 100 por 100 metros, que conforman un bloque de tres por seis manzanas, alargadas de norte a sur, con la industria al oeste. Su desarrollo fue en cinco zonas fundamentales: área de la industria, área de parques, área de comercio, área de habitat de los obreros y área de habitat para empleados de mayor rango y personal administrativo. Se observa una circulación mediante el concepto de zonificación, con amplias calles, acera, parterres con áreas verdes abundantes y estudiadas y con toda la infraestructura de redes técnicas soterradas [5].

²¹ RAMOS GONZÁLES, J.: *Historia del Central Florida*. DMPF. Camagüey, Municipio Florida, 1992. pág. 7.

6. Esquema urbano del batey azucarero Vertientes del central Panamá. (Señaladas las zonas de desarrollo del batey).

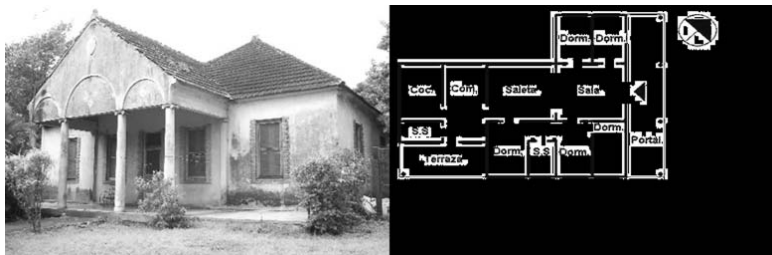


Es un conjunto urbano totalmente homogéneo, con un marcado énfasis en el estudio de la imagen de una ciudad moderna. Se encuentra alejado de las tradicionales técnicas del Ballom Frame que caracteriza a la mayoría de los asentamientos industriales azucareros de la isla. Posee construcciones sólidas de hormigón, y ladrillos, con cubiertas de teja, e influenciados por criterios clásicos Palladianos, con frontones triangulares, y soportados por columnas jónicas y corintias.

VERTIENTES: La construcción del central “Vertientes”, hoy “Panamá”, concluyó en 1921. Contaba con una capacidad de molienda de 775 mil arrobas de caña cada 24 horas. La fábrica presenta dos niveles, estructura de armazón de esqueleto, paredes de mampostería y techos de hierro galvanizado.

La aparición del poblado, en su lugar actual, se produjo paralelamente a la construcción del central que fue su principal condicionador al atraer gran cantidad de fuerza de trabajo. El batey ocupa una extensa zona que abarcó nueve cuadras, formando parte de la actual cabecera municipal. Contaba en 1921 con 45 viviendas, un hospital comunitario, siete pabellones y el cuartel de la guardia rural. Su estructura urbana está conformada por tres calles principales que dan acceso al mismo. Existían en estos accesos puertas metálicas que prohibían la libre entrada al central y a su vez al batey. Además presenta entre calles que dividen las viviendas a una distancia aproximada de 10 mts.; y, césped a ambos lado [6].

La arquitectura del batey estuvo influenciada por la arquitectura vernácula norteamericana. Se usó la madera como material principal de construcción, encontrándola en horcones, soleras, viguetas, pie derecho y como elementos de cierre en paredes. Las viviendas de los empleados de mediano y mayor rango fueron construidas al estilo de ranchos norteamericanos, caracterizados por tener cubiertas a dos aguas con tejas francesas o tejas de zinc acanaladas, uso de altos puntales, espacios amplios y una escasa decoración. Predominan los portales en forma de “U”, pisos de baldosa y grandes espacios entre una edificación y otra, utilizados como jardines.



7. Circulo Social, Batey del central azucarero Haití, antiguo Macareño (Edificio Singular de carácter Social).

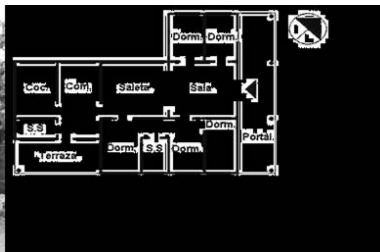
Para los obreros no permanentes, se construyeron pabellones, donde sólo podían vivir hombres. Estas construcciones estaban montadas sobre pilotes, con forma alargada, con un pasillo central que daba acceso a las pequeñas habitaciones y contaba con cocina y baño común, fuera de la edificación. El material usado fue la madera en su totalidad, desde el piso hasta la estructura de cubierta siendo rematada con tejas de zinc acanaladas.

CLASIFICACIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO DE LOS BATEYES AZUCAREROS DE LA PROVINCIA DE CAMAGÜEY.

El pensamiento tipológico otorga a los tipos arquitectónicos la posibilidad de servir como instrumento para el estudio del fenómeno arquitectónico. El concepto de tipo permite ser utilizado como principio de la arquitectura y como instrumento para el análisis histórico de ésta. En el primero de los casos, se trabaja con el poder icónico del tipo o, lo que es igual, con sus valores simbólicos que permiten expresar un contenido socio-cultural, reflejo del momento histórico en el que se definió su conformación y con su capacidad estructurante derivada de considerar que la esencia de una edificación, puede generar un esquema repetible²². Este análisis permite trabajar con dos variables definidas para el caso en estudio: *El edificio singular de carácter social* y las edificaciones que integran los sectores que definen el tejido del batey, pertenecientes al *repertorio habitacional*.

En los casos estudiados, se puede precisar que hubo una influencia directa de

²² CHAOS YERAS, M. T.: *Lenguaje de poder en la estructura física de Santa María del Puerto del Príncipe siglo XVI - XVIII*, Tesis doctoral (inédita), Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2004, pág. 196.



8. *Vivienda para administrativos, Batey del central azucarero Brasil, antiguo Jaronú (Vivienda individual).*

la arquitectura vernácula norteamericana. Ésta se vio afectada por adaptarse a un nuevo clima, contexto, materiales y mano de obra, lo cual trajo como resultado un nuevo arquetipo y no una copia fiel de los modelos norteamericanos.

El edificio singular de carácter social está representado por las edificaciones que prestan un servicio social, y por su carácter singular dado entre otras características por formar parte importante de la simbología urbana del batey, el constituir hitos arquitectónicos. Tales son los casos, de los cines, salas de recreo o clubes, escuelas, comercios, hospitales, etcétera.

Una de las edificaciones que pertenece a esta variable es la ubicada en el batey del Central Haití (antiguo Macareño) en la calle Mártires de Pino Tres nº.40 con la función actual de Círculo Social. La edificación está conformado por un amplio salón usado para bailes y otras actividades, almacenes, bar, servicios sanitarios y un portal en forma de “L”. El edificio es de madera con cubiertas de tejas de zinc acanaladas a cuatro aguas y el portal es en forma de colgadizo. Comunicando el inmueble con la calle encontramos un pasillo techado, también con tejas de zinc, soportado por columnas de madera con chaflanes en las aristas. Las mismas están rematadas con capiteles muy simples [7]. Las edificaciones que integran los sectores definitorios del tejido del batey correspondientes al repertorio habitacional están clasificadas atendiendo al tipo de planta que presentan y se subdividen en:

Las viviendas individuales, caracterizadas por ser habitadas por una sola familia de diferentes estatus social como altos funcionarios administrativos, personal con cargos de cierta categoría o simples trabajadores. Presentan como característica una mayor decoración en su fachada y en los interiores. En su distribución espacial se caracterizan por presentar espacios como sala, saleta, varios dormitorios, uno o dos servicios sanitarios, comedor, cocina, terraza y portal. Un exponente de esta



9. *Vivienda para obreros, Batey del central azucarero Siboney (Vivienda pareada).*

clasificación es la edificación ubicada en el batey del antiguo central Jaronú, actual Brasil en el municipio Esmeralda. Las características de la edificación ubicada en la calle B n°.32, permiten clasificarla como vivienda individual [8].

Fue construida con el objetivo de dar alojamiento a los funcionarios administrativos del central. En su cubierta se usó la teja francesa con grandes pendientes a diferentes aguas y en los muros, ladrillos importados. La vivienda cuenta con grandes espacios distribuidos en sala, saleta, cinco dormitorios, dos servicios sanitarios, cocina, comedor, terraza y portal corrido en la fachada principal. Se destacan elementos decorativos como la imitación de arcos de medio punto en la fachada principal, molduras que rodean los marcos de puertas y ventanas.

Las viviendas pareadas, por su parte, son las destinadas a dos familias del mismo nivel social, contando por lo general con un solo portal de forma corrida que antecede a los dos accesos principales. Su distribución espacial es continua formada por: sala, saleta, comedor, cocina, dormitorios, servicios sanitarios y en algunos casos una terraza. La decoración, está en dependencia del estatus social al que pertenecía la familia, pero casi siempre es muy escasa.

Exponentes representativos de esta clasificación encontramos en la mayoría de los bateyes azucareros de nuestra provincia. Se ha seleccionado la vivienda ubicada dentro del batey del central Siboney. Ubicada en la calle Principal n°.36 y la n°.38 [9]. La planta de cada vivienda está conformada por sala, dos dormitorios, servicios sanitarios y cocina comedor. En su fachada principal se trabajaron elementos decorativos en madera como: pies derechos rematados con elementos simulando capiteles clásicos, los que soportan frisos que hacen alusión a la cartela y lambrequines rematando la cubierta a dos aguas con tejas de zinc.



10. *Vivienda para obreros, Batey del central azucarero Cándido González, antiguo Santa Martha (Vivienda en Tira).*

Las viviendas en forma de tira, son aquellas donde aparecen varias viviendas separadas por paredes medianeras, conformando una sola edificación. Es frecuente que sean usadas de tres a seis familias que siempre pertenecían a la clase obrera. Las mismas se caracterizan por contar con espacios pequeños, un portal común a todas las viviendas y una decoración muy sencilla, solamente en la fachada principal.

Como muestra de esta clasificación encontramos las viviendas en forma de tira que pertenecen al batey del actual central Cándido González (antiguo Santa Marta) del municipio de Santa Cruz del Sur; de ellas se analizó la n° 42 [10]. La misma se construyó con el objetivo de alojar a los obreros y sus familias. Cada vivienda está compuesta por sala, comedor, cocina, dos dormitorios y un servicio sanitario, la edificación en general está montada sobre pilotes, con pisos de madera. Presenta una cubierta de tejas francesas a dos aguas. En el centro de la edificación, encontramos una buhardilla con función de ventilación solamente. El portal corrido, en toda la fachada principal, está subdividido por medio de una baranda de madera con un diseño muy sencillo.

Como última clasificación tenemos los Pabellones que generalmente son edificaciones de forma alargada con un pasillo central que da acceso a pequeñas habitaciones, usadas originalmente por los obreros sin familia y procedentes de otros territorios del país que llegan al batey en busca de trabajo. Estas edificaciones contaban con áreas comunes como baños y en algunos casos cocina comedor.

Dentro de esta clasificación referenciamos uno de los ejemplos más representativos dentro de los bateyes azucareros de nuestra provincia. Ésta se encuentra ubi-



11. *Vivienda para obreros, Batey del central azucarero Brasil, antiguo Jaronú (Pabellón).*¹

cada en el batey del actual central Brasil, en el municipio Esmeralda. La edificación se encuentra en la calle 2da entre B y C [11]. Diferenciándose de las cuarterías ubicadas en los demás bateyes azucareros de la provincia de Camagüey, la misma abarca una manzana completa. Cuenta con accesos en sus cuatro fachadas los cuales se hallan jerarquizados por arcos de medio punto y un elemento en forma de escudo. En su interior, la edificación se subdivide en cuatro pabellones independientes contando con un patio interior cada uno. Los baños se concentran en el medio del inmueble, formando un pequeño patinejo para la ventilación.

CONCLUSIONES.

Este estudio ha pretendido ser una aproximación al reconocimiento del patrimonio arquitectónico presente en los bateyes de la actual provincia de Camagüey y que fueron fundados antes de 1959. Se utilizó el concepto de tipo como principio de la arquitectura y como instrumento para el análisis histórico de ésta. Se determinaron dos variables para la zona de estudio: El edificio singular de carácter social y las edificaciones que integran los sectores que definen el tejido del batey, pertenecientes al repertorio habitacional.

Ha de servir además de guía para el despegue de una serie de investigaciones referentes al patrimonio industrial azucarero de nuestro país, los cuales hoy más que nunca necesitan de una mirada más allá de sus condicionantes económicas, políticas y sociales y que requiere un enfrentamiento al rescate inmediato de esta arquitectura que forma parte indisoluble nuestra identidad nacional.

Aproximaciones a una metamorfosis del sujeto estético contemporáneo

Carlos Miranda Mas
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Estética/ Teoría del Arte

"El problema a la vez político, ético, social y filosófico que se nos plantea hoy no es intentar liberar al individuo del Estado y de sus instituciones, sino liberarnos nosotros del Estado y del tipo de individualización que le está vinculada. Hay que promover nuevas formas de subjetividad rechazando el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos". Michel Foucault.

RESUMEN

El sujeto estético contemporáneo es un objeto ambiguo y real. Un objeto que vamos a emplear como instrumento de comprensión de un muy especial fenómeno del arte. Se formulan unos principios que nos permitan comprender algunas de las razones de lo que venimos tipificando como arte invisible.

ABSTRACT

The contemporaneous aesthetic subject is an ambiguous and real object. An object that we are going to use as instrument of comprehension of a very special art phenomenon . Some principles which let us understand some of the reasons which we are typifying as invisible art are being formulated.

INTRODUCCIÓN: UN ARTE INVISIBLE.

Huyamos de la definición. Con estas líneas no pretendemos concluir qué, o quién, sea ese sujeto estético contemporáneo aludido en el título de las mismas. Este propio título nos avisa ya de que estamos planteando no una disección sino un acercamiento, una deriva alrededor de un objeto tan ambiguo como inasible, tan difuso como, sin embargo, real. Un objeto que vamos a *emplear como instrumento* de comprensión de un muy especial fenómeno del arte. Nos dedicaremos aquí, pues, a

* MIRANDA MAS, Carlos: "Aproximaciones a una metamorfosis del sujeto estético contemporáneo", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs.571-597.

encontrar unos principios, específicamente en el hombre contemporáneo, que nos permitan comprender algunas de las razones de lo que venimos tipificando como *arte invisible*, un modo de aparición artística que nos parece muy significativo de los profundos movimientos que ha experimentado nuestra cultura desde su inaugural modernidad, y que proyecta en el futuro todo un abanico de posibilidades de un arte que ya no se limite a sus espacios tradicionales de exposición e intercambio.

Aclaremos, por tanto, que cuando empleamos la expresión *arte invisible* lo hacemos para hablar de toda una serie de manifestaciones artísticas contemporáneas que no aparecen como tales, esto es, no se muestran como obras de arte, sino como simples imágenes en un paisaje mediático que emplean como territorio en el que camuflarse. Y, paradójicamente, han de hacerlo así para actuar de modo efectivo en él: su sentido marcadamente crítico con respecto a la praxis vital a la que se refieren no encuentra lugar en los habituales *espacios para el arte*, pues éstos ya están reconocidos y marcados, precisamente, como *escenarios* del arte, esto es, como ámbitos eminentemente ficticios. Al contrario, lo que se pretende desde estas actuaciones es incidir de forma directa y, sobre todo, *no avisada*, en un sujeto contemporáneo que ya no se halla en posición de *haber ido a ver* una obra de arte, sino que va a encontrarse con una imagen -repetimos, que *no reconoce* como *artística*- que provoca un conflicto en la propia relación de este sujeto con los principios de realidad que le permiten *leer* el mundo en torno. Ejemplos de este modo de funcionamiento artístico pueden aportarse muchísimos, mas uno que nos resultará particularmente cercano es el trabajo de Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959), del cual traemos a estas líneas varias intervenciones urbanas.

Acerquémonos, pues, a este modo de comprender la acción del arte en la sociedad pensando la figura a la cual se dirige. Pensemos ese sujeto de un arte invisible.

ACERCA DE UN CONCEPTO DE SUJETO.

Ante todo, vamos a tratar de realizar una reconsideración de esos usos que damos al término "sujeto", pues, desde que se instituyen la estética, la historia del arte o la crítica de arte, esto es, las disciplinas teóricas en las que se manifiesta la naciente autonomía del arte, hasta el momento actual en el que tratamos la cuestión, el protagonista del proceso de conocimiento que atribuimos al arte ha experimentado, según veremos, no pocas modificaciones. No podremos, pues, comenzar sin señalar que cuando empleamos el término "sujeto" nos estamos refiriendo a una acepción del mismo que lo define como *sujeto cognoscente*. No se trata, pues, ni de un sujeto lógico, ni de un sujeto ontológico, como claramente distingue Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*: en él, define, pues, al sujeto cognoscente como sigue:

“[...] Desde el punto de vista gnoseológico, el sujeto es el sujeto cognoscente, el que es definido como “sujeto para un objeto” en virtud de la correlación sujeto-objeto que se da en todo fenómeno de conocimiento y que, sin negar su mutua autonomía, hace imposible la exclusión de uno de sus elementos”¹.

De esta forma, nos conviene dejar aclarada la cuestión de que, cuando hacemos uso del término “sujeto” en este texto, salvo que se indique lo contrario, estamos remitiéndonos a dicha definición.

Nuestro *sujeto de conocimiento*, pues, va a elaborar ese *conocimiento*, como estábamos diciendo, a partir de un contexto en el que *experimenta una relación con su objeto*, con el arte. Y, dado que el arte se ha establecido tradicionalmente como el referente concreto de la disciplina estética, hablaremos de un sujeto estético. Más particularmente, vamos a tratar las causas de esa relación del sujeto estético con las obras de *arte invisible* que aquí proponemos. Por tanto, antes de estar en condiciones de analizar esta relación concreta, habremos de recorrer el camino que nos muestra algunas transformaciones de esta figura del sujeto a lo largo del tiempo en el que hemos acotado su existencia, que no es otro que el de lo que nuestra cultura denomina como su modernidad.

En efecto, no podemos hablar de cambios y transformaciones en la esfera de las representaciones sin tener en cuenta a quién van dirigidas, pues los códigos que se orquestan no son más que instrumentos de comunicación de unos *sujetos que interpretan* según unos cánones culturales globales, dependientes de la complejidad toda de su tiempo, más allá, por tanto, de particularidades propias de la especificidad de los lenguajes del arte. Y si, por ejemplo, en los siglos XVIII y XIX podemos teorizar el *sujeto burgués*, como producto por excelencia de la Ilustración, hoy podremos decir que ese sujeto ya no existe como tal. Esta figura ha desarrollado su existencia social a lo largo de la modernidad y, sobre todo, de lo que hemos llamado postmodernidad, de manera que muchas de sus cualidades originarias van a resultar radicalmente transformadas en vías de constituir una forma *alterada* de la misma.

¹ El empleo del término “sujeto” puede producir graves inexactitudes, derivadas, precisamente, de la confusión entre sujeto lógico, sujeto ontológico y sujeto cognoscente, que es el que hemos definido como adecuado para nuestros propósitos. En la obra de Ferrater Mora nos encontramos también la explicación, entre otros, del sujeto lógico y el sujeto ontológico del siguiente modo:

“[...] Desde el punto de vista lógico, aquello de que se afirma o niega algo. El sujeto se llama entonces “concepto-sujeto” y se refiere a un objeto que es. [...] desde el punto de vista ontológico, el objeto-sujeto. Este objeto-sujeto es llamado también con frecuencia objeto, pues constituye todo lo que puede ser sujeto de un juicio. Las confusiones habituales entre “sujeto” y “objeto”, los equívocos a que ha dado lugar el empleo de estos términos pueden eliminarse mediante la comprensión de que ontológicamente todo objeto puede ser sujeto de juicio [...] En efecto, este último puede no ser exclusivamente [...] el ser individual, sino que puede ser cualquiera de las realidades clasificadas por la teoría del objeto (un ser real, un ser ideal, una entidad metafísica, un valor)”.

Una sintomática alteración -a la que volveremos insistentemente en las líneas que siguen- que nos revelará importantes razones de operación del arte invisible, precisamente porque éste responde a unas prácticas sociales que derivan, a su vez, de procesos específicos de modificación en los modos de existir en la cultura que habitamos. En este sentido, veremos cómo se produce un fenómeno de, sin embargo, progresiva distinción entre cultura y sociedad que va a propiciar no pocas contradicciones a la institución artística moderna.

Así mismo, habremos también que distinguir hasta qué punto ese sujeto burgués es el receptor ideal de las obras de arte de su tiempo, y cuál es la evolución que observamos en su relación con las mismas, o bien, de los discursos artísticos respecto a éste.

Por lo tanto, y siempre en la perspectiva de análisis que estamos realizando del arte actual hacia su concreción en un modo particular como es el del *arte invisible*, vamos a acercarnos al devenir de este sujeto que se instituye, en expresión de Marchán Fiz, como *condición* para el inicial compromiso de la estética con el proyecto de emancipación humana. De cualquier forma, hemos de señalar que esta aproximación no la hemos planteado nunca como recorrido de una *línea de historia* del sujeto estético contemporáneo, sino como una acumulación de visitas discrecionales a sus condiciones y determinaciones. La ambigüedad y la complejidad del mismo así lo requieren. No deseamos abarcar una figura esencialmente contradictoria como una unicidad que, irremediamente, nos lleve a deducir su constancia en el tiempo, cuando lo que, precisamente, demanda este estudio es la asimilación de sus mutaciones, de los puntos de fuga respecto de aquella pretérita identidad fuerte fundada por la Ilustración que apunten procedencias de nuestro arte invisible. El recurso narrativo, por tanto, de ir hacia delante y hacia atrás en el tiempo, los modos de deriva que empleamos, no hacen sino remitir al modo como se ha llevado a cabo el propio proceso de su investigación, aquel que, al mirar en el espejo del pasado, busca *lo que ya no está* en él, pues será sabiendo el porqué de tales ausencias que podamos sospechar nuestras razones actuales.

AMBIGÜEDAD DE LA FIGURA DEL SUJETO ESTÉTICO: CULTURA Y SOCIEDAD.

Se suele identificar la clase de sujeto que surge de la expansión del pensamiento racionalista a través de la Ilustración, con el sujeto moderno, y resulta frecuente, también, comprenderlo como fundamento de la disciplina estética. Como apunta Valeriano Bozal, "el origen de la estética moderna está en el origen del sujeto moderno, es una de sus partes"². No obstante, es común que las cosas no resulten tan simples como parecen comprenderse en un primer instante, y esto ocurre también en nuestro caso. El sujeto que tipificamos como sujeto moderno se revela

pronto como inagotable fuente de ambigüedades, y tomar conciencia de esta condición del mismo será, quizás, lo que más útil nos resulte en este punto. El escritor Justo Navarro nos va a servir, a propósito de un hermoso texto con el que introduce a una obra del novelista norteamericano Paul Auster (que antes fue traductor), para apreciar, desde un refrescante punto de vista -un tanto distanciado de la jerga estética-, este fenómeno, que nos parece bien significativo, con objeto de aproximarnos a las raíces del conflicto inherente a esa clase de sujeto que podemos entender como *sujeto estético*:

[...] "Al traductor Paul Auster lo asombraba el misterio de la traducción. Un hombre llamado Paul Auster lee en Nueva York un libro escrito en francés y luego escribe ese mismo libro en inglés. Supongamos que traduce las notas que Mallarmé escribió junto al lecho de muerte de su hijo Anatole. Un hombre escribe en inglés el libro que otro hombre escribió en francés. Un libro se hace en soledad, pero, cuando el traductor escribe su libro, lo escribe con las palabras de otro hombre que no está en la habitación. Aunque sólo haya un hombre en la habitación, hay dos hombres que hablan en la habitación: cada uno habla en una lengua para querer nombrar las mismas cosas. El traductor se convierte en una sombra, fantasma del hombre que inventó las palabras que ahora inventa el traductor. La traducción es un caso de suplantación de identidad: por decirlo con una palabra inglesa, es un caso de impersonation. Impersonation significa suplantación, el acto de hacerse pasar por otro"³.

La mirada que aquí proyecta Navarro sobre el acto de la traducción describe un movimiento de identidad, un desplazamiento de las cualidades del escritor, o bien un descubrimiento de la figura del traductor, que pueden hablarnos de diversas cuestiones. De dos sujetos, de uno que suplanta a otro; del traducir, de un modo de lectura que implica una significativa modificación del texto, tanto para cambiar todas sus palabras... Pero, sobre todo, nos interesa que nos está hablando de *cómo creemos leer a uno cuando en realidad estamos leyendo al otro*. El traductor es transparentado en el proceso de la lectura, aunque su labor sea opaca. Se ha hecho pasar por otro, y le hemos creído: leemos a Mallarmé. Pues bien, gracias a la lectura de este texto se nos ocurre que también podemos pensar en la confusión de dos

Vid. FERRETER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía. Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de Josep-Maria Terricabras*, Circulo de Lectores. Barcelona, 2001, vol. IV, págs. 3415-3416.

² BOZAL, V.: "Orígenes de la estética moderna", en AA. VV.: *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Visor, Madrid, 1996, pág. 29.

³ NAVARRO, J.: "El cazador de coincidencias. Prólogo", en AUSTER, P.: *El cuaderno rojo*, Barcelona, Anagrama, 1994. págs. 16-17.

tipos de sujeto ante una obra de arte. De hecho, en el conflicto de la indiferenciación entre ambos radican no pocas contradicciones, entendemos, del sistema y de muchos de los discursos artísticos contemporáneos. Como decíamos, dos sujetos: a uno lo llamaremos moderno y al otro posmoderno. Al sujeto moderno lo hemos definido como un sujeto burgués, asentado sobre la confianza en la razón como instrumento para comprender el mundo, el sujeto del arte tal y como lo comprendemos dentro del paradigma de la modernidad: el sujeto de la contemplación estética, un intérprete, un espectador-creador. Este *sujeto estético* viene aquí dado como tal en función de su relación con un objeto estético: una obra de arte. Hay otro sujeto, al que también se le llama sujeto estético, que, sin embargo, pertenece a nuestra condición (postmoderna) actual. Este sujeto existe, claro, en función de otro objeto estético, que en este caso es un mundo espectacularizado, el irreconocible escenario de la banalización generalizada bajo el paradigma retórico de la imagen. El primer sujeto se sitúa frente a la obra de arte y desarrolla entonces una relación estética a partir de ella. El segundo sujeto *habita* un mundo estetizado.

Vista la cuestión desde tal perspectiva, estaríamos, por seguir con el término de Navarro, ante un caso de *impersonation*, pues a estos dos sujetos se les nombra con las mismas palabras: *sujeto estético*. La confusión entre uno y otro es una constante en el fenómeno artístico de nuestro tiempo, aunque ambas figuras están determinadas por circunstancias muy diferentes, y sus posibilidades y expectativas no pueden equipararse. El hecho de hacerlo indica el deslizamiento de unos paradigmas de apreciación concretos hacia territorios que ya no responden a los valores iniciales que los fundaron. Nos encontramos, así, con el hecho, constante y perfectamente naturalizado, de que se enjuician obras actuales desde criterios propios de otro espacio cultural, pretérito e inadecuado respecto al objeto que abordan. Es por ello que, cuando hablamos de sujeto estético, se hace fundamental distinguir a cuál de estas figuras nos estamos refiriendo, pues de sus características y de la pertinencia de su actuación (o la ausencia de ella) depende la lógica del discurso que los implica. Evidentemente, la confusión se presenta porque hay un proceso que la ha producido. Y ese proceso hemos aquí de discernirlo, pues afecta de modo claro a las cuestiones que centran nuestra propuesta: habremos de distinguir las características de ambos sujetos, uno procedente del otro, pues, como decimos, si bien los une una relación genealógica, sus diferencias son notables. Intentemos, pues, reconocer la historia de su rostro, que es el nuestro.

La modernidad ha producido ambos sujetos. Ello es posible porque ella misma es múltiple, se ha dado conforme a distintos modos en diferentes esferas de civilización. La propia concepción temporal con la que se entiende el devenir de la realidad es deudora de esta escisión en el proceso moderno. Este aspecto, revelador de otros muchos, lo explica Matei Calinescu del siguiente modo:

[...] “La modernidad en el sentido más amplio, tal y como se ha hecho sentir históricamente, está reflejada en la irreconciliable oposición entre el conjunto de valores que corresponden a 1) lo objetivado, tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista [el tiempo como una comodidad más o menos preciosa, vendida y comprada en el mercado], y 2) lo personal, subjetivo, dureé imaginativa, el tiempo privado creado por el desdoblamiento del ‘yo’. Esta última identidad del tiempo y del yo constituye el fundamento de la cultura modernista”⁴.

El profesor Calinescu segrega unos valores que, dice, serán los que den fundamento a la *cultura*. Por tanto, segrega esa cultura de “lo objetivado, tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista”. Queremos hacer ver la importancia de esta operación para comprender, precisamente, el proceso cultural de la modernidad, pues, de hecho, aquí queda claro cómo podemos hablar no de una sino de dos modernidades: las que se desprenden de la distinción citada. Y veremos que nuestra condición estética actual es el resultado del enfrentamiento entre ambas. La destitución *práctica* del sujeto emancipado y libre formulado por el proyecto ilustrado –el que, según Kant, dotaba al hombre de “la libertad de hacer siempre y en todo lugar *uso público* de la propia razón”⁵– es un hecho corroborado día a día a lo largo de casi tres siglos. El gran cambio social que, entonces, se produce, radica en que la modernidad económica y social, el capitalismo industrial y sus desarrollos, habrían producido el efecto de ir relegando ciertos aspectos de la vida a un territorio acotado y retirado de la estructura social básica. La cultura ha pasado de su formulación como un fundamento de códigos y valores compartidos, a convertirse en una especie de *anexo* a la centralidad del mercado. Y, sin embargo, *parece* lo contrario.

Asomarse hoy a la ciudad, o volverse hacia el interior(ismo) de casa, significa reconocer innumerables códigos estéticos que organizan nuestra relación con las cosas, incluso nuestros valores y circunstancias más personales (la anorexia como patología eminentemente posmoderna podría servirnos de dramático ejemplo). Parece que esa gran discriminación entre sociedad y cultura se hubiera, sin embargo, resuelto hoy mediante una popularización general de la cultura, tal y como predicaron las vanguardias a principios del siglo XX. Así pareció entenderlo Daniel Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), cuando afirmaba que:

[...] “lo que existe hoy es una radical disyunción de la cultura y la estructura

⁴ CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991. págs. 16-17.

⁵ KANT, I.: “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración? (1784)”, en AA. VV.: *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 19.

social, y tal disyunción ha preparado el camino para revoluciones sociales más directas”.

Esta nueva revolución ya ha comenzado en dos modos fundamentales. Primero, la autonomía de la cultura, lograda ya en el arte, está pasando ahora al terreno de la vida. El temperamento posmodernista exige que lo que antes se representaba en la fantasía y la imaginación sea ahora actuado en la vida. No hay ninguna diferencia entre el arte y la vida. Todo lo que se permite en el arte se permite también en la vida.

En segundo lugar, el estilo de vida practicado antaño por un pequeño cenáculo, fuese la máscara vital de un Baudelaire o la cólera alucinatória de un Rimbaud, es ahora imitado por “muchos” (una minoría de la sociedad, sin duda, pero no obstante grande en número) y domina la escena cultural. Este cambio de escala dio a la cultura del decenio de 1960 su especial oleaje, junto con el hecho de que el estilo de vida bohemio, antaño limitado a una minúscula élite, ahora es puesto en práctica en la gigantesca escena de los medios de comunicación⁶.

Sin embargo, podemos decir que, pese al atractivo del diagnóstico de Bell en 1976, sigue habiendo una clara distinción entre el arte y la vida. Buena prueba de ello es la profunda grieta que separa el arte contemporáneo del público general. De aceptar el punto de vista de Bell, habríamos de concluir que esa pretendida indistinción se ha producido bajo la forma de una tremenda banalización del arte en su sentido moderno, hasta el punto de vaciar totalmente de significación unas actuaciones estéticas que, precisamente, fundamentaban su razón de ser en su carácter intelectual. Bell relata cómo la concepción racionalista, empírica y pragmática del mundo que define la mentalidad burguesa llegó, a mediados del XIX, a dominar toda la estructura social, tanto tecno-económica como cultural. Para ser resistida, primero, y modificada, después, a partir del esfuerzo *heroico* de diferentes vanguardias artísticas. Pero una cosa es el descrédito generalizado que experimentó esa visión burguesa del mundo, en sus aspectos socialmente más conservadores y puritanos, y otra diferente es la culminación de una especie de culturización en masa de la sociedad deducida de la mimetización de gestos célebres. Si bien, desde mucho antes, por ejemplo Schlegel podía abogar por “aniquilar lo que llamamos orden”⁷ o declarar que “la diligencia y el provecho son los ángeles de la muerte que con espada de fuego impiden al hombre volver al Paraíso”⁸, una mirada actual al mundo entorno nos da

⁶ BELL, D.: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 62-63.

⁷ SCHLEGEL, F.: *Lucinde* (1799), cit. INNERARITY, Daniel: *Hegel y el romanticismo*. Madrid, Tecnos, 1993, pág. 91.

⁸ *Ibidem*.

un índice de la distancia que nos sigue separando de la realización de tales los sueños modernos.

Como vemos, la cuestión revela variados síntomas, pero los iremos atendiendo poco a poco. Lo que aquí nos concierne ahora es constatar, con tantos antes, una sistemática separación entre cultura (y el arte en ella) y sociedad postmodernas cuya consecuencia es nuestro presente, un proceso de segregación que oculta toda una ideología de la producción.

SUJETO MODERNO E IDEALISMO DE LA RAZÓN.

Hemos comenzado atendiendo a la caracterización de lo que llamamos sujeto, para poder hablar de un sujeto estético en razón del cual articular nuestra calificación de un arte invisible. Y nos hemos encontrado con el problema de la escisión de ese sujeto en el desarrollo de su modernidad. Dos modernidades, la que objetiviza y racionaliza para mercantilizar, y la que reclama la atención a la condición humana del proceso, la que recuerda aquello de la *emancipación*, la que aspira a una intensidad vital que no le ofrece la planicie del sistema de masas. *De masas*: ahí podemos vislumbrar una de las claves de la cuestión. Porque, cuando la cultura *moderna* comenzaba a expresarse, cuando sus primeros mecanismos iniciaban su funcionamiento, el concepto de *masa* no tenía la misma significancia con que rige actualmente. Y, por supuesto, no determinaba la producción cultural. De hecho, podemos comprobar cómo la propia estética fue organizada en razón de un modo de apropiación del mundo que presupone un cierto modo de estar en él, un modo que no estaba al alcance de todos. Por supuesto, no al de las masas.

Ello es así porque estamos hablando de una situación, la del sujeto moderno ante el mundo, que sólo puede protagonizarse desde una posición de *desvinculación* con respecto a lo que se juzga. En esto, decimos, consiste la *distancia crítica* sobre la que se fundamenta nuestra concepción de la razón, y también nuestro modo *moderno* de acceder al arte. La *distancia* como estrategia racional, la que permite hacer objeto y hacer juicio, la que produce la ciencia para aprehender y para dominar el mundo... está definiendo un sujeto con entidad propia, autónoma. Esto requiere el abandono de instancias superiores a su capacidad de juicio, a la Razón: el Destino o la Providencia, como tales órdenes que escapan a su *nuevo* poder lógico, dejan de ser tomados en consideración a la hora de entablar una relación de comprensión con el mundo entorno. Pero, en el ámbito *estético* (aunque no sólo en él, como se verá) otras instancias ideales y trascendentales, como la Belleza, continuarán, sin embargo, plenamente vigentes e incuestionadas hasta finales del XIX.

⁹ La belleza se convierte durante el romanticismo en una idea esencial para comprender el mundo y el hombre. De hecho, se reconoce como aquello que permite pensar al espíritu del hombre en analogía con la natu-

Incluso, la belleza, por ejemplo, se verá reforzada en su significancia ideal durante la exaltación romántica de la naturaleza⁹. Y es que la estética se había instituido como disciplina con la que dar cuenta de aquello que la Razón no acertaba a objetivar, esto es, a subsumir bajo el paradigma científico. Por eso se formula como una *teoría de la sensibilidad*.

Lo que queremos subrayar es que se reconocían amplios territorios de la subjetividad que no eran iluminados tan fácilmente mediante la trama racionalista, y ello crea no pocas escisiones en el seno de una cultura que se pretendía esencialmente humanista (pese a muchos de sus efectivos desarrollos posteriores). Si la estética se había desligado de la filosofía había sido, precisamente, para poder atender cuestiones que dependían de un tipo de experiencia, la experiencia sensible, cuyo tratamiento filosófico tradicional no respondía a las inquietudes que se planteaban. Lo cual deparará ostensibles fluctuaciones en el devenir del arte, que oscilará entre una necesidad de conceptualización, derivada de la general racionalización de las condiciones generales de existencia, y una tendencia al desarrollo del yo individual que se rebela contra las estructuras, prejuicios y convencionalismos sociales a través de la expresión artística, queriendo investigar así los planos del ser a los que la objetivización del mundo había dejado sin espejo en el que reconocerse.

De esta forma, los campos existenciales que habían venido justificando a la teología se van a secularizar como resultado de su *iluminación*. Sin embargo, el hombre continuará proyectándose en instancias ideales, lo cual propiciará, pese al profundo cambio civilizatorio que se está experimentando, el mantenimiento de algunos referentes más allá del presente moderno. Ello explica cómo la idea de Progreso se constituye en una especie horizonte trascendental y, además, universal, aplicable a todos los campos. Por ejemplo al arte:

“[...] la vieja y dilatada querrela entre los antiguos y los modernos no adquirió impulso hasta que el racionalismo y la doctrina del progreso ganaron la batalla contra la autoridad en la filosofía y las ciencias. La Querelle comenzó propiamente cuando algunos autores franceses de mentalidad moderna, conducidos por Charles Perrault, pensaron que era apropiado aplicar el concepto científico de progreso a la literatura y el arte”.¹⁰

raleza, en un intento de recuperar una situación en el mundo que ha sido arrebatada por el mecanicismo racionalista y la lógica de dominación que implican también los cambios civilizatorios de la modernidad. Las palabras de Hölderlin, dirigiéndose a los grandes pensadores de la era moderna, puede ilustrar ajustadamente lo que queremos expresar:

“[...] con vosotros he llegado a ser tan racional, he aprendido a diferenciarme radicalmente de todo lo que me rodea, y ahora estoy separado en el bello mundo, he sido expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol de mediodía. Un dios es el hombre cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona...” *Cit. INNERARITY, D.: Op. Cit., pág. 87.*

¹⁰ CALINESCU, M.: *Op. Cit.*, pág. 37.

Esta asociación de modernidad y refiguración del idealismo era la conjugación usual de un tiempo de transformaciones en el que los nuevos valores habían germinado en un terreno roturado por decenas de siglos de cristianismo. Podemos comprobar, pues, cómo se mantiene un fuerte idealismo artístico –del que, por cierto, parece ser el heredero– a través de los cambios que se producen. De nuevo, el romanticismo es la mejor prueba de ello. Y este proceso, sin duda, tiene unas razones de ser. Una de las más significativas puede encontrarse en el hecho de que, a través de la tradición¹¹, las instancias simbólicas de trascendencia siempre han venido sirviendo para articular la comunidad social. La nuestra es una cultura de ascendente judeo-cristiano en la cual muchos eventos y esquemas de comportamiento han sido siempre representados y empleados como aparato social de trascendencia, algo, como saben los antropólogos y los sociólogos, común a muchos otros modelos civilizatorios, pero particularmente llamativo en Occidente si atendemos a los modelos de concepción histórica y humana que se legitiman en aras de la Razón. La necesidad de estos modelos modernos es también atendida por Daniel Bell, quien lo explica claramente cuando escribe que:

[...] “toda sociedad trata de establecer un conjunto de significados mediante los cuales las personas pueden relacionarse con el mundo. Estos significados especifican un conjunto de fines o, como el mito y el ritual, explican el carácter de las experiencias compartidas o tratan de las transformaciones de la naturaleza mediante los poderes humanos de la magia o de la techné. Esos significados están encarnados en la religión, la cultura, y el trabajo. La pérdida de significados en estos campos origina un conjunto de incomprendimientos que la gente no puede soportar, y acucian, con carácter de urgencia, a la búsqueda de nuevos significados, para que todo lo que queda no sea una sensación de nihilismo o el vacío”¹².

En nuestro caso, no estamos hablando necesariamente de religión. El lugar del imaginario colectivo que tantos siglos ocupó ésta, luego fue sustituido por otros conceptos: *Libertad, Utopía, Democracia*, etc. vinieron a relevar a *Dios*, pero básicamente para continuar gestionando unos flujos de energía social que no podían quedar *sin sentido*. Según Durkheim, la religión no deriva de una creencia en lo sobre-

¹¹ Con gran agudeza, Daniel Bell hace notar cómo la instancia religiosa ha ejercido en la sociedad occidental la función, entre otras, de proporcionar una continuidad cultural con el pasado: [...] “La cultura, cuando se fundió con la religión, juzgó el presente sobre la base del pasado, y brindó la continuidad de ambos mediante la tradición” (*Op. Cit.*, págs. 152-153). La tradición funciona como fundamento legitimador del presente en razón de un pasado común, reconocido por todos. Un pasado religioso.

¹² BELL, D.: *Op. Cit.*, pág. 143.

natural o los dioses, sino de una división del mundo entre lo sagrado y lo profano¹³. De esta forma se entiende la *sacralización* de las figuras del Progreso: las ideologías revolucionarias pueden, al menos en sus inicios, ser consideradas así. Resulta importante, entonces, tener presente cómo la cualidad de trascendencia ha permitido que el sujeto se sienta partícipe de una comunidad. Una comunidad de culto, una comunidad ideológica, o nacional, o política, de clase... El caso es que el sujeto moderno se sentía partícipe de la Historia, de un proyecto común por el que se luchaba o no, pero en el que se sabía inmerso. La Historia tenía un sentido. Pero, ¿podríamos decir lo mismo del sujeto postmoderno?

EL SUJETO POSMODERNO Y EL ESPECTÁCULO DEL MUNDO.

Pensemos en las instancias que articulan nuestras comunidades actuales. Y observemos cómo lo que antaño eran entidades simbólicas de trascendencia, que se alimentaban directamente de la implicación de la subjetividad individual en un proyecto colectivo a gran escala, hoy han quedado relegadas a grupos políticos y, en menor medida, religiosos que socialmente son cada vez más marginales, pese al incremento espectacular de su representación mediática. En cuanto nexos del individuo con la colectividad, podemos considerarlos meros productos nostálgicos, residuales de unas formulaciones ideales. Esa gran capacidad de cohesión social a que hemos hecho referencia se debe ahora a otros mecanismos, a otros intereses, y éstos se refieren a razones cuyo signo resulta muy diferente: mucho más utilitario y contingente. Podríamos decir que el interés del sujeto postmoderno no trasciende su presencia, sino que se refiere siempre a sí mismo, del mismo modo que la historia que se contempla es la de la propia expectativa de vida. Cuando la participación política o la comunión religiosa han dejado paso al campo de fútbol o a la compra ritual y compulsiva en el centro comercial, podemos sospechar que algo ha cambiado en el sujeto que protagoniza la secuencia. ¿Ya no se siente partícipe del mundo el sujeto postmoderno?

Asomémonos a *su mundo*. Observemos cómo está determinado más que nunca por unos valores fundamentalmente economicistas derivados de la estructuración de las sociedades occidentales en función del neocapitalismo que les da fundamento de acción y existencia. Este cambio social respecto a estadios históricos anteriores ya fue previsto, entre otros, por Hegel, cuya visión al respecto contempla el profesor Daniel Innerarity en su libro *Hegel y el romanticismo* (1993). En él, señala cómo:

[...] "la diferenciación de la esfera económica que ha tenido lugar en la modernidad ha conducido a que este sistema de acción imponga su propia lógica sin

¹³ Cit. BELL, D.: *Op. Cit.*, pág. 151.

límites. El tráfico mercantil es un ámbito éticamente neutralizado para la persecución estratégica de intereses privados y por eso no puede ser ámbito de integración. Esta reciprocidad sin espíritu configura unos vínculos inconscientes en los que el individuo no se puede reconocer. De ahí la despreocupación por la totalidad que se apodera del alma del ciudadano y que Hegel detecta con especial clarividencia: “La parte que se confía a cada uno en la totalidad despiezada es tan pequeña en relación con el conjunto que el individuo no tiene por qué conocer esa relación ni tomarla en cuenta”.

De estos supuestos resulta la mecanización de la política, de la que se apodera una mentalidad calculadora¹⁴.

La desvinculación del sujeto respecto al conjunto llevará, como hemos comprobado con el tiempo, a la propia disolución de la idea de comunidad tal y como se ha venido comprendiendo en la modernidad. A lo sumo, esta idea subsiste hoy en un plano simbólico, esto es, meramente ritual, como un monumento para recordar lo que ya no está, pero que contribuye a mantener lo que hay. La comunidad ha sido suplantada por el producto de los mecanismos industriales de producción de realidad: un mundo espectacular, un gran *show* para todos. Los órganos de reflexión, debate, participación o acción social, antaño fundamentos ideales del sistema democrático moderno, han quedado sustituidos por una suerte de *actividades de ocio* que no contemplan tales funciones y, si lo hacen, es bajo la forma de su sistemática teatralización, ficcionalización y banalización. Como un poco más adelante recuerda Innerarity, Hegel también intuyó un desarrollo semejante, e incluso pensó cómo afrontarlo:

[...] “Por eso postula Hegel una mediación intersubjetiva para superar esa espontaneidad elemental que adopta la forma de un privatismo de los intereses. Es necesario subsumir los antagonismos en la esfera de una eticidad viva, precisamente en este momento en el que, frente al espejismo de una liberación individual, “las ideas morales pueden encontrar un sitio en el hombre”, de tal modo que “las constituciones que sólo garantizan la vida y la propiedad dejan de ser consideradas las mejores”. Solamente puede superarse la paradoja de una libertad que termina creando un aparato de terror (*der ängstliche Apparat*) si la libertad se entiende como configuración de una comunidad política, si se abandona la atomización de subjetividades hostiles a favor de una solidaridad compatible con la libertad individual”¹⁵.

¹⁴ INNERARITY, D.: *Op. Cit.*, págs. 70-71.

¹⁵ *Ibidem.*, pág.71.

Evidentemente, a Hegel se le ha hecho poco caso en este sentido, y la máquina del mundo nos integra perfectamente en su funcionamiento, a cambio de obviar cualquier relación de intervención significativa por nuestra parte. Por eso, si nos asomamos, como decíamos, al mundo de un sujeto postmoderno, no encontraremos tal “comunidad política”, ese privilegio de las mediaciones que valoraba en filósofo alemán: veremos, más bien, un territorio vital trazado por unas necesidades de consumo y acotado por unos ritmos perfectamente delimitados. Y, si buscamos proyecciones de este sujeto en la comunidad en la que vive, incluso si rastreamos algún indicio de preocupación por un futuro común... podremos comprobar que, realmente, ésas no son prioridades *de acción* de nuestro sujeto. La antigua conciencia del sujeto social como partícipe de la realidad de su mundo ha quedado relegada, repetimos, a ciertos rituales de representación democrática o a actuaciones particulares respecto a problemas concretos, como sería el caso de las ONGs. El sujeto postmoderno, de modo genérico, vive para sí porque su conciencia de ser miembro de una comunidad social se ha reducido a una mínima expresión: podemos concluir que no se reconoce como partícipe de la realidad, de una realidad comunitaria y universal en el sentido *moderno* del término. Resulta, pues, lógico advertir que la naturaleza del sujeto postmoderno no es tanto la del actor como la del espectador del mundo.

Esta situación corresponde a un proceso de desmitificación cultural que ha producido el desbancamiento del pensamiento idealista, en pos de una neta pragmatización de la existencia bajo el signo del rendimiento económico. Muy poco que ver, por tanto, con el tipo de capitalismo que había producido al sujeto moderno como antítesis de la estructura social vertical proveniente del feudalismo medieval. Si, en un momento histórico dado, el idealismo fue un modo de pensamiento que propició la proyección del hombre más allá de su existencia individual, posibilitando la concentración de una potencia social encauzada hacia la consecución de los grandes cambios sociopolíticos que todos conocemos, la crisis de la ideologías que hemos presenciado en la segunda mitad del siglo XX ha puesto muy difícil al sujeto postmoderno el establecimiento de órdenes globales de valoración que le resulten socialmente convincentes. Y esto, como hemos insinuado antes, produce una inhibición respecto a la capacidad de acción y participación en la comunidad cultural, en la sociedad. Este proceso actual fue detectado de forma temprana por el crítico Irving Howe, quien en su *Mass Society and Postmodern Fiction*, texto publicado en 1959, explica el cambio a la condición postmoderna en función de una serie de fenómenos vinculados al surgimiento de una sociedad de masas. Estamos refiriéndonos a procesos tales como la pérdida de poder de “centros tradicionales de autoridad, como la familia”, una progresiva indistinción de clases sociales, una patente pasividad como actitud social general, o la propia transformación del hombre en su consumidor, “él

mismo producido en masa como los productos, las diversiones y los valores que absorbe”¹⁶. Todos estos cambios se corresponden con una inevitable consecuencia: la resituación del sujeto frente al mundo, su reubicación existencial a modo de *espectador*, como indicamos antes. El sujeto agente de la modernidad ya no encuentra sentido a su concepción del espacio comunitario como lugar de acción pública. En otros lugares, en cambio, aparecen y se asientan estructuras de comportamiento que tejen el entramado que hoy llamamos *nuestro mundo*, en el cual grandes dispositivos mediáticos administran las posibilidades de recepción de su sujeto correspondiente, reiteramos marcadamente pasivo respecto a su antecesor moderno. Ello viene dado, entre otros factores, porque no parece ahora existir una necesidad de actuar colectivamente: ¿actuar dónde, cómo y respecto a qué? Podríamos decir que la respuesta se muestra taxativa: ningún programa, ningún ideal, ningún proyecto de futuro más allá de la seguridad de un plan de pensiones.

MODOS MODERNOS Y MODOS DESPRECIADOS DE FRUICIÓN ESTÉTICA.

La cuestión que se nos plantea en este paisaje que nos hemos permitido esbozar afecta a los modos en que el sujeto se hace con la realidad -y, por tanto, cómo concibe la ficción. Estamos hablando, entonces, de aproximarnos a ciertas condiciones de la representación en la actualidad, ya que su estudio nos permitirá comprender adecuadamente el carácter del arte contemporáneo que se desarrolla a través de la configuración de lo que tipificamos como arte invisible.

Partimos, pues, del hecho claro de que nos encontramos con la figura del sujeto estético en un mundo *modificado* respecto a la modernidad. Hemos visto cómo este sujeto se resolvió inicialmente en ella mediante su oposición a una cultura dominante, es decir, se definió como minoría revolucionaria. Pero ahora lo hallamos habiendo un mundo en el que, otra vez en palabras de Howe, “la nueva sensibilidad es un éxito desde su mismo comienzo. El público de clase media, ansioso de emociones y humillaciones, le da la bienvenida: también lo hacen los mass-media...; y, naturalmente, aparecen intelectuales con teorías cómodas”¹⁷. La accesibilidad del producto se convierte en un requisito necesario dentro de una cultura que ahora se conduce, de modo evidente, mediante una lógica mercantil. Retomamos la pregunta: ¿podemos decir con propiedad que estamos aquí ante un sujeto estético? Pues, de ser así, ¿qué lugar queda para la cultura entendida en su sentido *moderno* de van-

¹⁶ HOWE, I.: “Mass Society and Postmodern Fiction”, en *Partisan Review*, nº 26, 1959. *Cit. CALINESCU, M.: Op. Cit.*, pág.138.

¹⁷ *Ibidem*.

guardia intelectual? Si hemos de guiarnos por el *share* que indica la aceptación en el mercado de las propuestas, esto es, de la ofertas que se exponen al consumo, esa idea moderna de cultura aparecerá, simplemente, como una rareza museificable. Lo cual, pensamos, no representa en modo alguno la realidad de una situación que, no lo olvidemos, viene producida por un mercado massmediático (en el cual aún no concluye el mundo). No, la cultura postmoderna se pliega en numerosos planos que no deben confundirse.

De tal forma que podemos descubrir por un lado una banalización sistemática de los modelos intelectuales más críticos, de cara a la distribución masiva de sus sucedáneos *consumibles*, y por otra la exacerbada intelectualización de actividades que habían proclamado su vocación universal, como por ejemplo el arte contemporáneo. El resultado de ese proceso es una marcada y progresiva desarticulación de la capacidad crítica y subversiva de unos modos artísticos que surgieron desde una clara y fundamental vocación de participación en la praxis vital del mundo. De ello se sigue una individualización del sujeto respecto a su propia capacidad de intervención social, la cual hemos mencionado ya cómo experimenta una regresión muy significativa. Por eso, si de referirse a un sujeto estético se trata, podemos hablar de un *sujeto paciente* definido por su capacidad de desear y satisfacer sus deseos, esto es, de consumir. Empleando una terminología artística, diremos que estamos ante la modificación del moderno espectador-creador, que deviene en un tipo de espectador-consumidor.

Sin embargo, hemos aquí de especificar que estos procesos suelen venir descritos con un cierto tono apocalíptico que, aún desde la profundidad del análisis y lo certero de los diagnósticos, es cierto que en muchas ocasiones nos hace obviar caras del fenómeno que se muestran muy interesantes en el momento de querer tanto comprender sus razones como vislumbrar sus posibilidades.

Desde un particular y, ciertamente, desvelador punto de vista, Gilles Lipovetsky habla de una inédita ampliación de la libertad del sujeto bajo estas condiciones. En efecto, situándose de modo explícito frente a conocidas interpretaciones, de muy fundado pesimismo ante el devenir del imaginario actual –las dadas por Jean Baudrillard o Jean-François Lyotard pueden servir de ejemplo– este autor establece una clara relación de continuidad entre modernidad, postmodernidad e individualismo, para reconocer en él un particular y muy significativo giro en la matriz democrática que antepone el criterio de libertad al de igualdad:

[...] "Tocqueville decía que los pueblos democráticos mostraban un `amor más ardiente y más duradero por la igualdad que por la libertad': tenemos derecho a preguntarnos si el proceso de personalización no ha modificado seriamente esa prioridad. Indiscutiblemente la exigencia de igualdad continúa desplegándose, pero hay otra demanda más significativa, más imperativa

aún: la de la libertad individual. [...] En la actualidad se toleran mejor las desigualdades sociales que las prohibiciones que afectan a la esfera privada; se consiente más o menos el poder de la tecnocracia, se legitiman las élites del poder y del saber pero se es refractario a la reglamentación del deseo y de las costumbres. El cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización ha llevado a su punto culminante el deseo de liberación personal, ha producido un cambio de prioridad en las aspiraciones; el ideal de autonomía individual es el gran ganador de la condición posmoderna”¹⁸.

El concepto que da la clave del pensamiento que desarrolla el autor en este libro es el de *personalización*. Su empleo es recurrente, porque con él se explica el proceso de individualización que ocupa el epicentro del seísmo que habría sufrido la idea de sujeto proveniente de la modernidad. Como decimos, este concepto se relaciona directamente con el proceso de liberación del individuo moderno respecto a instancias sociales superiores, con la subsiguiente reducción de la carga emotiva invertida en el espacio público. A la inversa, lo que se produce es una muy marcada priorización del espacio privado y sus intereses. Ya hemos visto cómo ocurrió tal cosa respecto a la religión, pero, en su transcurso hasta hoy, la modernidad haría lo propio con el otro gran catalizador social del sistema capitalista: el trabajo. Toda la ética del trabajo propia de la concepción protestante de la existencia se articula en torno a la idea del mismo como una proyección de la religión a un vínculo mundano, “una prueba, por el esfuerzo personal, de la propia bondad y valor”¹⁹, en palabras de Bell, quien concluye que “para el hombre moderno y cosmopolita, la cultura ha reemplazado a la religión y al trabajo como medio de autorrealización o como justificación –una justificación estética- de la vida”.²⁰

Si, en efecto, es la cultura la que ha reemplazado las anteriores instancias de proyección social del individuo, de cohesión comunitaria, la idea de “cultura” se torna, como estamos viendo, fundamental. El problema que ahora nos encontramos es que, como venimos sugiriendo desde el inicio de estas líneas, el término “cultura” se aplica con tal profusión que su significado se torna realmente ambiguo. Porque de esto que nos dice Bell podríamos, rápidamente, deducir que la vida del sujeto postmoderno es eminentemente *cultural*, lo cual nos puede confundir. Nos confundirá si pensamos en una clase *moderna* de cultura que se identifique con la noción de vanguardia crítica que precisamente se ha instituido como símbolo (del cual aquí

¹⁸ LIPOVETSKY, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, Barcelona, 2000, págs. 115-116.

¹⁹ BELL, D.: *Op. Cit.*, págs. 151-152.

²⁰ *Ibidem*.

podemos comprobar su alto grado de equivocidad) de tal modernidad, como también hemos apuntado más arriba. Si pensamos en la relación entre *esa* cultura y la sociedad en la que ocurre, podremos volver a comprobar que a lo largo de eso que estamos llamando modernidad, ambas esferas no han ido, ni mucho menos, en consonancia.

Pero lo que nos puede resultar más interesante, a la vez que discutible, en la tesis de Bell es que emplea el término en una acepción amplia. Podríamos decir que *muy* amplia, lo cual, por una parte, le lleva a realizar unas generalizaciones que producen innegables malentendidos como el que acabamos de señalar. Más, por otra parte, su análisis nos pone en posición de hallar y comprender la separación, el hiato que venimos mencionando reiteradamente, entre *esa* cultura moderna y la praxis habitual de la sociedad. Un espacio de contradicción que define nuestro tiempo y se presenta bajo el nombre de *cultura de masas*. Como cuenta Umberto Eco:

[...] “La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado, pues, proposiciones que emergen desde abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa –en el sentido en que la cultura “superior” es aún la cultura de la sociedad burguesa de los tres últimos siglos- identifica en la cultura de masas una “subcultura” con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura “superior”²¹.

La figura de la *cultura de masas* nos permite entender la cuestión de manera que esa cesura entre sociedad y cultura, en principio tan extraña a la naturaleza humana, pueda encontrar su lógica de existencia.

Las palabras de Eco, y, especialmente, las expresiones que emplea, nos resultan clarificadoras. Pues Eco reconoce en la cultura burguesa de los tres últimos siglos una cultura “superior” (evidentemente, cuando aquí habla de burguesía se está refiriendo a una alta burguesía heredera de los valores aristocráticos de *distinción*

²¹ ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1995, pág. 42.

social y cultural, el tipo de burguesía que, por ejemplo, puede mostrarnos Buñuel en *El ángel exterminador*).

La distinción clasista a la que asistimos aquí es bien significativa. No sólo porque en ella se fundamenta todo el razonamiento que articula el autor en este fragmento –que, a su vez, pertenece a la introducción de *Apocalípticos e integrados*, en la cual justifica la necesidad y los modos del libro- sino debido también a que remarca la falta de correspondencia entre la procedencia del producto cultural y sus receptores. Ya que, si es, como así ocurre, admitido y asumido como propio por las masas, ese producto debe, necesariamente, *haberse modificado* en el proceso. Y esa modificación, mantenemos, pasa por la desactivación, causada por diversos mecanismos, de la función socializadora del mismo. Por eso se puede *consumir* de manera privada, porque ha pasado a constituir un mero instrumento de evasión de la realidad, nunca de cuestionamiento y reflexión en torno a ella, que es para lo que había sido concebido en su origen. Pues tengamos en cuenta que, cuando estamos aquí hablando de *producto cultural* nos estamos refiriendo concretamente a una producción artística con vocación de transgresión de un orden dominante de valores respecto al cual se define.

La cuestión es que lo que nosotros, con Eco, estamos aquí entendiendo por cultura “superior” es el resultado de un desfase temporal que provoca una caducidad operacional del producto. La explicación es la siguiente. Hemos dicho que al arte de vanguardia, un fenómeno elitista y altamente especializado, como ya han subrayado muchos autores, se plantea como rebelión ante el esquema vital burgués que domina la cultura moderna. Sin embargo, es esa burguesía la que no tarda en apropiarse de tales manifestaciones artísticas para, a través de su posesión y de la exhibición de su accesibilidad a ellas, *distinguirse* del resto de la sociedad. Este fenómeno de cosificación de discursos artísticos fundamentalmente conceptuales es paradigmático del arte que ocupa nuestros días. Evidentemente, su neutralización como *problema* es directamente proporcional a su magnificación como arte. Ello resulta algo perfectamente *natural* en el devenir del arte contemporáneo, y nos revela su carácter profundamente paradójico. Nos revela cuán profundo reside el mito de *l’art pour l’art* en el imaginario cultural moderno y, como estamos comprobando, posmoderno. Un mito que coloca al arte en un lugar *en extremo* autónomo, esto es, *separado* del resto del mundo. En su *Teoría estética* (1970), Adorno hizo referencia a esta relación que la burguesía había establecido con el arte:

[...] “Sartre ha subrayado con razón que el principio de *l’art pour l’art* que desde Baudelaire había prevalecido en Francia (como en Alemania) sobre el ideal estético del arte como presión moral, fue recibido con gusto por la burguesía porque veía en él una forma de neutralización”²².

Una forma de neutralización que se ha mostrado tan exitosa como rentable, podríamos añadir más de treinta años después de que escribiera el filósofo alemán. A través de la asimilación del arte como una actividad de sistemática autorreferencialidad, su proyección social y su capacidad transgresora se reducen a una serie de efectos retóricos destinados a darse y reconocerse siempre *en y para el escenario* que viene a mostrar su ficción, su inoperancia, por tanto, para afectar a lo real. Y se puede decir que el devenir del arte en este sentido no ha opuesto mucha resistencia al proceso. La actitud crítica de las vanguardias se ha convertido en modelo y academia irrenunciable, pero esta mirada se vuelve introspectiva, se refiere al propio arte, con lo cual, de modo implícito, se respeta la territorialización burguesa a la que hacíamos referencia anteriormente. No se ha planteado seriamente, pues, el acceso a un proceso de universalización del arte, que habría supuesto una radical modificación del sistema cultural que sostiene el concepto vigente de distinción y territorialidad. Un ejemplo claro de esto puede encontrarse en las palabras de Charles Harrison, director de la revista *Art-Language*, cuando se plantea la efectividad de su célebre colectivo artístico. Pues, si bien asumía que todo arte conceptual debe aspirar a transformar no sólo la práctica del arte, sino sobre todo *el sentido de lo público*, reconocía muy limitados los logros de *Art & Language* en tal empeño:

[...] "Realistamente, *Art & Language* no pudo identificar ningún efectivo público alternativo que no estuviese compuesto de los participantes de sus proyectos y deliberaciones"²³.

Y este ejemplo de inaccesibilidad al público desde la revolución artística puede considerarse paradigmático de la situación contemporánea del arte. Llegamos, por tanto, a la conclusión, anticipada en líneas anteriores, de que la vocación socializadora del arte de vanguardia deja de existir: la catarsis se reduce a evasión en su proceso de *consumo*²⁴. La situación de escisión del arte como producto *social* responde, así, al nuevo sujeto narcisista que hemos descrito. Un sujeto que no tiene la necesidad de antaño respecto a su inversión, crítica o emocional, tanto da, en el espacio público. Al contrario, su priorización del ámbito privado vuelve insignificantes las aspiraciones de socialización que puede recibir por parte de instancias tales como el arte o la política. Quizás ésta sea una de las razones del retraimiento

²² ADORNO, T. W.: *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1989, pág. 310.

²³ Cit. CROW, T.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002, págs. 220-221.

²⁴ En su *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), Jauss habla de la *catarsis* para designar "la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia

que el arte “de vanguardia” ha experimentado respecto a su inicial ambición *popular*: simplemente, esa cuestión ha dejado de importar. Este aspecto puede ser interpretado como un claro ejemplo de cómo se está respondiendo, desde la producción artística, a una postura por parte de la sociedad, que, en este caso concreto, ya no requiere discursos ni proyectos universalistas ni emancipadores.

Se puede, pues, comprender como síntoma de que se está funcionando desde parámetros eminentemente *mercantiles*. Digamos que el arte se representa a sí mismo *como si* fuese revolucionario, *como si* abrigase una intención transgresora, *como si* no tuviese conciencia de su actual cualidad, repetimos, escénica. Habita, en fin, una condición de impostura, una ficción, que ya no incumbe, como es lógico, tan sólo al plano representacional, sino que también se simula una eticidad que garantiza su “prestigio” intelectual y, por lo tanto, su rendimiento mercantil.

De cualquier modo, si bien esta cosificación del arte responde de modo manifiesto a un mecanismo mercantil, no se debe tan sólo a él. Bajo este proceso subyace la transformación de un sujeto estético que ahora prima unos valores por encima de otros, esos otros que ya no responden a las prioridades de su mundo. Si hablamos de una modificación tal del arte, sigamos haciéndolo, pues, de la del sujeto al que éste se debe. En *El fin de la modernidad* (1985), el filósofo italiano Gianni Vattimo recurre –en una línea que vuelve en la actualidad a cobrar vigencia a partir del nuevo “descubrimiento” de fenómenos como el terrorismo o la lógica de la destrucción²⁵– al empleo del concepto de nihilismo para hablar de la situación del hombre en la actualidad. El término, al menos en la acepción con que lo usa Vattimo, proviene de Nietzsche, y hace referencia a su célebre diagnóstico de “muerte de Dios”. Con la muerte de Dios, lo que se está nombrando es la desvalorización de los valores supremos, y Vattimo relaciona esta mirada con la que efectúa Heidegger respecto a la reducción del ser a valor, indicando previamente que ese *valor* de que habla el alemán quiere significar exactamente *valor de cambio*.

¿Cómo se puede establecer el vínculo entre ambos puntos de vista? A través, responde Vattimo, de la comprensión de que [...] “los que desaparecieron no son los valores *tout court*, sino los valores supremos, resumidos precisamente en el

una identificación comunicativa u orientadora de la acción”. El sentido de utilidad vital implícito en este aspecto de la experiencia estética (desde que así lo comprendió Aristóteles en la tragedia), esa, digamos, cualidad instrumental de que nos habla, parece haber dejado de estar presente en el tipo de relación estética que se establece en la situación que estamos tratando. Vid. JAUSS, H. R.: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002, págs. 42-43.

²⁵ Respecto a las lecturas de estos fenómenos como manifestaciones del nihilismo, vid. GLUCKSMANN, A.: *Dostoievski en Maniástan*, Madrid, Taurus, 2002. En él, el autor da cuenta de cómo la herencia ilustrada ha preferido no ver los síntomas del proceso que ahora se plantea como peligrosa novedad global. Glucksmann mantiene, sin embargo, que desde hace dos siglos (precisamente desde Nietzsche) se vienen pronosticando modos de tomar conciencia del mundo que, no obstante, siguen interpelando a las Luces: en palabras del autor, “el nihilismo debe y puede ser pensado desde la Ilustración”.

valor supremo por excelencia, Dios. Y todo esto, lejos de quitar sentido al concepto de valor –como lo vio bien Heidegger- lo libera en sus vertiginosas potencialidades: sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos”.²⁶

PROCESOS.

Más procesos que nosotros no observamos tan *indefinidos* en nuestro caso... Procesos de *intercambio* que, en las circunstancias que venimos describiendo, resultan, en efecto, intercambio comercial: a ello nos referíamos cuando decíamos que en el mundo del arte se está funcionando desde parámetros *mercantiles*. No se trata (solamente) de un proceso de mercantilización del objeto artístico, de reificación de lo simbólico, sino que estamos advirtiendo cómo ese fenómeno se remite a razones anteriores que abarcan la amplitud social y existencial del hombre, más allá del mero problema artístico. Esta efectiva sustitución del valor de uso (crítico, revolucionario) que había venido fundando la experiencia vanguardista del arte, por su *valor de cambio*, delata una escala mucho más amplia de transformación de las condiciones de civilización en las que se dan los fenómenos que estudiamos. En esta línea, ya hemos visto cómo la relación con la obra de arte se problematiza si se sigue planteando desde presupuestos modernos. Unos presupuestos que son los que tenemos en mente cuando hablamos de banalización estética, porque seguimos considerando *estéticos* ciertos modos muy particulares de aparición, despreciando otros, por tanto. Pero hemos de observar que tales *modos despreciados*, nos guste o no, constituyen *algo* muy presente, y vigente, en nuestro mundo, pongámosles el nombre que les pongamos. Esto, es claro, repercute en la representación artística, más exactamente en la manera como se accede a las producciones artísticas, pero exterioriza unas circunstancias culturales de carácter general: estamos hablando de una manera de comprender los espacios y los modos de relación intersubjetiva -de los cuales el arte sería (según el criterio moderno), territorio privilegiado- que muestran evidentes signos de transformación. No requerimos ni proyectamos las mismas inquietudes que antaño en los demás. Desde esa cápsula narcisista que Lipovetsky llama *personalización*, la relación con el otro se concibe, pues, de nuevo *modificada*:

[...] “Mientras el interés y la curiosidad por los problemas personales del Otro, aunque sea un extraño para mí, siguen en aumento (éxito de las revistas `del

²⁶ VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, Barcelona, 1986, pág. 25.

corazón', de las confidencias radiofónicas, de las biografías) como es propio de una sociedad basada en el individuo psicológico, el Otro como polo de referencia anónima está abandonado igual que las instituciones y valores superiores"²⁷.

Y a la atención de estos intereses por parte del sujeto posmoderno no la podemos llamar propiamente *cultura moderna*. Por eso, insistimos, hoy hablamos de banalización y superficialización de las relaciones. Este fenómeno se suele explicar como efecto de que la progresiva *socialización* de la cultura en la modernidad -que por diversos autores ha sido narrada como un proceso de democratización- se produzca, a su vez, también como una separación de la cultura entendida en el sentido que le dimos al término cuando nos servimos de la figura de la *distancia estética* para explicarla. No se trataría, sin embargo, de defender una distinción general de niveles culturales *high, middle o low*. La, entre otros defectos, ineficacia de esta concepción del fenómeno ya fue rotundamente demostrada por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1965). Quizás merezca la pena recordar su postura:

[...] "También en la esfera de los valores estéticos, debemos admitir que se ha verificado una especificación de niveles de tipo análogo [*a la disparidad de desarrollo entre investigaciones teórica y práctica en el ámbito de la ciencia y la tecnología*]: por un lado, la acción de un arte de vanguardia, que no pretende y no debe aspirar a una inmediata comprensión, y que lleva a cabo una experimentación sobre las formas posibles (sin que por ello deba necesariamente, aunque en algunos casos sea así, proceder ignorando los otros problemas y creyéndose la única creadora de valores culturales); por otro, un sistema de "traducciones" y de "mediaciones", algunas con intervalos de decenios, que por su modo de formar (con los sistemas de valores conexos) se encuentran a niveles de más vasta comprensión, integrados ya en la sensibilidad común, en una dialéctica de recíprocas influencias muy difíciles de definir y que sin embargo se instaura en la realidad a través de una serie de relaciones culturales de índole diversa. **La diferencia de nivel entre los distintos productos no constituye a priori una diferencia de valor, sino una diferencia de la relación frutiva en la cual cada uno de nosotros se coloca a su vez.** En otras palabras: entre el consumidor de poesía de Pound y el consumidor de novela policíaca, no existe, por derecho, diferencia alguna de clase social o nivel intelectual. Cada uno de nosotros puede ser lo uno o lo otro en distintos momentos, en el primer caso buscando una excitación de tipo altamente

²⁷ LIPOVETSKY, G.: *Op. Cit.*, pág. 70.

especializado, en el otro una forma de distracción capaz de contener una categoría de valores específica".²⁸

Lo que nos interesa del punto de vista de Eco es cómo centra la *diferencia de nivel* en el sujeto, no en el objeto. Esto nos remite directamente al juicio de gusto ilustrado, y, como hemos dicho, a la necesidad de la distancia respecto al objeto para poder juzgarlo y apreciarlo. Así, Eco cuenta cómo quien disfruta con Pound también puede hacerlo con la novela policíaca, pero nosotros hemos entonces de preguntar: ¿qué ocurre si, a la inversa, ponemos esa poesía ante el lector de la novela?

Estamos ante un problema de capacitación del sujeto para situarse como tal ante un objeto y, entonces, *hacerlo estético*. Ello conlleva una clase de acción por parte del sujeto, un implicarse respecto al objeto, que se cifra, aún hoy, en el juicio de gusto. Pero nos encontramos con que el sujeto que hemos dado aquí en calificar como posmoderno no se hace cargo de esta acción de forma tan clara, tan *diferenciada*. Su interés por la imagen parece responder a un tipo de relación de carácter mucho más pasivo y generalista, ante unas imágenes mediáticas que, de nuevo en palabras de Eco, "en lugar de simbolizar una emoción, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada"²⁹. ¿Dónde comprender, entonces, la formulación fundacional del juicio de gusto que sitúa la experiencia estética en el libre juego de la imaginación y el entendimiento del sujeto?

RELACIÓN Y CAPACITACIÓN.

Por lo que llevamos visto, parece que en estos momentos se trataría, mas bien, de pensar en las condiciones de (im)posibilidad de espacios para el arte moderno cuando el sujeto posmoderno no reconoce ya su necesidad, al menos en cuanto que instancia social de representación. Las condiciones "habituales", las que han dado pie al inicio de este texto, las que corroboramos cada día, sitúan la *modernidad* del arte en su elitización. Al emplear este término, no estamos haciendo referencia a diferencias "de clase" social, como ocurrió en el pasado: hemos visto que lo que estamos calificando es una recepción especializada, que requiere de un proceso de capacitación para ejercerla. Tal proceso puede darse a priori, como tradicionalmente ha hecho nuestra cultura, mediante la formación del gusto de las personas a través de la educación; o puede darse, mantenemos nosotros, de un modo particular, *en el propio proceso de relación con la obra*. Por eso hablaremos de obras no como objetos de contemplación sino como *operadores* artísticos, como generadores de las

²⁸ ECO, U.: *Op. Cit.*, págs. 73-74 [La letra en negrita es del que escribe].

²⁹ *Ibidem.*, pág. 57.

capacidades de relación sensible y cognitiva de que pueda disponer el sujeto en (o a partir de) su contacto con la imagen. Ello es lo que nos llevará a poder pensar en un proceso dialéctico que posibilite la efectiva *didáctica* de la obra como proceso de interpretación crítica de su entorno mediático.

Como estamos comprobando, el lugar que ocupa aún hoy un sujeto estético ante una obra de arte puede ser determinante de la misma. Sin embargo, parecen reclamarse para ello obras que impliquen el darse en el propio proceso de relación con ese sujeto. Un proceso que existe en un contexto definido por las condiciones actuales de producción de realidad mediante artefactos visuales de sofisticada retórica, esto es, por la necesaria *naturalización* de que son objeto las imágenes artificiales, incluidas por supuesto las del arte. Por lo tanto, la citada relación con la imagen por parte del sujeto se plantea como un proceso de *producción de su propia condición de sujeto estético*, de manera que esta transformación se opera en el transcurso de la obra. Digamos que la obra de la obra será el sujeto estético.

Con todo lo dicho podemos llegar al punto de plantear que se está buscando, desde el ámbito específico del arte, a un nuevo sujeto estético. El lector de Pound al que se refería Eco es un lector *moderno*. Pero nuestra propuesta respecto a un *arte invisible* implica el hecho de que el sujeto posmoderno, la fruición posmoderna, no tiene por qué ser necesaria (y excluyentemente) superficial y banal, sino que también puede desarrollar un modo dialéctico, como hemos indicado, respecto a la imagen ante la que se instituye como *sujeto estético*. Y esa modificación compromete diversos planos que nos dan cuenta de lo *valorable* del trabajo artístico que estamos estudiando. Ante todo, estamos reconociendo un modo de articular una transgresión de los códigos de dominación social más *naturalizados*, lo cual nos vuelve a hacer pensar en categorías modernas del arte que fueron abandonadas hace tiempo en los museos y en las enciclopedias de historia del arte: ya hemos subrayado aquí la “muerte de la vanguardia” en su consumo masivo, en su repetición y asimilación mercantil.

Por otra parte, la búsqueda de este sujeto estético que habita territorios del mundo -un mundo que excede con creces las fronteras del *mundo del arte*- recordémoslo, supone una manera explícita de asumir una expansión de lo artístico que implica su disolución en lo estético. Este movimiento ha sido pregonado y considerado hasta la saciedad desde Hegel en adelante, pero nosotros creemos ver en el arte invisible una manifestación pragmática de ello que no se limita a tratarlo como tema o como problema de representación, sino que lo asume como condición de existencia de la obra en sí misma. Lo cual supone, evidentemente, el cuestionamiento de su propia condición como obra de arte, pero ese cuestionamiento no aparece como un fin de autorreferencialidad, tan al uso desde la modernidad del arte, sino como un inevitable y, reveladoramente, despreciable aspecto de un proceso que se dirige al sujeto como tal, más allá de su condición de *espectador de arte*. De mane-

ra que la búsqueda de ese *nuevo sujeto estético* de que hablamos lo va a reconocer fuera de los límites de la convención artística.

Así pues, podemos deducir, según estas observaciones, que la diferenciación de sujetos que hemos tenido que plantear al principio para poder comprender la situación en la que trazamos nuestras indagaciones, no se muestra como una condición concluyente del proceso estético. Al menos en lo relativo a las obras que son objeto de estas líneas. Al contrario, tal diferenciación no parece existir para estas obras. O, mejor dicho, *éstas existen en función de la supresión de esa distinción*. De forma que nos encontramos hablando de un sujeto que se asume como posmoderno pero que es tratado desde *algunos* intereses eminentemente modernos. Precisamente esos intereses que nos recuerdan la intencionalidad didáctica, socializadora, ideológica, activadora de una energía colectiva, de las vanguardias que más asumieron su capacidad de transformación social sobre la base del carácter *público* de la actividad artística³⁰.

Por tanto, si en principio hoy podría parecer imposible pensar en una transgresión efectiva del orden que mantiene las condiciones del intercambio entre arte y espectador, estamos comprobando que una mirada atenta e intencionada descubre otros caminos aptos para esa empresa. Teniendo en cuenta, ya lo vimos, que tal sería uno de los intereses prioritarios de la actitud que funda el arte moderno, podríamos dejar de pensar en un acabamiento de ese aspecto: al contrario, lo que nos encontramos es una diversificación de las estrategias de aparición, derivada precisamente de la escisión consciente que hemos observado respecto a los modos artísticos que reconoce la institución-arte. Por eso, al tomar una vía divergente respecto a la modernidad "oficial" de las vanguardias históricas (más historificadas-museificadas-reificadas que nunca), el *arte invisible* ha de buscar a un sujeto "ajeno" a ese sistema de reconocimiento y apreciación.

Y buscarlo allí donde no esté, precisamente *sujetado* a la convención, atrapado en el territorio de lo dado, lo supuesto y lo indiscutible: la casa del arte. Buscarlo fuera del arte tematizado como arte en su correspondiente reserva cultural ajena al devenir ordinario de la praxis vital. Buscarlo donde ocurre ésta: en la calle, en el

³⁰ Realmente, escribir hoy día en estos términos puede ser tomado como una exhibición de cierta "inocencia", quizás como una especie de "acto de fe" movido por la nostalgia de "tiempos mejores" en los que el arte se planteaba horizontes universalistas y utópicos. No obstante, partimos de la conciencia de que todos los "tiempos mejores" siempre son contruidos para ser contados: son ficciones. Por tanto, tal nostalgia no tendría aquí razón de existir. Aquí se está leyendo el pasado para construir una lectura que dé un sentido al presente. Y los términos a los que recurrimos nos son sugeridos por el propio devenir de una investigación que nos hace descubrir unas constantes en el transcurso del tiempo. Esto nos haría, al contrario, sospechar precisamente de la objetividad de tales suposiciones de "nostalgia", que se nos revelarían ahora como una postura ante el presente tan parcial como interesada en no recordar, es decir, ocultar, ciertas *funciones* del arte que pueden resultar molestas para el mantenimiento de una jerarquía de valores estéticos cada vez más apropiada a sus aplicaciones mercantiles.

espacio público, siendo un elemento indistinto, *una cosa más* de ese cotidiano acontecer que llamamos vida. No podremos ya, entonces, hablar de un espectador que visita la obra de arte, sino de un ciudadano que habita la ciudad, que la recorre o pasea por ella, que casi siempre ve y a veces mira su infinito entorno de imágenes, su paisaje habitual... Y que, de pronto, se encuentra con un anuncio que *le extraña*: que le incita a replantearse qué es *eso*, qué dice. Pero sobre todo, *cómo lo dice*: pues así también se dice a sí misma esto que no dudamos en aceptar como *la realidad*, aunque ahora nos la encontremos, a través del arte invisible, *revelada* en ese anuncio extraño, esto es, desmontada como verdad y mostrada como constructo ideológico. Lo que, en fin, estamos describiendo es el proceso, eminentemente estético, de una capacitación del sujeto posmoderno, cifrado en la restitución al mismo de una condición de lector crítico de la superficie del gran espectáculo mediático del mundo.



Boletín de Arte, n° 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Varia

Don Francisco de Luna, un malagueño en el Madrid de Carlos II y su carta de dote (1961)

José Luis Barrio Moya

Instituto de Estudios Madrileños

Desde hace ya muchos años, afortunadamente, la historia ha dejado de ser la narración retórica de grandes hechos de armas, hazañas de reyes y nobles, mitificación de personajes y demás acciones de relumbrón para centrarse en los ciudadanos anónimos de cada período, quienes, en el fondo, fueron el motor del devenir histórico. Como muy bien señaló Agries Heller la vida cotidiana no está fuera de la historia, sino el centro del acontecer histórico: es la verdadera esencia de la sustancia social¹. Elementos imprescindibles para realizar esa nueva visión de la historia lo constituyen los fondos documentales de los archivos de protocolos que, desde la primera mitad del siglo XIX, cobraron la importancia que hoy tienen, cobraron la importancia que hoy tienen por obra de los historiadores españoles de aquellos años que vieron la utilidad de estas fuentes para los estudios relacionados principalmente con la arquitectura y la pintura, con la cultura y las bellas artes en general, y para las investigaciones genealógicas y también para la indagación de otros campos, entonces poco conocidos, como eran por ejemplo las actividades mercantiles². Pero la documentación de los archivos de protocolos ofrece otras visiones más domésticas, que ayudan a conocer los niveles materiales de los distintos grupos sociales de cada época, gracias a los bienes que aparecen registrados, con minuciosidad, en inventarios y cartas de dote, y en donde se recogen pinturas y esculturas, muebles, ropas y vestidos, objetos de plata y joyas, tapices y alfombras, utensilios de cocina, relojes, libros, coches, mulas e incluso provisiones de boca, que nos ofrecen una información directa y veraz de la situación económica de los poseedores de todo ello. Buena prueba de lo que decimos nos lo ofrece las pertenencias, recogidas en la carta de dote, que la dama granadina Doña Jerónima María de Nájera aportó a su matrimonio con el caballero malagueño Don Francisco de Luna contador de resultas de Su Majestad, unión que se celebró en Madrid en el mes de abril de 1688.

Don Francisco de Luna vino al mundo, como ya se ha dicho, en la ciudad de Málaga, siendo hijo de Don Juan Martínez de Luna y de Doña Jerónima de Paredes y Pimentel. Por su parte Doña Jerónima María de Nájera era natural de Granada, como fruto del matrimonio formado por Don Antonio José de Nájera, relator de los Consexos Supremo de Castilla y León y Doña Petronila María Pacheco.

* BARRIO MOYA, José Luis: "Don Francisco de Luna, un malagueño en el Madrid de Carlos II y su carta de dote (1961)", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 601-606.

Como se ve por los sonoros apellidos de ambas familias, todos sus miembros eran de condición hidalga.

El día 13 de abril de 1688, y ante el escribano madrileño Agustín Álvarez Sierra, se firmaron las capitulaciones matrimoniales entre Don Francisco de Luna y Doña Jerónimo María de Nájera³. En el mencionado documento ambos futuros esposos declaran sus lugares de nacimiento, los nombres de sus padres y lo que cada uno llevaba al enlace, así como diversas noticias biográficas. Doña Jerónima María de Nájera confiesa ser viuda dos veces, la primera de Don Miguel García Romero *contador del título de Su Magestad*, de quien fue su heredera, y la segunda de Don Luís de Valcárcel y Santander regidor perpetuo de la ciudad de Málaga y que además de los bienes muebles que aporta declara que el rey Carlos II *le hizo merced el veinte y ocho de noviembre de mil seiscientos y setenta y siete de cinquenta mili maravedí de renta en cada un año por su vida consignados en la tesorería de alcambres de la Contaduría mayor de quantas*, como recompensa por los servicios prestados por su primer esposo. En el mismo otorgamiento Don Francisco de Luna confesaba que, para ayudar a las cargas del matrimonio, ofrecía a su esposa la cantidad de 3000 ducados de vellón.

Aunque la boda entre Don Francisco de Luna y Doña Jerónima María de Nájera tuvo lugar a finales de abril de 1688, la entrega de los bienes de la dote sólo se realizó en febrero de 1691⁴. En efecto el día 3 de aquel mismo mes y año se realizó la tasación de las pertenencias que la dama granadina llevó a su tercer matrimonio, a las que había que sumar *un zenso de dos mili ochocientos ducados de plata sobre los bienes del mayorazgo que posee en la ciudad de Granada Don Antonio de Villarreal regidor perpetuo de la villa de Almagro*. La tasación se inició con la valoración de las joyas y objetos de plata.

JOYAS.

“- dos manillas con catorce y los en los lados en que ay perlas y aljofar de varios tamaños, 2598 reales de plata.- dos arillos de oro de candadillo con dos pendientes en que ay diez granos de aljofar apenado, 140 reales de plata.- una joya aobada que llaman tarjeta de oro, en medio tiene una porcelana de Nuestra Señora y el zercro con ojas caladas, esmaltado por el reverso de blanco y pintado de purpura y negro, con un espejo y guarnezida dicha joya con diez y nueve diamantes dicha joya rosas y delgados con treynta y tres rubies

¹ HELLER, A.: *Historia y vida cotidiana*. Barcelona, Grijalbo, 1972, pág. 42.

² EIRAS, A.: “El protocolo notarial en la historia urbana”, en *Historia y Documentación Notarial en el Madrid del Siglo de Oro*, Guadalajara, Consejo Superior del Notariado. Colegio Notarial de Madrid, 1992, pág.47.

³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Prot. 12240, fol. 390-393, Escrib. Agustín Álvarez Sierra.

⁴ (AHPM) Prot. 12247, fol. 30-39, Escrib. Agustín Álvarez Sierra.

pequeños, 1760 reales de plata. - una mariposa de oro esmaltada de blanco y pintada de negro, guarnecida con trece diamantes delgados de varios tamaños y con veynete y seis mermelietas, 420 reales de plata.- una muestra de reloj, el letrero y caja con su cristal tumbado, tallado y esmaltado de blanco y las flores de azul y rojo, con asa y reasa y en ella una sortija de dos memorias, una rosa que las une talladas y esmaltadas de blanco y negro con un granate en la rosa y en la tapa del reloj diez diamantes delgados, 1000 reales de plata.- una joya de oro aobada esmaltada a dos haces de blanco de relieve y turquesado y pintado de negro y en medio una yluminacion de Nuestra Señora guarnecida en zinc diamantes delgados, 310 reales de plata.- una muestra de reloj con letrero de oro esmaltado de blanco y pintados los numeros de negro, caja de plata dorada con los zercos de oro, asa y pestillo esmaltado de blanco y bidnio tumbado en la tapa, 250 reales de plata. - una guarnizion ochavada prolongada de oro de filigrana con dos yluminaciones, una del Santisimo Sacramento y otra de Nuestra Señora de la Concepcion con sus cristales, 200 reales de plata - un efigie de oro del niño Jesus esmaltado de azul con su claveque y una perla quajada californiana, 150 reales de plata.- sos sortijas yguales de oro pulido guarnecidas las dos con diez esmeraldas de barios tamaños, 240 reales de plata. - otra sortija de oro pulido de hechura de rosa calada, guarnecida con siete diamantes delgados, 220 reales de plata.- otra sortija de oro pulido, de hechura de rosa, guarnecida con tres diamantes delgados y seis turquesas, 200 reales de plata. - otra sortija de oro pulido guarnecida con quatro diamantes delgados y cinco esmeraldas quadradas, 320 reales de plata. - otra sortija de oro pulido guarnecida con quatro diamantes y quatro esmeraldas, 300 reales de plata. - diez esmeraldas pequeñas, 86 reales de plata”.

PLATA LABRADA.

“ dos candeleros de plata, una bandeja cincelada, otra de filigrana con piedras, una pila de agua bendita con su tapa, una plancha de una lamina de San Francisco cincelada de medio relieve, un pimentero, quatro cucharas, seis platos y otros dos candeleros maiores, todo de plata tasado en 2132 reales de plata”.

ALHAJAS⁵.

Aunque en la actualidad la palabra alhaja parece referirse a objetos valiosos de oro, plata y piedras preciosas, durante los siglos XVI y XVII su sentido era mucho más amplio puesto que se aplicaba a cualquier cosa que tuviera mucho valor y esti-

⁵ Queremos destacar que al tratarse de una carta de dote no se mencionan los nombres de los tasadores.

ma Es por ello que bajo el epígrafe de alhaja Doña Jerónima María de Nájera incluyera tapices, alfombras, diversos muebles, relicarios y dos esculturas de Niños de Nápoles.

“una tapicenia de cinco paños, de cinco aimas de caída, fina de Bruselas, de figuras grandes de las Birtudes, 9890 rs.- una alfombra turca de doze varas de largo y cinco menos tercia de ancho, 3080 rs.- dos escriptonios de Napoles, de ebano y bronce con christales pintados con sus bufetes por pies de caoba, 7000 rs.- una cama de madera de Portugal bronceada, de tres cavezeras, 1650 rs.- dos urnas de evano con sus vidrios cristalinios en que estan dos niños de escultura de Napoles y sus dos bufetes de peral, sin los niños, 1100 rs.- seis sillas de tercio pelo carmesi con clavazon de bronce, guarnezidas de galon de oro, 780 rs. - quatro tavuretes del mismo terciopelo carmesi con clavazon de bronce, 360 rs.- un brasero de dos aros, depalo santo y clavazon de bronce con su vacia y concha de azofar, 550 rs.- un espejo con el marco de peral con su luna con media vara poco mas de largo, 330 rs.- un scriptorio de Salamanca de zincu quartas de largo y dos tercias de alto con su bufete cubierto de vaqueta y pies de nogal, 400 rs.- dos espejos pequeños con marco de evano, un poco desiguales en el tamaño, 200 rs.- un arqueton de vaqueta, 110 rs.- un cofre barreteado, 66 rs.- un relicario de evano en que esta una lamina de plata con San Francisco de Paula de relieve, 30 rs. sin la plata.- otros dos marcos de relicario de evano, guarnecidos de bronce en que estan unas piedras agatas y en ellas pintados San Juan Bautista en la una y en la otra San Juan Evangelista, 400 rs. -un bufetillo de estrado sobre puesto de ebano y marfil, 66 rs. - un tocador de Alemania embutido de diferentes figuras con sus gavetas y espejo, 110 rs.- dos Niños de Napoles que estan en las urnas arriba dichas, 2000 rs “⁶.

ROPAS.

No podía faltar en la dote de una dama del siglo XVII, con situación económica desahogada, todo un conjunto de ropas de casa y vestidos, tales como colgadas de cama, almohadas de terciopelo y damasco, cortinas, vestidos, vasquiñas, guardapiés, sábanas, enaguas, camisas, colchones, manteles, servilletas, etc. Destacaba un estrado de catorce almoadas de chamelote cannesi de aguas, que en

⁶ A partir de la segunda mitad del siglo XVII la gran escultura hispana, que había dado figuras de tanta entidad como Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés y Manuel Pereira, comenzó a dar claros síntomas de agotamiento, y el vacío dejado por ella fue ocupado por las tallas de origen napolitano que llegaban en grandes cantidades a España, donde fueron muy apreciadas. Artistas como Nicolás Fumo, Giácomo Colombo y Michael Perronius enviaron sus obras a conventos y monasterios españoles, dónde aún de otras muchas que se mencionan en los inventarios y cartas de dote como Niños de Nápoles, que en realidad son Jesús y San Juan Bautista niños.

todo tiene treyntay cinco baras que con ferros, guarnicion y colonia, fue valorado en 700 reales de vellón.

PINTURAS.

Doña Jerónima María de Nájera poseyó en el momento de su tercer matrimonio una pequeña pinacoteca formada por veinte y ocho cuadros con una temática que iba desde las escenas religiosas hasta bodegones, paisajes y alegorías. Hay que destacar que el anónimo tasador de las pinturas menciona a dos autores, Juan Fernández de Navarrete El Mudo y Eugenio Cajés.

“dos quadros yguales, uno de la Escala de Jacob y otro de la Asca de Noe, 200 rs. - mas quatro batallas de la scritura sagrada, 400 rs.- mas un san Miguel original con sus angeles alrededor, 300 rs.- mas un quadro de Nuestra Señora de la Concepcion antiguo, 66 rs.- mas dos quadros yguales de bara y tercia originales, el uno de San Francisco de el Mundo y el otro de Nuestra Señora con el Niño de Eujenio Cajés, 330 rs. - mas ocho laminas de todos tamaños con marcos de evano, 200 rs.- mas un Santo Christo en tabla con el martirio de los doce apostoles alrededor, 200 rs.- mas un Santo Ecce Orno con marco azul y dorado, 50 rs. - mas ocho paisés de los quatro tiempos y los quatro elementos y dos bodegones, 104 rs”.

De las pinturas que Doña Jerónima María de Nájera aportó a su enlace que-remos destacar, como es lógico, las dos únicas a las que el anónimo tasador asignó autor: Juan Fernández de Navarrete el Mudo y Eugenio Cajés.

Juan Fernández de Navarrete el Mudo nació en Logroño hacia 1536 y murió en Toledo en 1579. A causa de una grave dolencia cuando sólo contaba tres años, quedó sordo y por consiguiente no pudo hablar. Se inició en la pintura en el monasterio riojano de La Estrella bajo la dirección de fray Vicente de Santo Domingo. Residió en Italia varios años, visitando Roma, Milán, Florencia, Nápoles y Venecia, donde conoció la obra del inconmensurable Ticiano, que le influyó notablemente. En 1566 Felipe II le llamó para decorar la iglesia del monasterio de El Escorial y dos años más tarde le nombró su pintor. Sus obras para la gran empresa filipina se adaptan a la perfección a la sobriedad escurialense, aunque los recuerdos venecianos suavizan un estilo pictórico monumental. Su corta vida le impidió desarrollar una manera de pintar caracterizada por su interés por las luces y sombras⁷.

Eugenio Cajés nació en Madrid en 1574. Hijo de Patricio Cajés, un pintor italiano que desde 1567 se encontraba en Madrid al servicio de Felipe II y que seguramente fue su primer maestro. Un viaje a Italia le sirvió para completar su formación.

⁷ MULCAHY, R.: *Juan Fernández de Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, 1999.

⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 93-95.

Fue Eugenio Cajés un artista muy activo, trabajando para los palacios reales y establecimiento religiosos, copiando obras de Correggio y acabando por ser nombrado pintor de Felipe III.

La obra conservada de Eugenio Cajés es abundante y destaca en ella su con-
tastado colorido, a base de rojos, amarillos, verdes y violetas⁸.

Tras finalizar la tasación de los bienes que Doña Jerónima María de Nájera, Don Francisco de Luna otorgaba a favor de su esposa carta de pago y recibo de dote por haberlos recibido realmente y con efecto. La dote que la dama granadina aportó a su matrimonio viene a ejemplificar una idea dominante en las mujeres de la época, que si no se contaba con suficientes bienes era bastante difícil que pudieran casarse, lo que no era el caso de Doña Jerónima María de Nájera que como hemos podido constatar tenía buena situación económica.

La conferencia de Dalí en el Parque Güell en 1956

Joan Bassegoda i Nonell
Cátedra Gaudí, Barcelona

En ocasión de las Fiestas de la Merced de 1956, el Secretario de “Amigos de Gaudí”, Enrique Casanelles Farré (1914-1968) y el Vice-presidente de la entidad, José María Garrut Romà, decidieron proponer a Dalí que diera una conferencia en el Park Güell sobre Gaudí, visto el extraordinario éxito de una anterior conferencia de Gaudí en el Ateneo Barcelonés. Garrut visitó a Dalí en su casa de Port Lligat y le sugirió la idea de la conferencia. Dalí acogió con entusiasmo la idea pero rogó a Garrut que lo llamara dentro de un tiempo pues tenía que pedir permiso a Gala. Concedido el permiso se organizó la conferencia a la que asistieron cerca de cinco mil personas al Park Güell para las cuales hubo que alquilar sillas plegables de madera. Gala se sentó en uno de los sillones Clapés de la Casa Museo en un saledizo del muro que cierra el Teatro Griego, Dalí permaneció a su lado siendo presentado por Federico Gallo.

La cárcel para Radio Nacional y filmado por el noticiario NO-DO. Dalí propuso que a su alrededor durante la conferencia se movieran sueltos un buen número de pollos y de cabras, pero no fue posible como tampoco su idea de que aviones a reacción en vuelo rasante pararan por encima del recinto. La idea de la conferencia y el temor a sus excentricidades hizo que ni el presidente de “Amigos de Gaudí”, don Eusebio Güell Jover, vizconde de Güell (1904-1990), ni los arquitectos de la Sagrada Familia Isidro Puig Boada y Luis Bonet Garí estuvieran presentes en el acto.

Terminada la lectura de la conferencia Dalí pintó con alquitrán encima de una lona el perfil de la Sagrada Familia y, acto seguido, se sometió al interrogatorio del público. Terminado el acto se dobló la lona y quedó en el parque. Al día siguiente no pudieron desdoblarse porque el alquitrán había unido las partes y la obra de Dalí se perdió irremisiblemente.

Anexo documental: Texto de la Conferencia de Dalí en el Park Güell, 29 de septiembre de 1956.

“Xiquets de Valls, vosotros sois como una Egipto (sic), pero una Egipto al revés, porqué Egipto elevó pirámides de piedras muertas a la muerte y vosotros eleváis torres de carne y hueso vivos al cielo de la mística española.

* BASSEGODA I NONELL, Joan: “La conferencia de Dalí en el Parque Güell en 1956”, *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 607-610.

Un español, el pintor Mariano Fortuny, es un genio; yo también. Gaudí es un genio; yo también. Prim, Fortuny, Gaudí son de Reus; yo también. Yo también poque, como escribí nuestro filósofo Francisco Pujols, en nuestro país hay muchas gentes que si no son de Reus, casi lo parecen. Yo también, porque, como escribió nuestro filósofo Eugenio Montes, en momentos actuales de terrible depresión moral y espiritual, es un honor vivir y ser español; los de Figueres, los de Port Lligat, lo mismo que los de Sevilla, El Escorial, España toda entera, sabiendo la importancia de nuestro país, formamos esa tierra unida, esa tierra mística, esa tierra del siglo y de la unidad espiritual.

En una ocasión fue preguntado Gaudí dónde estaban los planos de su catedral de la Sagrada Familia, y respondió que hacía arquitectura sin planos, pero los tenía en la mente. En 1927, el mismo día en que llegué a París, desayuné con el místico y protestante Le Corbousier (sic) y viendo mi creación diosiniana, inquirí si tenía idea de lo que la arquitectura del futuro podía llegar a ser y yo le respondí que Dalí tenía idea de todo y sobre todo. La arquitectura del porvenir, respondí, será blanda y peluda. Blanda ya lo está siendo con Gaudí y peluda lo será por Dalí, y también entonces elevaré miradas al poder creador de Gaudí. Y así mismo lo ha reconocido últimamente el propio Le Courbusier en las últimas fases de la arquitectura ya que en ellas impera la gravedad sobre las formas helicoidales de acuerdo con nuestro genio Gaudí.

Ahora me voy a Nueva York, desde Port Lligat, y allí continuaré lo que hoy he empezado aquí y daré solución a la obra más grande y genial que los arquitectos hayan nunca soñado, o sea la proporción de que las nuevas leyes tienen que ser un producto del coeficiente de elasticidad de la sección áurea y de la divina proporción del Renacimiento del Tretinia (sic) y del fraile Lucas Paciollo (sic). Dado que estos últimos 20 años he estado en contacto con lo que se puede llamare la flor de los intelectuales, los filósofos de la arquitectura y constatando que hay algunos que más o menos se imponen rozando la genialidad, digo que cuando un español sale genial, no se puede comparar con nadie; únicamente somos sordos en nuestro propio país; pero de Velázquez no ha habido en España más que uno y de Gaudí no ha habido más que Gaudí y tardarán muchos siglos antes no se produzca otro igual, lo mismo que estoy convencido que nuestro Generalísimo Franco es el mejor gobernante y Jefe de Estado que Europa ha tenido y producido después de la guerra.

Hace algún tiempo cayó una bomba en Hiroshima y después han venido las bombas de hidrógeno, pero los pintores locales continúan pintando sus naturalezas muertas y sus árboles trazados más o menos oloquinos (sic) como si nada verdadero hubiera pasado, pero antes que la primera bomba, cayó en el propio corazón de Barcelona una bomba más temible y potente, porque en vez de ser una bomba destructiva fue una bomba creadora, en vez de ser una bomba uniforme, fue una bomba morfológica y, en vez de destruir, aniquilar

desintegrar, en el lugar donde cayó, en este mismo corazón de Barcelona, se levantaron los edificios sublimes del arquitecto Gaudí; la prueba de lo que digo es que aquí, en nuestro país, no nos damos cuenta de la importancia cósmica de Gaudí, es el hecho que los Amigos de Gaudí tienen abierta en el Tinell una exposición maravillosa de documentos y objetos de Gaudí, y tenemos que hacer constar que ha sido casi exclusivamente visitada por extranjeros.

Como que las conferencias, menos las que yo pronuncio, suelen ser un acto de aburrimiento casi integral, considero mucho más eficaz pasar a la acción. Y realizar el cuadro que ya está aquí preparado. En la Escuela Real de San Fernando de Madrid gané el primer premio de pintura, pero hice una apuesta con los otros alumnos diciendo que ganaría el premio, sin que mi pincel rozara, ni tuviera el mínimo contacto con la tela. Realicé el cuadro echando `tacas´ (sic) de pintura a un metro de distancia, pero con una tal destreza, digna del pintor reusense Fortuny, que el resultado fue un desnudo femenino que me servía de modelo, el cual ganó, ya que los profesores desconocían mi método, el primer premio de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Pero no solamente gané el premio, sino que como en Madrid la gente estaba muy lejos de lo que pasaba en Europa, para ellos descubrí el divisionismo, el fontillismo (sic), y hubo una serie de pintores que especularon como si el fontillismo (sic) fuese una invención daliniana.

Esto que voy a hacer es mucho más importante, porque cuando me han dicho de venir a hacer la conferencia, he pensado que venir nada más que para hablar no valía la pena, y que era mucho más práctico que si me molestaba en venir desde Port Lligat a Barcelona para esta ocasión, me fuera habiendo acabado ya la Sagrada Familia; lo que vamos a hacer ahora, porque hago una profecía y doy mi palabra de honor de español que sería imposible terminar ideológicamente sin seguir las pautas del `quitrán´.

Al pensar lo que haría ya lo he dicho esta mañana: Que si saliera bien, bien y si saliera mal, mejor; ha salido mucho mejor”.

Coloquio final

1.- “¿Vd. se considera precursor de la era del `quitrán´?”

Si.

2.- Me hacen la objeción de que este cuadro no lo he pintado yo.

Casi nunca los pintores pintan sus cuadros. Para empezar por los más geniales, como Rafael tenía por lo menos 15 discípulos que le hacían todo; lo importante no es la cosa manual, sino la idea.

3.- ¿Qué diferencia hay entre un artista pintor y un payaso pintor?

La sustancia; o sea que el payaso artista es superior a la clase de payaso, a pesar de que los payasos, en general, han tenido siempre una gran significación histórica y social. Los Reyes españoles de la época de Velázquez, estaban rodeados de payasos sublimes, a los cuales pedían incluso consejo y

estaban dotados de un gran respeto. Si, además de un payaso genial, pinta maravillosamente bien, entonces ese señor que es payaso y pinta maravillosamente bien, es un genio.

4.- La marca y la fábrica del `quitrán`

Ignoro las dos cosas.

5.- "¿Qué relación hay entre el "quitrán" y la mística angélica?"

Muy clara y directa, porque lo que he hecho es un `quitrán` caído y la mística angélica es el acto de levantar el ángel caído formando el ángel glorioso.

6.- Me pide qué opinión me merece el arte funcional actual.

1º que no funciona; 2º es asquerosamente prosaico.

7.- ¿Qué relación tiene la sardana con el alquitrán?

Tiene una relación pitagórica, porque las dos son un producto pitagórico de la ciencia de los números.

8.- ¿Tiene alguna relación el bigote de Dalí con el arte de Gaudí?

Una gran relación, porque mi bigote es absolutamente contrario a los bigotes nórdicos y depresivos que llevaba, por ejemplo Federico Nietzsche, que llevaba unos bigotes depresivos que le caían hacia abajo, llenos de niebla y de música mal digerida.

En cambio, mis bigotes, son erectos y se dirigen hacia el cielo como las torres de los Xiquets de Valls o las torres de Gaudí.

9.-¿Se puede considerar terminada la Sagrada con este cuadro?

Está terminada la primera etapa o sea que aquí, como he dicho, ha salido muy mal, pues para que el plano de la serpiente hubiera dado las torres que yo había imaginado, hubiera tenido que ser completamente plano, pero la tela con su peso, ha creado una serie de irregularidades que ya preveíamos que saldrían., pero no tan mal como eso; Porque si hubiera salido tal como yo había previsto, ya no habría que hacer nada más, en cambio mañana empezaré partiendo de eso, pero la verdadera prueba de la Sagrada Familia tiene que ser hecha en volumen, porque no puede hacerse de una manera taquixista (sic), sino que tiene que ser en volumen. Únicamente un volumen de `quitrán`, que directamente sea derretido y varios volúmenes tardarán casi un mes en llegar al suelo y podrán someterse cada día a torsiones para lograr unas formas helicoidales que prueban la gloriosa obsesión de Gaudí".

■ Nuevas noticias sobre el retablo sevillano del Renacimiento. Talla, dorado y pintura de un retablo para el convento de la Santísima Trinidad de Marbella

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

El Renacimiento se puede considerar una de las grandes etapas de la retabística andaluza. Desde principios de la centuria del quinientos, se aprecia una verdadera fiebre en la traza y construcción de estas empresas artísticas, lo cual viene a ratificar la consolidación de una modalidad tipológica que se convertirá en una de las manifestaciones más relevantes de la plástica andaluza durante la Edad Moderna.

En Sevilla, como gran centro político y económico durante el siglo XVI, se fragua una importante escuela artística a partir de este momento, y tendrá en los retablos, uno de sus medios de expresión más creativos, donde además se expondrán las novedades propias del Renacimiento¹. Sus artistas, locales y foráneos, trabajarán no sólo para el antiguo territorio del Reino de Sevilla, sino también para aquellas otras tierras limítrofes, como las pacenses o las de la Andalucía Oriental, estas últimas ávidas de enriquecer con obras cristianas unas arquitecturas aún con un fuerte sabor islámico. Por ello no es de extrañar que a Sevilla se dirigiesen los diferentes mecenas de estas tierras para encargar sus retablos, de los cuales aún nos queda una buena muestra en los majestuosos ejemplos de la iglesia mayor de Medina Sidonia y de la parroquial de Santa Catalina de Fregenal de la Sierra, obras representativas de la expansión de una labor de entalladura, pintura y dorado que hoy día ha desaparecido en la mayor parte de los casos y cuya existencia conocemos a través de los documentos².

Así pues, no nos ha de extrañar, centrándonos ya en el asunto que nos compete, que instituciones religiosas malagueñas acudiesen a artistas sevillanos para construir los retablos de sus iglesias. Concretamente, nos puede servir de ejemplo la noticia inédita del concierto del retablo de la comunidad monástica de los trinitarios de Marbella, que a través de su casa madre en Sevilla, pudo establecer los vínculos necesarios para que se pudiese llevar a cabo su encargo³. Gracias a esta documentación, que es más bien parca en detalles formales pero eficiente para el conocimiento de los artistas que intervienen, los plazos, los costes del mismo y otros aspectos de su creación, podemos hoy día refrendar la vinculación artística existente en estos

* SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: "Nuevas noticias sobre el retablo sevillano del Renacimiento. Talla, dorado y pintura de un retablo para el convento de la Santísima Trinidad de Marbella", *Boletín de Arte* n° 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 611-617.

años entre la capital malacitana y la hispalense⁴. La noticia que tenemos del retablo marbellí destinado al cenobio de la Trinidad, del que hoy tan sólo queda parte de la estructura arquitectónica del recinto⁵, es el del concierto de la pintura y dorado del mismo, encargado al pintor de imaginería Diego Fernández el día 2 de enero de 1542⁶. La única referencia a su estructura contenida en esta escritura, es la de las medidas expresadas en palmos que, según relata el escribano, eran de diez y seis palmos de largo por doce de ancho, medidas que equivaldrían a 3,35 metros de alto por 2,5 de ancho, datos que nos inducen a pensar que podría tratarse de un retablo mediano, de formato tabernáculo, y que quizás ocupara un lugar secundario dentro del templo⁷.

La arquitectura en madera y su talla habían sido ya realizadas por el entallador Andrés López del Castillo, sin especificarse si se trataba de un retablo escultórico o pictórico. Desafortunadamente el documento tampoco contribuye mucho en la aclaración de este último punto. Las malas condiciones en las que se conserva el legajo que lo contiene, han hecho que las condiciones, que en su origen y como aparece citado en el texto estaban insertas al mismo, hayan desaparecido, careciendo, por tanto, de los pormenores de la pintura y dorado que debía llevar a cabo el referido pintor.

Mucho más explícito es el documento a la hora de detallar los puntos concernientes a los plazos de entrega y al aspecto económico. Con respecto a lo primero, el trabajo debía ser entregado el día de Pentecostés (Pascua del Espíritu Santo) de este mismo año, por lo tanto, la obra debía estar concluida en unos cinco meses, si

¹ Sobre el estudio del retablo sevillano del Renacimiento destaca la obra de PALOMERO, J.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983.

² Sobre la documentación conocida han sido de vital importancia las siguientes obras: LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928; A.A.V.V.: *Documentos Varios. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. I, Sevilla, 1927; SANCHO CORBACHO, H.: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. III, Sevilla, 1931; HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Arte y Artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VI, Sevilla, 1933; *Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1937. MURO OREJÓN, A.: *Pintores y Doradores. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. VIII, Sevilla, 1935.

³ En los estudios de documentos vinculados con esta ciudad no existe ninguna referencia al mismo. LLORDÉN, A.: *Pintores y doradores malagueños (siglos XV-XIX): ensayo histórico documental*. Ávila, 1959; *Escultores y entalladores malagueños (siglos XV-XIX): ensayo histórico documental*, Ávila, 1966; CABRILLANA, N.: *Documentos Notariales de Marbella (1536-1573)*. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Sevilla, 1990.

⁴ Existen otras referencias conocidas de esta época, como el retablo del convento de los Dominicos de Archidona de 1555, y el del convento de esta misma orden de la capital malagueña, concertado por Pacheco en 1622. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas...*, *Op. Cit.*, págs. 90-91; HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Arte y Artistas...*, *Op. cit.*, págs. 75-76.

⁵ A.A.V.V.: *Guía artística de Málaga y su provincia*, Sevilla, 2006, t. II, pág. 311.

⁶ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. Sección Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPNS. SPNS.): Leg. 9810, oficio 16, lib. 1 de 1542, fols. 87 v.-89 v.

⁷ Hay que tener en cuenta que a estas medidas se le añadía luego la altura de la mesa de altar, siendo las mismas, por ejemplo, que el retablo que realiza Juan Bautista Vázquez el Viejo para la parroquia de Manzanilla en 1567. PALOMERO, J.: *El retablo sevillano...*, *Op. Cit.*, págs. 73, 176-177.

consideramos que esta fecha suele coincidir con los últimos días del mes de mayo y los primeros de junio. El precio establecido era de 9000 maravedíes, los cuales debían de ser pagados en Sevilla, la cuarta parte de los mismos, 6 ducados, se le entregaba en este mismo momento para comenzar la obra, mientras que el resto sería abonado de la siguiente manera: otra cantidad similar cuando terminase la primera cuarta parte del retablo, otra cuando finalizase la mitad del mismo y el resto cuando entregase a la orden trinitaria el trabajo concluido. La obra debía seguir de forma estricta las condiciones referidas so pena de tener que devolver el doble de las pagas entregadas, haciéndose asimismo cargo de las costas generadas en el traslado de las piezas desde el taller de Andrés López hasta su obrador. También se comprometía firmemente a guardar este concierto, ya que si no lo hiciera debía pagar al monasterio marbellí 20000 maravedíes, además de todas las cosas, daños y menoscabos que sobre los pleitos surgidos se exigieran.

Para ratificar el convenio, se constituyeron como fiadores del mismo su suegro, el pintor Alonso Pérez, y Antón Sánchez de Guadalupe, igualmente maestro en este oficio, comprometiéndose ambos a realizar la pintura y dorado del retablo si fallase en su empeño el encargado de hacerlo. Finalmente, el teólogo trinitario fray Juan Palomino, prometía también guardar todo lo expresado en el texto, comprometiéndose a pagar los 9000 maravedíes en caso de faltar a esta obligación.

Sobre el protagonista del retablo, hasta el momento, de su vida y producción poco se conoce. Si rastreamos en los documentos publicados, podemos comprobar como existen al menos tres pintores llamados Diego Fernández avecindados en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVI, lo que dificulta la identificación del mismo. Tenemos la referencia de un pintor de este mismo nombre en 1504, que claramente nada tiene que ver con el nuestro⁸; otro pintor Diego Fernández, vecino de San Bartolomé, aparece en dos escrituras en 1514 realizando labores de compraventa de mercancías⁹; y finalmente, el último localizado, en esta ocasión avecindado como el nuestro en la collación de San Vicente, se documenta entre 1522 y 1523 realizando labores de mayordomía en el hospital de los pintores, en 1526 siendo prior de la cofradía (en todos estas noticias compareciendo junto a Alonso Pérez y a Antón Sánchez de Guadalupe)¹⁰, y, años más tarde, concretamente el 25 de agosto de 1536, otorgando un poder a Pedro Moreno para que cobrase ciertos maravedíes de una obra pictórica¹¹. Ante estos datos, creemos estar en lo cierto al identificar a nuestro pintor con éste último, persona con una posición aventajada dentro de la institución gremial sevillana, y relacionado con los mejores maestros, hechos que le avalan para que los trinitarios sevillanos le recomendasen para este trabajo.

⁸ En concreto se trata del pintor que en 1504, junto a Diego Martín y Bernal, concierta unas obras de pintura para el bailo de la orden de San Juan. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI...*, op. cit., pág. 12.

⁹ MURO OREJÓN, A.: *Pintores y Doradores...*, Op. Cit., págs. 32, 34.

¹⁰ *Ibidem.*, págs. 6, 42,47.

¹¹ SANCHO CORBACHO, H.: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII...*, Op. Cit., pág. 18.

Con el entallador Andrés López del Castillo tenemos mejor fortuna, ya que el profesor Hernández Díaz dio buena cuenta de su importante producción en varios puntos de la geografía andaluza¹². Así, para la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Jimena de la Frontera (Cádiz), concertó un retablo junto al pintor Juan Enríquez el 29 de marzo de 1543, otro para la parroquia de San Pedro de Sevilla, y otro más para la iglesia de San Bartolomé de Cumbres de Abajo (Huelva), ambos en 1557. Estos datos, junto al de Marbella, hacen presuponer que se trataba de un destacado entallador, aunque, por desgracia, no tengamos prueba material que lo refrende.

Algo similar sucede con los otros dos pintores que actúan como fiadores del concierto. De Alonso Pérez (también llamado en algunos documentos Alfonso), se tiene una importante cantidad de referencias escritas sobre su actividad en estos años, destacando los encargos de Sanlúcar la Mayor en 1530 y las obras para el Marqués de Tarifa en 1539, unido a su aparición en varias ocasiones junto al referido Diego Fernández, que dan fe de la vinculación familiar y profesional entre ambos¹³. Mucho más conocida es la carrera artística de Antón Pérez de Guadalupe que, junto a su hermano Pedro, trabaja, desde 1520 y hasta su muerte en 1565, en numerosos encargos provenientes de diversos lugares de Andalucía¹⁴.

No obstante, y como dijimos en un principio, lo más dificultoso es poder determinar cual podría ser la imagen del retablo. Si tenemos en cuenta su fecha y los participantes en la creación, creemos que el trabajo que se le encarga a Diego Fernández es la de policromar, estofar y dorar la labor arquitectónica y escultórica de López del Castillo, sobre todo ante las noticias referentes a sus trabajos aludidos, y siendo además común que este tipo de conciertos con pintores se destinasen a rematar la obra escultórica de otro. También si nos detenemos a valorar el precio de esta labor pictórica, 9000 maravedíes, que se corresponderían con un total de 24 ducados, claramente hace decantarnos por esta misma opción, ya que se aleja en mucho de los costes estipulados para los retablos pictóricos¹⁵. Desgraciadamente nada conocemos de su iconografía, que posiblemente sería trinitaria.

Por lo tanto, y a la vista de todas estas informaciones e interpretaciones, tan sólo nos queda añadir que la obra debió presentar ya una estética renacentista, si nos atenemos igualmente a los retablos coetáneos antes referidos, y que, sin duda, debió estar colocada en su sitio para su bendición después de la referida Pascual del Espíritu Santo del año de 1542, no teniéndose constancia documental de lo contrario.

¹² HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Arte y Artistas del Renacimiento...*, *Op. Cit.*, págs. 54-58.

¹³ HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI...*, *Op. Cit.*, págs. 24-27.

¹⁴ VALVERDE MADRID, J.: "Pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 75, 1956, pág. 126.

¹⁵ Por ejemplo, por la policromía y dorado del retablo de la Granada de la parroquial de San Lorenzo de Sevilla se le pagaron 38 ducados a Esturmio y a Antón Pérez en 1555, y en el de Nuestra Señora de la iglesia de Santa Marina de esta misma ciudad fueron 7000 maravedíes los que le dieron por estas labores a Andrés Morín en 1556. PALOMERO, J.: *El retablo sevillano...*, *Op. Cit.*, págs. 146-147.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Legajo 9810, oficio 16, libro 1º de 1542, fols. 87 vuelto-89 vuelto.

“Pacto e postura.

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Diego Fernández pintor de imaginería vecino que soy desta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María otorgo y conozco que hago pacto e postura e conveniencia sosegada con vos el muy reverendo señor fray Juan Palomino maestro en Santa Teología ministro en el monasterio de la Santísima Trinidad extramuros que esta del presente en esta manera que yo me obligo de pintar e dorar para el monasterio de la Santísima Trinidad de la ciudad de Marbella que Andrés López entallador tiene a cargo un retablo de diez y seis paños de largo e doce de ancho poco más o menos con las condiciones y en la manera y forma siguiente.

Estas son las condiciones que a de tener el retablo que son las que están entre las hojas de este registro.

La cual dicha obra de pintura e dorado del dicho retablo otorgo e me obligo de comenzar a facer desde oy día que esta carta es fecha y otorgada e lo dar fecho e acabado en perfección conforme a las dichas condiciones de susodicho declaradas y a vista de maestros pintores oficiales del dicho oficio que de ello sepan e de lo dar fecho e acabado desde oy día que esta carta es fecha e otorgada hasta el día de pascua del espíritu santo primera que va de este presente año en que estamos de la fecha de esta carta so la pena que en esta carta ser costada por precio toda la dicha obra e pinturas e dorado de suso declarada en la manera que dicho es de nueve mil maravedíes los cuales me aveis de dar e pagar aquí en la dicha ciudad de Sevilla sin pleito e sin contienda alguna en esta manera la cuarta parte de los dichos nueve mil maravedíes que son seis ducados luego para comenzar la dicha obra los cuales yo de vos el dicho señor ministro recibi principalmente e con efecto en presencia del escribano público de los testigos en reales de plata en los valieron e montaron que son en mi poder de que me doy de vos por bien contento e pagado a mi voluntad e fecha la cuarta parte del dicho retablo otra cuarta e estando fecha la mitad del dicho retablo la otra quarta parte en acabándolo de hacer y acabado conforme a las dichas condiciones y a vista de los dichos oficiales pintores que de ello sepan so pena del doblo de cada paga e que yo el dicho Diego Fernández sea obligado a llevar el dicho retablo a mi costa desde casa del dicho Andrés López entallador para lo pintar e dorar como dicho es en esta manera otorgo e prometo e me obligo de hacer cumplir lo susodicho en la manera que dicha es e de me non quitar esta dicha conveniencia e iguala e de tener e guardar e cumplir e haber por firme e valedero todo lo que esta carta contenido e cada cosa de ello e de no ir ni venir con-

tra ello ni contra parte de ella yo ni otra por mi so pena de dar e pagar al dicho monasterio de la santísima trinidad de la ciudad de marbella a vos el dicho señor ministro en su nombre veinte mil maravedies con todas las costas e daños e menoscabos que sobre ello se le recrecieren e la dicha pena pagada o non pagada con todo lo en esta carta contenido e cada cosa de ello vala e era firme en todo e por todo segun que es se contiene e por que mas cierto e seguro es yo vos el dicho señor ministro hare e cumplire lo susodicho vos doy conmigo por mis fiadores de mancomun en la dicha razon a Alonso Pérez pintor mi suegro vecino de esta dicha ciudad de Sevilla en la collación de San Martín y a Antón Sánchez de Guadalupe pintor vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Salvador que estan presente en tal manera que yo le saque a paz e a salvo de esta fianza e si ellos o alguno de ellos o otro por ellos por mi alguna cosa pagare o costas o daños se le recrecieren que no se lo pague como principal obligado e nos los dichos Alonso Pérez e Antón Sánchez de Guadalupe que a todo esto que dicho es presentes somos como sus fiadores nos todos tres de mancomun e a vos de uno e cada uno de nos por el todo renunciando como expresamente renunciamos a la utentores duobus (...) e es que hablaren en razon de la mancomunidad como en ellas se contiene otorgamos e nos obligamos de hacer dicho retablo pintura y dorado con las condiciones en el termino según y en la manera que es dicho y declarado por firme todo lo en esta carta contenido e cada cosa de sobre ello e de no ir contra ello ni contra parte de ello sobre dicha pena de ellos dichos veinte mil maravedies para el dicho monasterio de la Santísima Trinidad de la dicha ciudad de Marbella contadas las costas e daños e menoscabos que sobre ello se le recrecieren e vos el dicho fray Juan Palomino ministro del dicho monasterio de la Santísima Trinidad de esta dicha ciudad de Sevilla que a todo esto que dicho es presente soy otorgo y conozco que recibo en mi este dicho contrato de conveniencia que vos el dicho Diego Fernández pintor conmigo faceis e poneis de pintar el dicho retablo de suso declarado para el dicho monasterio de la Santísima Trinidad de la dicha ciudad de Marbella por el dicho precio de los dichos nueve mil maravedies de que vos di e pague luego adelantados la cuarta parte de ellos e con las dichas condiciones de suso declaradas e otorgo e me obligo de vos dar e pagar las dichas tres cuartas partes restantes de los dichos nueve mil maravedies e a los dichos plazos de suso declarados so la dicha pena del doblo e de me nos quitar de esta dicha conveniencia e igualar de tener e guardar cumplir e aver por firme valadero todo lo en esta carta contenido e cada cosa de ello e de no ir ni venir contra ello ni contra parte de ello y sola dicha pena de los dichos veinte mil maravedies para vos el dicho Diego Fernández con todas las costas e daños e menoscabos que sobre ello se vos recrecieren a demas de esto si nos ambas las dichas partes e cada una de nos asi no los pagaremos e tovieremos e guardaremos cumpliremos como dicho es por esta carta damos e otorgamos

libres llenero e cumplido poder a todos cualesquier alcaldes e jueces e justicias de esta dicha ciudad de Sevilla como de todas las otras ciudades villas e lugares de los reinos e señoríos de su majestad de cualquier fuero e jurisdicción queriendo que quien o ante quienes por carta pareciere e de ellas de lo en ella contenido fuere pedido e demandado cumplimiento de justicias para que por todo e los remedios e rigores derecho nos contravienen cumplimiento apremien a lo así pagar e tener e guardar e cumplir como dicho es así por vía de ejecución uno en otra cualquier manera bien así e atan cumplidamente como si todo esto que dicho es fuesen cosa juzgada pasada en pleito por de manera e por respuesta e fuese sobre ello dada sentencia definitiva e la tal sentencia fuese consentida de las partes en juicio sobre lo cual renunciamos toda apelación (...) e vista suplicación agravio e maldad e todas e cualesquier leyes fueros e derechos e ordenamientos reales economicos civiles e municipales así en general como en especial e todas cartas e cindes e privilegios de rey o de reina o de principal o de infante o arzobispado o de otros señores o señoras poderosas cualesquier que eran ganadas e por quantas e todas vuestras razones ejecuciones e definiciones que por ello espongamos con leguemos que no convalan ni aprovechen en esta jurisdicion fuera de leyes principal e cual dar se renunciamos la ley del derecho en que dice (...) renunciación vala e para lo así parecer guardar cumplir como dicho todo esto es dichos Diego Fernández Alonso Pérez e Antón Sánchez obligamos nuestras personas e bienes muebles e raices avidos e por haber e yo el dicho fray Juan Palomino obligo los bienes y rentas de este dicho monasterio de la Santísima Trinidad de esta dicha ciudad de Sevilla muebles e raices espirituales e temporales avidos e por haber fecha la carta en Sevilla estando en el dicho monasterio de la Santísima Trinidad extramuros de la dicha ciudad de Sevilla lunes dos días del mes de enero año del nacimiento de Nuestro Señor Salvador Jesucristo de mil e quinientos e cuarenta e dos años y el dicho señor fray Juan Palomino ministro e los dichos Diego Fernández e Alonso Pérez e Antón Sánchez lo firmaron de sus nombres que fue registro testigos que fueron presentes a lo que dicho es Juan Gutiérrez e Francisco Carvajal escribanos de Sevilla.

Pacto e postura que otorgo Diego Fernández pintor con el padre ministro de la Santísima Trinidad de dorar e pintar un retablo por precio de nueve mil maravedíes fiadores Alonso Pérez e Antón Sánchez de Guadalupe de mancomun.

(Firmas) Fr. Joan Palomino, Diego Fernández, Antón Sánchez, Alonso Pérez, Juan Sánchez Reinoso escribano público de Sevilla, Francisco de Carvajal escribano de Sevilla, Juan Gutiérrez escribano de Sevilla."

Pedro Nieto Montañés y la escultura del protobarroco sevillano: una nueva aportación al catálogo de su obra

Sergio Ramírez González
Universidad de Málaga

Por fortuna, la investigación referente a piezas artísticas de la Edad Moderna no deja de concedernos alguna que otra sorpresa, cuando se ha traspasado ya el umbral que nos introduce en pleno siglo XXI. Pese a considerarse que no resta nada por descubrir al respecto, una profunda revisión de los documentos históricos depositados en los archivos, un efectivo trabajo de campo donde se rastree su trayectoria y, por qué no decirlo, una buena dosis de suerte siempre necesaria en estos casos pueden acabar dando unos frutos satisfactorios, que ayudarán a sacar del anonimato a los artífices de esculturas, pinturas y artes decorativas. Claro está, para iniciar este proceso se necesita estar en posesión de un “testigo” clave, cuyo testimonio –ya sea material o gráfico– impulse a decantarnos hacia una de las dos opciones que trazan este tipo de estudios. En resumidas cuentas, la dualidad abordada a la hora de documentar una obra es la que nos obliga, por un lado, a partir del objeto en sí como punto de referencia para alcanzar la certificación escrita, o bien, la que nos lleva a dar desde los datos impresos y manuscritos con una prueba física localizada en un inmueble concreto. Esta segunda opción ha sido la continuada en la búsqueda de una escultura de Crucificado procedente del antiguo monasterio de Santa María Magdalena de Antequera¹, perfectamente datada en el tiempo y ejecutada por el escultor sevillano Pedro Nieto Montañés.

Como casi siempre, en este tipo de trabajos, los datos puntuales de referencia llegaron a nuestras manos por casualidad, dentro, eso sí, de una amplia investigación que desde años atrás nos ha llevado a recopilar la documentación necesaria acerca de los conventos franciscanos de Málaga y provincia, hoy felizmente plasmada en una Tesis Doctoral². Pero más que un indicio propiamente dicho, la consulta de los impresos ofrecía la información ya anunciada con todo lujo de detalles. El estudio de la historia del convento o desierto de penitencia antequerano hizo que nos trasladásemos hasta el Archivo Franciscano Ibero-Oriental de Madrid, con el propósito de consultar uno de los pocos ejemplares que aún existen sobre la crónica de franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara, que escribiera Ginés García Alcaraz en 1761. Este libro fue justamente el que vino a facilitar tan

* RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: “Pedro Nieto Montañés y la escultura del protobarroco sevillano: una nueva aportación al catálogo de su obra”, *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 619-628.

valiosas reseñas, de ahí que nos pusiéramos manos a la obra para averiguar si aún existía la escultura, algo poco probable a tenor de la dispersión de obras que sufrió el edificio en el siglo XIX, tras la Exclaustración de los religiosos y la posterior Desamortización de sus bienes. A la vez, crecían las dudas en el sentido opuesto sobre el hecho de que una imagen de tan renombrada devoción hubiera sido vendida o depositada en otro templo allende Antequera.

La clave del asunto la aportaron ciertos autores de la historiografía local, los cuales se hicieron eco de los informes relativos al traslado de las piezas más significativas –en una fecha aún sin determinar– desde el mismo cenobio alcantarino a la parroquia de San Miguel de Antequera³. En efecto, éste fue el destino de las magníficas esculturas de *San Francisco de Asís*,



1. *Crucificado de las Penas. Parroquia de San Miguel (Antequera, Málaga).*

según la visión de Nicolás V, de Pedro de Mena⁴, y la *Magdalena penitente* atribuida a Pablo de Rojas, ambas depositadas de unos años a esta parte en el Museo Histórico Municipal. La misma suerte corrió el que podemos denominar con toda propiedad como *Cristo de las Penas*, localizado en la última capilla del lado de la Epístola correspondiente al Sagrario– de este céntrico templo. Sin duda alguna, los apuntes recogidos acerca de su procedencia y, sobre todo, las particularidades formales y estilísticas de la escultura en cuestión, nos ofrecen la absoluta certeza de que se trata ,efectivamente, del Crucificado que modelara a mediados del Seiscientos el artista sevillano Pedro Nieto Montañés.

¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “*Locus eremus*. El convento alcantarino de la Magdalena, en Antequera, desierto de penitencia”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *El franciscanismo en Andalucía, V y VI Curso de Verano (I) San Francisco en la Cultura y en la Historia del Arte español*, Córdoba, Cajasur, 2001, págs. 43-62.

² RAMÍREZ GONZÁLEZ, S.: *Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*, Tesis Doctoral (inédita), Universidad de Málaga, 2006.

³ Cfr. FERNÁNDEZ, J. M.: *Las iglesias de Antequera*, Antequera, Biblioteca Antequerana, 1970; ROMERO BENÍTEZ, J.: *Guía artística de Antequera*, Antequera, Caja de Ahorros, 1989.

⁴ ROMERO TORRES, J. L.: “San Francisco de Asís. Pedro de Mena y Medrano”, en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.): *El esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado, 1998, págs. 180-181 y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S.: “Pedro de Mena. San Francisco de Asís sobre el sepulcro”, en HENARES CUÉLLAR, I. y LÓPEZ GUZMÁN, R. (coors.): *Antigüedad y Excelencias*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, págs. 390-391.

ANTECEDENTES HISPALENSES DEL ESCULTOR: SU OBRA CONOCIDA.

El desconocimiento casi absoluto de su vida y la escasez de datos referentes a su producción escultórica, hacen de este autor un personaje ciertamente enigmático del que aún podemos recibir múltiples sorpresas, en función de una calidad artística contrastada que difundió al resto de Andalucía desde el principal centro de elaboración regional de esta modalidad plástica. No en balde, Pedro Nieto debió nacer en la capital hispalense a finales del siglo XVI o principios del XVII, formándose desde muy joven en el taller del afamado escultor Francisco de Ocampo y Felguera (1579-1639). Este último adquirió sus principales conocimientos de la mano de su maestro Juan Martínez Montañés, sin desdeñar las virtudes reconocidas en su compañero Juan de Mesa y familiares de la talla de Andrés de Ocampo. Tan variada influencia le llevaron a mostrar en sus obras –sobre todo en las de tipo procesional– un estilo algo ecléctico, en el que prevalecen las pautas manieristas ejemplificadas en imágenes como la del *Cristo del Calvario* (Sevilla, 1612) y el *Nazareno* de la iglesia de San Bartolomé de Carmona, entre otras muchas. Sería precisamente en estas fuentes, donde bebió desde el punto de vista artístico Pedro Nieto durante los años de aprendizaje junto a otro de los escultores de la primera mitad del siglo XVII, Jacinto Pimentel, en ocasiones también “olvidado” por la crítica especialista. No obstante, la producción de Pimentel se encuentra algo más estudiada tanto en su etapa sevillana como gaditana. Su evolución del manierismo al barroco, y la movilidad mostrada por tierras andaluzas, le afectaron a la hora de imprimir un estilo muy personal a sus obras. Iniciado en la factura de retablos y coros en la provincia de Sevilla, su pronunciamiento en la imaginería procesional se desarrolló con mayor extensión en Cádiz a partir de que ejecutara –en opinión del investigador Francisco Espinosa de los Monteros– el *Cristo de la Humildad y Paciencia*, la *Virgen del Carmen*, el *Señor de la Columna* y el *Cristo de la Expiración*, de Cádiz, y la *Virgen de la Comfortación* de Jerez de la Frontera.

Podemos aseverar, por tanto, que era éste el ambiente y círculo profesional más cercano en el que se movió Pedro Nieto, de quien se han obtenido noticias documentadas que fluctúan en el intervalo de 1610-1648 y siempre en el ámbito de la capital hispalense. Tan restringido periodo se altera al presente con este nuevo descubrimiento, pues el encargo para la ermita de la Magdalena de Antequera dilata y amplía algo más allá de lo conocido hasta ahora el ámbito cronológico de su actividad, amén del radio de acción geográfico extendido hasta el corazón mismo de la provincia de Málaga. A juzgar por las obras de las que se tiene referencia que ejecutara, parece ser que se especializó en imágenes de pasta con todo el riesgo que ello supone en el resultado estético y práctico final de este tipo de creaciones. Entre las primeras piezas conocidas se sitúan los *Ladrones Dimas* y *Gestas* (1628) para la Hermandad de Montserrat. Ambas imágenes se insertan en el paso de misterio de la Cofradía junto al *Crucificado* que tallara Juan de Mesa en 1619, representando de esta manera el momento de la Conversión del Buen Ladrón⁵. A estos ejemplos,

habría que añadir el del *Crucificado* existente hasta 1936 en la parroquia de San Gil y que hiciera para la antigua Cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza. Dicha corporación se fundó en 1595 en el convento de San Basilio –collación del *Omnium Santorum*– y no fue hasta pocos años después, el 26 de febrero de 1630, cuando concertó con Pedro Nieto la hechura de su titular. A tenor de estas fechas, es de suponer que la escultura se viera envuelta en el traslado que emprendió la institución en 1653 con destino a la iglesia de San Gil, donde pasó a compartir la titularidad con el *Señor de la Sentencia* (1654)⁵. En realidad, se tiene constancia de que el *Crucificado* de Pedro Nieto procesionó de forma continuada con la *Virgen de la Esperanza* (Macarena) hasta 1693, quedando en depósito a partir de entonces en la capilla de los pies del templo. Su destrucción se debió al incendio provocado en el edificio durante los sucesos de la Guerra Civil⁷.

Poco después, en 1632, este mismo escultor modeló una imagen de bulto redondo en pasta policromada para la actual Hermandad de San Isidoro, coincidiendo –justo es decir– con sus inicios institucionales. Se trata, pues, del principal titular de la corporación, el *Cristo de las Tres Caídas*, que fue sustituido en 1668 por el que todavía existe ejecutado en el taller de Alonso Martínez. La obra de Nieto podría verse procesionar aún hoy día, si no fuera por esas circunstancias curiosas y algo rocambolescas que con tanta frecuencia se producían en la época. El caso es que la institución de referencia surgió en la parroquia de Santiago, en la que desarrolló sus cultos y principales cometidos durante buena parte del siglo XVII. Los problemas sobrevinieron sobre ella cuando, tras tres décadas de estancia continuada en el lugar, decidió trasladar su residencia canónica a la iglesia de San Isidoro. El 17 de abril de 1668, ya preparados para emprender la marcha, el párroco de Santiago montó en cólera ante semejante decisión y no tuvo otra idea que impedir la salida de la imagen del *Cristo de las Tres Caídas*, sujetando una viga a su peana con cadena y candado. Conscientes de la escasa solución del asunto, los hermanos decidieron continuar sin la escultura y dejarla en depósito a un feligrés a cambio de mil doscientos cincuenta reales, que les sirvieron para encargar una nueva a Alonso Martínez. Por suerte, la primitiva imagen se conserva custodiada en la casa-hermandad de la cofradía de San Isidoro.

Por último, las noticias de piezas realizadas por Pedro Nieto, en esta ocasión atribuidas con bastante fundamento, nos acercan al misterio del Descendimiento (1633) que hizo para la Hermandad sevillana de la Quinta Angustia. Aparte del *Crucificado* que efectuó Pedro Roldán en 1659, el resto de imágenes de tan espec-

⁵ Debido a su mal estado de conservación, ambas esculturas fueron sustituidas en 1981 por otras de Gabriel Cuadrado hasta que se restauraron en 1997.

⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: "La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza de San Gil y el escultor Pedro Nieto", *Calvario*, Sevilla, 1950, s/p.

⁷ Como recuerdo de esta vinculación, en 2006 la Hermandad de la Macarena ha encargado al escultor Fernando Murciano Abad una reproducción de pequeñas dimensiones del antiguo titular, a colocar en una cruz alzada que procesionará en la estación de penitencia de la madrugada del Viernes Santo.

tacular representación se han asignado tradicionalmente al buen hacer de nuestro escultor, salvo la efigie de la *Virgen de la Quinta Angustia* que talló en 1932 Vicente Rodríguez Caso. Con todo, esta última sustituyó a otra anterior también de Nieto que estuvo procesionando hasta 1931, cuando por razones que desconocemos –algo polémicas por cierto– se retiró del culto público para guardarla en las dependencias de la Hermandad. En definitiva, el vigente grupo escultórico atribuido a Pedro Nieto lo componen los Santos Varones *Nicodemo* y *José de Arimatea*, *San Juan Evangelista*, *María Magdalena* y las dos Marías, aunque recientemente se tiende a considerar estas esculturas como salidas de manos de Pedro Roldán.

EL CONVENTO DE LA MAGDALENA Y EL CRUCIFICADO ANTEQUERANO.

El monasterio franciscano de la Magdalena –a las afueras de Antequera, en la carretera del Valle de Abdalajís– tiene sus orígenes más remotos en el complejo eremítico que fundara en 1570 el mercader Alonso Álvarez de Tejada, quien presionado por las deudas de su negocio decidió retirarse al campo para vivir en soledad y penitencia, acompañado sólo con una pintura de *Santa María Magdalena*. La reputación adquirida en sus continuas mendicaciones por la ciudad, originó que le siguieran numerosos adeptos ávidos por compartir sus mismas experiencias. De este modo, se conformó un grupo compacto de más de diez personas organizado bajo la maestría del ya denominado hermano Alonso de Jesús. Ocupando cuevas naturales y diversas ermitas allí construidas, entre ellas la de la Magdalena, los anacoretas dedicaron su vida a desempeñar labores manuales y agrícolas imbuidas por un ambiente de soledad que complementaban con ayunos, oraciones y penitencias. Con el paso de los años, los miembros de esta comunidad fueron adquiriendo nuevos privilegios diocesanos, que le llevaron a ser pronto uno de los centros devocionales más importantes de la zona.

La fama de este eremitorio se extendió pronto por toda Andalucía, merced a los presuntos prodigios que se realizaron por intercesión de su titular. Ya resonaban en Sevilla estos portentosos ecos, cuando la epidemia de 1648 infectó con rapidez a una cantidad considerable de sus ciudadanos. Entre ellos, cayó contagiado el Padre Cárdenas –venerable sacerdote de la parroquia de San Pedro–, quien consciente del peligro que corría su vida hizo voto de visitar personalmente el santuario de la Magdalena y costearle una alhaja a elegir por los ermitaños, si llegaba a recuperar su maltrecha salud. Lo sorprendente del caso es que apenas había acabado de pronunciar la promesa, se halló sano de repente ante la admiración de los presentes que esperaban su muerte de un momento a otro y, aún, tuvo fuerzas para viajar a los pocos días a la localidad de Antequera. Una vez personado en el santuario, comunicó sus intenciones a los ermitaños acerca de costear la pieza que les pareciese más conveniente para el aderezo del templo. Después de discutir largo y tendido sin alcanzar un dictamen conjunto, convinieron en tomar la decisión más acertada por medio de la oración.

Para este fin, se congregaron todos en la iglesia y mientras trataban de resolver las dudas personales, el Padre Cárdenas interrumpió el silencio que invadía el espacio, diciendo que se le había ocurrido hacer donación de una imagen de Cristo Crucificado *por ser tan propia [sic] de una iglesia, que tenía por Titular aquella tan afortunada Penitente, que el mismo Soberano prototipo celebró de amante*. La propuesta fue bien recibida por todos los eremitas y, así, se determinó que Juan Portillo de Grijalba y el hermano Diego de Jesús lo acompañasen hasta la ciudad hispalense escoltando a su vuelta la sagrada imagen⁸. Realizada, según las fuentes, por un escultor apellidado Nieto –que no es otro que Pedro Nieto–, la pieza escultórica llegó al templo antequerano procedente de Sevilla el 13 de septiembre de 1650 y un día después –festividad de la Exaltación de la Cruz– se celebró su colocación junto a la *Magdalena* con gran alborozo de los eremitas y vecinos de Antequera, en tanto se le confería la advocación del *Santo Cristo de las Penas*. Pese a no desvelar una consumada perfección artística, la escultura despertó desde el primer momento una enorme devoción en toda la comarca demostrada en las constantes promesas y las romerías que se le brindaban anualmente:

“Aunque el simulacro no está formado con aquellos lastimosos quebrantos, con que suelen efigiarse otros, es devotísimo; porque muestra en el semblante una tan dulce, y magestuosa ternura, que mueve a singulares afectos de asombro, amor y veneración, aún a quien le registra de passo”.

Tal es así, que el Obispo fray Alonso de Santo Tomás concedió cuarenta días de indulgencias a quienes rezasen el Credo delante de ella⁹.

Tan numerosas fueron las maravillas que obró esta imagen que ya por comunes perdieron para el vulgo su carácter milagroso. El mejor ejemplo de ello se manifestó en los múltiples exvotos que dejaron los fieles depositados en el Santuario de la Magdalena, en forma de obsequios diversos y pinturas donde se representaban los episodios extraordinarios. Fue tal la fama conseguida por esta imagen que, el 25 de abril de 1673, Clemente X concedió indulgencia plenaria durante siete años a los fieles que visitasen la iglesia el día de la Exaltación de la Cruz e Inocencio XI la confirmó por otros siete en julio de 1679¹⁰. Aprovechando el cambio de rumbo que produjo el nuevo *Crucificado*, los eremitas intentaron perfeccionar sus costumbres con la creación de unos estatutos reformados, que aprobó verbalmente el Obispo Diego

⁸ GARCÍA ALCARAZ, G.: *Segunda parte de las Crónicas de la Santa Provincia de San Pedro de Alcántara, de Religiosos Menores Descalzos de la más estrecha Regular Observancia de N. P. S. Francisco, en los reynos de Granada, y Murcia, Murcia, Nicolás Villagordo y Alcaraz, 1761, pág. 359.*

⁹ Archivo Histórico Municipal de Antequera (AHMA), *Historia de Antequera de Francisco Barrero Baquerizo* (Ms), 1732, fol. 437v.

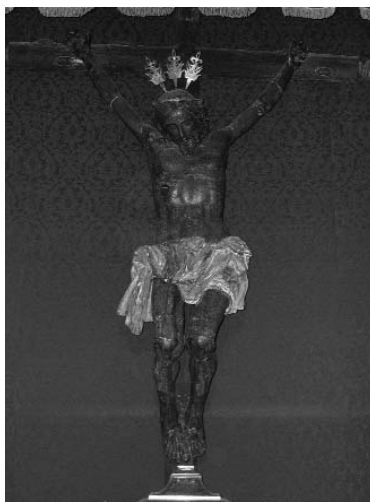
¹⁰ VILLEGAS RUIZ, M.: “El convento de la Magdalena de los franciscanos descalzos de Antequera, según una crónica latina del siglo XVIII”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *El franciscanismo en Andalucía, V y VI Curso de Verano (II) San Francisco en la Cultura y en la Historia del Arte español*, Córdoba, Cajasur, 2002, pág. 424.

Martínez de Zarzosa y se confirmaron en 1659 con los autos jurídicos presentados por el Provisor Alonso Gutiérrez de Montalvo. Con la desaparición de los promotores y sus inmediatos seguidores, el grupo se fue nutriendo de otros anacoretas más relajados en sus costumbres. Poco a poco, a la virtud de la abstinencia le sucedió la concupiscencia, al ayuno la glotonería y a los ejercicios de penitencia la pereza y la ociosidad, presentándose unas nuevas generaciones colmadas de vicios y faltas de buenas costumbres. Además, las romerías se celebraban con tal profanidad e indecencia que las cuevas que habían sido durante años casa de oración se convirtieron en “cuevas de ladrones”, en expresión de los testimonios de época. La propagación de estos hechos llegó pronto a los oídos de fray Alonso de Santo Tomás, quien no dudó ni un momento en desplazarse personalmente hasta la ermita para informar y recriminar a sus moradores las faltas y desacatos que estaban ejecutando¹¹.

Una vez comprobado por el Prelado que la corrupción había invadido aquel instituto místico, ordenó desterrar a todos sus componentes y retirar del lugar el Sacramento del Sagrario. Mientras tanto, el Prelado dejó en el lugar a un par de eremitas de su confianza, a la espera de asignar un grupo de religiosos que vinieran con una organización mucho más consolidada. Con estos precedentes, en 1686 se ofreció vía libre para la instauración en el lugar de un monasterio –también dedicado a Santa María Magdalena- perteneciente a la Orden Franciscana Descalza e inserto en la jurisdicción seráfica de San Pedro de Alcántara.

Desde entonces y hasta la exclaustración de los religiosos en 1835, el *Crucificado* de Pedro Nieto continuó presidiendo junto a la *Magdalena* el altar mayor del templo alcantarino, caracterizado por la celebridad que le confirieron los innumerables milagros cumplidos.

Esta popularidad, unida a la incuestionable calidad artística de la pieza, fue la responsable de que las autoridades pertinentes decidieran hacerse con la escultura para custodiarla, de forma más segura, en el templo de San Miguel de Antequera.



2. *Crucificado de las Penas. Parroquia de San Miguel (Antequera, Málaga).*

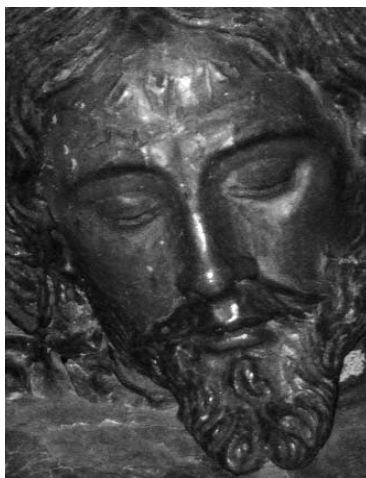
¹¹ GARCÍA ALCARAZ, G.: *op. cit.*, pág. 360.

VALORACIÓN ARTÍSTICA DE LA OBRA.

La pieza objeto de estudio, representación de Jesucristo crucificado ya muerto, se revela ante el espectador con unas características plásticas y estéticas que pueden resultar algo toscas a simple vista. Este hecho es debido al material con que se encuentra realizada la obra, pasta de madera, siendo una de las particularidades del autor, común a buena parte de su producción actualmente conocida. Por ello, no es de extrañar que aquellas partes del cuerpo que necesitan de una mayor estilización y minuciosidad, en el caso de los brazos y piernas, se definan a raíz de una aparente falta de delicadeza en el modelado que les hace mostrarse con cierta rigidez y desproporción. Se trata, pues, de un Crucificado que todavía combina las pautas esenciales de la escultura barroca con peculiaridades de la estética manierista adquiridas a través de su maestro Francisco de Ocampo, y provenientes en última instancia de Juan Martínez Montañés. Así, al canon alargado de la figura y la imperturbable serenidad del rostro, se contraponen otros aspectos más realistas como la profusión de sangre y hematomas a lo largo de la superficie corpórea y la confusa disposición del paño de pureza. Otra de las singularidades responde al hecho de que se encuentra fijado a la cruz con cuatro clavos, tal como lo viera Santa Brígida de Suecia en sus revelaciones y continuando los dictámenes que ya había ofrecido el pintor y tratadista hispalense Francisco Pacheco¹².

En realidad, lo que hace Pedro Nieto con la escultura antequerana es simplificar la disposición de las piernas respecto al prototipo del *Cristo de la Clemencia* y, de esta forma, lejos de cruzar ambas extremidades las dispone en paralelo, a la misma altura y avanzando levemente la planta del pie derecho sobre el izquierdo. Con esto último, y el lógico arqueamiento que produce el avance de las rodillas, se logra romper el rígido hieratismo que suelen exponer las crucifixiones con cuatro clavos, a decir verdad más numerosa en pintura que escultura. En rasgos generales, la morfología de la pieza “cristífera” se encuentra supeditada al patente descolgamiento del cuerpo en la cruz arbórea, debido al estado de relajación y laxitud propia de quien acaba de expirar. A tenor de estos precedentes, el artífice de la obra acentúa tales aspectos juntando todo lo posible las manos en la horizontal del *patibulum* y trazando unas pronunciadas diagonales con los brazos, que hacen concentrar la resistencia y gravedad corporal en los omóplatos. Como consecuencia, la figura del Crucificado esboza en su perfil una perceptible línea en forma de “s”, que se fundamenta en un contorno cóncavo constituido por la inclinación de la cabeza y el encorvamiento de la espalda, seguido de otro convexo facilitado por el avance de las caderas y rodillas. Por lo demás, nos hallamos ante una escultura de un correcto tratamiento anatómico y un modelado más que aceptable, pese a carecer de la pulcritud habitual en las imágenes ejecutadas en madera. Bien es cierto, en este sentido, que

¹² Cfr. PACHECO, F.: *El arte de la pintura*, (edición, introducción y notas a cargo de B. BASSEGODA i HUGAS), Madrid, Cátedra, 1990.



3. *Crucificado de las Penas (detalle).*
PEDRO NIETO.

4. *Crucificado de las Penas (detalle).*
PEDRO NIETO.

si la caja torácica muestra un excelente trabajo en cuanto al estudio del componente óseo y muscular, los brazos y piernas se representan más descuidadas al respecto y hasta con un evidente punto de desproporción y sumario tratamiento. Más sorprendente es la disposición de las manos, aquí muy esquemáticas, severas y sin naturalismo alguno. Este efecto se intensifica en las extremidades inferiores a través del insuficiente volumen conferido a rodillas y pies -dotados de una enorme planitud- siendo por consiguiente más adecuada la vista lateral que la frontal de la obra. Pero si algo debe destacarse en esta pieza seiscentista es la resolución de la cabeza, muy similar a la que confirió al antiguo *Crucificado* de la parroquia de San Gil.

Apoyada sobre el hombro derecho, expone unas características estéticas que se aproximan –más bien continúan- la impronta reflejada en la producción “cristifera” de Juan Martínez Montañés, con el *Cristo de la Clemencia* como principal modelo, después patentizadas por Juan de Mesa en el *Cristo de la Buena Muerte* y por Francisco de Ocampo en el *Cristo del Calvario*, entre otros ejemplos.

Nos referimos principalmente a un rostro de facciones relajadas que transmite paz y serenidad a través de la dulcificación de los rasgos, cuestión que también enfatiza el autor en las imágenes femeninas de la *Magdalena* y las dos Marías del misterio de la Quinta Angustia. De hecho, los vestigios del dolor solo se perciben en

los restos de sangre de la frente producidos por las heridas de una corona de espigas que no posee. Por lo demás, las leves arrugas del entrecejo no alteran en absoluto la suavidad del gesto, conseguida con la aplicación de volúmenes redondeados y aristas curvas como las que perfilan las cejas. La reposada boca se complementa con unos ojos almendrados que se cierran prácticamente para dejar entrever las pupilas inertes. El óvalo facial –de cierta estilización– se complementa con una barba bífida y se enmarca mediante una cabellera de subrayados mechones, que se peina con raya central y cae en los hombros dejando al descubierto los pabellones auditivos. Menos depurada se revela la técnica del autor a la hora de modelar el paño de pureza. La gran cantidad de pliegues y el solapamiento de éstos sin un orden concreto, le ofrecen una apariencia de volumen tosco y plano resuelto torpemente en el recogido de la cadera derecha. Las huellas del realismo barroco quedan patentes en una policromía definida por los rastros de la tortura, de ahí que se destaquen los moratones de las articulaciones y los abundantes restos de sangre que se reparten por todo el cuerpo, con especial repercusión en las heridas de las cinco llagas. De todas ellas, la del costado es la que más impacto produce sobre el espectador al prolongar esta señal hasta la rodilla, traspasando con creces el obstáculo del sudario.

En la actualidad, la escultura de referencia se encuentra en un pésimo estado de conservación no sólo por la suciedad acumulada que desvirtúa la policromía original, sino también y sobre todo por los problemas de estabilidad que provocan las fisuras y grietas localizadas en las extremidades superiores e inferiores. Si a ello añadimos la inconsistencia del material utilizado en la pieza, la situación se agrava aún más si cabe requiriendo de una pronta restauración a efectuar por manos expertas.

Las esculturas del baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González “El Granadino”

Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez
Autoridad Portuaria de la Bahía de Algeciras

Juan Antonio Patrón Sandoval
Navantia-Sistemas FABA San Fernando (Cádiz)

RESUMEN

La iglesia de San Francisco de Tarifa (Cádiz) atesora una gran cantidad de obras de arte de calidad y en su mayoría desconocidas para los investigadores. En este artículo nos detendremos en el análisis de dos esculturas neoclásicas que formaban parte del Tabernáculo del Altar Mayor de la iglesia y que adjudicamos a la mano del escultor granadino Manuel González, uno de los últimos exponentes de su escuela. Por último, daremos a conocer un par de documentos poco conocidos sobre la obra del escultor Juan Adán en Madrid y Manila (Filipinas).

ABSTRACT

The Church of San Francisco in Tarifa (Cádiz) has a considerable amount of quality artworks inside most of them completely unknown by the researchers. In this paper we will stop in the analysis of two neoclassic sculptures which belonged to the main altarpiece of the church and that we assign to the grenadine sculptor Manuel Gonzalez, one of the last members of its school. Finally we will make known a couple of documents over the works of the sculptor Juan Adan in Madrid and Manila (Philippines).

INTRODUCCIÓN.

La comarca del Campo de Gibraltar está integrada por las localidades de Algeciras, La Línea, San Roque, Castellar, Los Barrios, Jimena y Tarifa. Aunque enmarcada dentro de la provincia de Cádiz, sus peculiaridades y su cercanía a Málaga –caso también de otras localidades de la sierra de Cádiz como Olvera y Setenil- hacen que su relación con ésta sea de una magnitud semejante e incluso superior a la que tiene con otras comarcas de su propia provincia, hecho si cabe aumentado por la arbitraria división de la provincia más meridional de la Península.

En términos de arte parece lógico pensar que esta comarca se pudiera ver

* PATRÓN Y SANDOVAL, J. A.; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F.: “Las esculturas del baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González ‘El Granadino’”, *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 629-638.

más influenciada por los postulados estéticos provenientes de Andalucía Oriental por razones geográficas. Sin embargo, poco se ha estudiado a este respecto hasta hace relativamente escasas fechas. A pesar de ello están apareciendo por la comarca cada vez más pruebas de la importación de obras de los núcleos artísticos malagueño e incluso granadino. Así, nos encontramos en la zona con obras documentadas de escultores de la saga de los Márquez, los Gutiérrez de León, los Asensio de la Cerda¹ e incluso de Fernando Ortiz². Esto hace que nos replanteemos algunas atribuciones y empecemos a estudiar algunas tallas desde otro punto de vista. Recientemente hemos localizado una imagen de segura procedencia malagueña, la Virgen de los Dolores de la iglesia de San Francisco de Tarifa, actual Amargura³. Precisamente, en esa misma iglesia tarifeña hemos localizado otra imagen que desde el principio nos llamó la atención por no pertenecer a los cánones habituales de la escuela andaluza occidental y que nos ha dado pie a encontrar otras –alguna conservada, aunque la mayoría tristemente desaparecidas si bien se conserva de ellas testimonio gráfico- de la misma procedencia.

En efecto, en una hornacina abierta en la pared lateral derecha de la capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de San Francisco de Asís se encuentra una escultura en madera del Divino o Buen Pastor [1], a la que pocos conocen o simplemente no les ha llamado la atención, quizás por desconocer su procedencia o su posible datación. De hecho, hasta ahora no hemos encontrado ninguna referencia escrita que haga mención explícita al origen de esta hermosa talla del Buen Pastor de la Parroquial de San Francisco, algo que Intentaremos solventar con este nuevo artículo.



1. "El Buen Pastor", Iglesia de San Francisco de Tarifa (Cádiz).

¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: "Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga ilustrada", *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, págs. 283-316.

² PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco: "Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz en Tarifa (Cádiz)", *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, págs. 805-820.

³ ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio: "Amargura: Una dolorosa malagueña del XVIII en Tarifa (Cádiz)", *Cáliz de Paz*, nº 3, 2007, págs. 72-77 (en prensa).

lo sobre imaginería tarifeña con el que continuamos en nuestro empeño de poner en valor el rico patrimonio religioso de Tarifa.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA.

La primera referencia a esta imagen la encontramos en un conocido inventario de bienes de la iglesia parroquial de San Francisco elaborado por el cura propio de la misma en junio de 1880. En su descripción de los nueve altares de la iglesia, sus retablos e imágenes, el párroco Gonzalo María Herrera Fernández de Córdoba nos menciona, por primera vez, la existencia de la imagen del Divino Pastor y nos dice su ubicación en el interior del templo: presidiendo el baldaquino central que sirve de altar mayor.

Así, al describir el altar mayor, el cura propio o rector de San Francisco nos dejó escrito que "Este altar es de madera con frontal de cartelas, junquillos dorados y seis ménsulas de apoyo, ocupa su centro el Sagrario, cuya forma como la del Tabernáculo que sobre él airoso se levanta, es del Orden Corintio con pedestales. Rodean sus cuatro pilastras ocho preciosas columnas que presentan cuatro pórticos, en cuyo interior se eleva un pedestal dorado para la colocación de la Custodia siempre que se manifiesta y cuando no el Divino Pastor, patética escultura a cuyo lado aparecen dos de ángeles para el alumbrado. Sobre los capiteles ocho angelitos dorados en grupo de dos en cada ángulo, adornan la preciosa cúpula que rematan una escultura de la Fe. Es todo imitación jaspe"⁴.

Sabemos igualmente que en 1919 - según un informe remitido al obispado por el ahora párroco Antonio de los Ríos y Sánchez, a la sazón bachiller en artes - el altar mayor continuaba estando dedicado al Divino Pastor, cuya talla presidía de hecho el templo. Además, no es sino por este informe por el que conocemos de forma más detallada el resto de imágenes que formaban parte junto con el Buen Pastor y la figura de la Fe del hermoso baldaquino: los dos ángeles portalámparas y los ocho angelitos ya mencionados anteriormente, a los que habría que sumar un cordero místico sobre el libro de los Siete Sellos⁵. Confirmando cuanto se ha expuesto, hemos logrado encontrar recientemente una fotografía fechada en 1923 en la que aparece todo el grupo escultórico.

La persistencia de la talla en una misma ubicación por, al menos, el tiempo que medió entre ambos informes y fotografía, más de cuarenta años, nos hace preguntarnos ¿pertenece el Buen Pastor al diseño original del baldaquino o su colocación en el altar mayor no respondía a motivo alguno? Como hemos visto, el manuscrito de 1880 no nos aclara el origen de la imagen, como tampoco lo hace otro famo-

⁴ TERÁN GIL, Jesús. "Documentos sobre la parroquia de San Francisco de Asís", *Aljaranda*, nº 46, Tarifa, 2002.

⁵ CRIADO ATALAYA, Francisco J.: "La situación de la iglesia tarifeña a principios del siglo XX. Los informes parroquiales de 1919", *Almoraima*, nº 29, 2003, pág. 452.

so manuscrito fechado en abril de 1819 y que también describe los altares de las diferentes iglesias tarifeñas. Este otro documento sí nos brinda, en cambio, información sobre el origen del tabernáculo o baldaquino del altar mayor de la iglesia de San Francisco de Asís. Del mismo nos dice que fue “don Juan Bachen, nacional francés, casado en Algeciras con doña Rafaela de Acosta Muñoz, hija de don Francisco de Acosta, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla y de doña Ana Muñoz, natural de ésta”, quien “dio más de doce mil reales para hacer el tabernáculo que tiene la iglesia, de la parte de censo que destinaban a obras pías como armador de la nación británica”⁶.

Por el mismo documento sabemos igualmente que el 22 de abril de 1794, estando la primitiva iglesia de San Francisco de Asís amenazada de ruina se determinó echarla abajo y hacer otra, lo que se verificó a expensas de muchas limosnas del pueblo y principalmente de los feligreses, concluyéndose el nuevo edificio el 1 de marzo de 1797. Al tiempo, como era costumbre los parroquianos más pudientes contribuyeron a hacer altares a su costa, tal y como hizo el tal Juan Bachen⁷. No nos cabe duda, por tanto, de la fecha en la que se realizó el tabernáculo o baldaquino que sirve de altar mayor, siendo lo más probable que fuera hacia el año de 1797.

Con todo, a tenor sólo de los datos anteriores cabría pensar en principio que la talla del Buen Pastor pudiera ser posterior a 1819, pues no aparece citado en el manuscrito anterior. Sin embargo, bien es cierto que en dicho documento no se hace descripción alguna del tabernáculo, por lo que no tenemos certeza de que el mismo no alojara ya entonces y desde su construcción a la imagen como propia de él.

Llegados a este punto, para salir de dudas hemos de acudir al análisis comparativo de la talla del Buen Pastor con la única imagen que subsiste en la actualidad de las que adornaban el referido tabernáculo: la alegoría de la Fe católica que todavía remata la cúpula. Un simple análisis estilístico de ambas esculturas nos permite concluir sin lugar a dudas que ambas fueron ejecutadas por una misma mano, pues comparten idénticos rasgos formales, tales como tallado del pelo, tratamiento y pliegues de las vestiduras, cinturón, etc... Cabe concluir, por tanto, que la imagen del Buen Pastor debía formar parte desde un principio del diseño del baldaquino levantado hacia 1797 a modo de altar mayor para la nueva iglesia de San Francisco, formando grupo con la ya referida imagen de la Fe y con las otras tristemente despojadas del templo a mediados del siglo pasado, a saber: las cuatros parejas de angelitos que coronaban los capiteles de las columnas, los dos ángeles portacirios y el cordero místico sobre el libro de los Siete Sellos, imágenes todas ellas doradas. El baldaquino junto a sus imágenes, en virtud del documento fechado en 1819, habría sido costeado como hemos visto por el ya mencionado armador británico don Juan Bachen, natural de Francia y casado con la tarifeña doña Rafaela de Acosta Muñoz.

⁶ Transcripción mecanografiada del manuscrito original realizada por el cronista oficial de Tarifa, Jesús Terán Gil, pág. 8. Archivo Particular.

⁷ *Ibidem*, pág. 7.

Por suerte, la imagen del Divino Pastor se salvó del expolio, si bien a mediados del siglo XX pasó a ocupar el lugar secundario dentro de la iglesia que tiene actualmente, una hornacina en la capilla del Sagrario, ocupando su lugar preferente en el baldaquino una imagen del siglo XVI que representa a la Purísima Concepción Niña y que hasta entonces se hallaba colocada en la primera de las dos hornacinas o camarines que se abren uno sobre otro en lo alto del fondo del coro a la romana, de espaldas al tabernáculo del altar mayor. Por su parte, la figura de la Fe continúa airoso elevándose sobre la cúpula del baldaquino.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

El tema iconográfico del Buen Pastor es una de las primeras representaciones de la cristiandad. Justificado por el Salmo 23 o por el Evangelio de Lucas (Lc 15, 3-7), se nos presenta a Jesús salvando el cordero en una clara alegoría del alma cristiana que camina hacia la salvación. Se suele representar a Jesús como un hombre joven levemente barbado, vestido con túnica y con el cayado pastoril, sujetando sobre sus hombros a una oveja. Aunque esta representación perdió vigor en la Edad Media vuelve con fuerza con el espíritu neoclásico.

La imagen del Buen Pastor de la iglesia de San Francisco de Tarifa es una talla de cuerpo completo que mide 1.07 metros de alto, está realizada en madera de pino. Presenta la túnica lisa tallada con pliegues amplios de aristas redondeadas y anudada a la cintura por medio de un cíngulo liso y ancho en color tierra. Carga sobre su hombro derecho una oveja la cual sujeta con el brazo derecho alzado, mientras que dispone el brazo izquierdo para sujetar el cayado, elemento del que no dispone la imagen en la actualidad. La imagen está dispuesta con el pie izquierdo avanzado, cargando el peso sobre el mismo para dar impresión de caminar sobre una base de piedra.

Su estado de conservación es muy deficiente con pésimos repintes en la imagen de Jesús y de la oveja, pérdidas de policromía y encarnadura, roturas de dedos, coloración verdosa en las extremidades (posiblemente debida a la baja calidad del material usado para los repintes), gran cantidad de clavos oxidados, faltas de sujeción de la madera e incluso un posible ataque de insectos xilófagos especialmente visible en la cabeza de Jesús, todo ello aumentado por el excesivo número de ensamblables a lo largo de la pieza.

A pesar de todo lo anteriormente mencionado se trata de una talla correcta y de una calidad superior a la aparente. La cabeza es ancha estando los ojos tallados en la madera y pésimamente repintados lo cual desvía la mirada de la imagen que en un principio debió estar dirigida hacia la oveja. El globo ocular aparece hundido y marcado en su parte superior. Las cejas son arqueadas dejando el entrecejo en forma de "V" invertida. La nariz es ancha y recta. El espacio nasolabial queda algo levantado marcando el labio superior levemente. La barba es corta y abocetada, el bigote, que está pintado, apenas es un leve hilillo que nos hace mantener la duda de

si la imagen originalmente tenía bigote o este procede de un repinte posterior. La boca está entreabierta insinuando los dientes superiores. El cabello es levemente ondulado y partido en dos en la frente, tapando casi completamente las orejas que aparecen bosquejadas. La cabellera cae en gruesos bloques compactos por la espalda. A pesar del clasicismo que inunda la talla el cuello aparece en tensión con los tendones y venas marcadas en relieve y la nuez hundida.

En cuanto a la túnica ésta es en color gris azulado (aunque parece que el tono original pudiera ser algo más violáceo) con pliegues anchos y redondeados siendo especialmente característico el que aparece en la parte delantera del cuello que, como veremos más adelante, el autor solía repetir en sus imágenes. Muy característico es además que la túnica aparece ahuecada en la parte baja lo cual permite realzar el vuelo de la misma dejando ver las piernas talladas hasta las espinillas. Debido al pésimo estado de las manos es muy difícil hacer un análisis profundo de las mismas pero sí se deja entrever que estas debían tener venas y tendones marcados, estando los dedos unidos por la madera con las uñas redondeadas. Con los pies nos encontramos con el mismo problema, en este caso es muy peculiar que el empeine es excesivamente alto especialmente en el pie izquierdo quizás para dar el efecto de caminar.

La imagen, aunque en la actualidad se halla alojada en una sencilla hornacina en la iglesia de San Francisco, fue concebida probablemente para su alojamiento dentro del baldaquino central que sirve de altar mayor a la romana. Dicho baldaquino está situado sobre un podium de mampostería, posee una planta circular, su alzado consiste en juegos laterales de dobles columnas al exterior y pilastras al interior con capiteles corintios, sobre los mismos la cubierta en forma de cúpula con decoración de guirnalda y culminada con una figura escultórica de la Fe⁸. Todos los elementos arquitectónicos están realizados en madera imitando jaspes en tonos verdosos y rojizos con molduras y capiteles dorados. Como se ha dicho, el baldaquino se asienta sobre una base o podium de fábrica de ladrillo, sus laterales están pintados sobre el mortero y la parte trasera que da al coro a la romana está abierta dejando acceso al interior de la base cuadrada sobre la que asienta la estructura del baldaquino circular. En la parte delantera tiene un chapado de madera en el que se ha dado el mismo tratamiento pictórico a imitación de jaspe que en el resto del conjunto. Todos los elementos aquí expuestos nos relacionan la hechura de este tabernáculo con los maestros academicistas que laboraban a finales del XVIII en Cádiz y en particular lo relacionamos con la producción de arquitectos como Pedro Ángel Albisu o Torcuato Benjumeda⁹.

Aunque en la actualidad no se conservan, podemos observar por fotos antiguas que a los costados del frontal del altar se colocaban dos ángeles de pie reali-

⁸ CRIADO ATALAYA, Francisco J.: *Cuadernos divulgativos. Tarifa: Su Patrimonio*, Tarifa, 1992, pág. 25.

⁹ Para más información sobre estos arquitectos y el resto de los que trabajaron en Cádiz en la época neoclásica es de obligada referencia el excelente trabajo de ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989; al cual agradecemos sus sabios comentarios.



2. "La Fe". Iglesia de San Francisco de Tarifa (Cádiz).

zados probablemente en madera dorada ataviados con falda corta, alas desplegadas y que sostenían cada uno un cirio en su único brazo tendido para alumbrar a su Majestad sacramentada cuando ésta se manifestaba y en el centro una pequeña escultura del Cordero Místico, siguiendo un modelo de clara implantación neoclásica con referentes similares en Cádiz, por ejemplo. Sobre los capiteles de las columnas había cuatro parejas de angelitos de los que poco podemos decir aunque hemos de suponer que todas estas imágenes eran de la misma mano. Sí que lo podemos decir de la figura de la Fe [2], la cual, como hemos dicho anteriormente, comparte elementos estilísticos comunes con la imagen del Buen Pastor, lo cual nos hace pensar en una misma mano.

El análisis detallado de estas dos imágenes y la comparación con la abundante imaginería neoclásica conserva-

da en Cádiz nos hace pensar en que ambas pudieron ser realizadas por el escultor granadino Manuel González (1765-1848), el cual es autor de una imagen del Buen Pastor [3] para el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz¹⁰ -fechaable alrededor de 1793-1796 cuando Torcuato Benjumedá realiza las obras de la capilla alta- junto con otra talla documentada de la Virgen de la Soledad y una imagen de Jesús Caído que se le atribuye¹¹, aseveración que compartimos por la similitud de detalles anatómicos y formales con tallas documentadas de este escultor. La imagen del Buen Pastor, venerada en la capilla alta u oratorio del Sacramento justo frente a la puerta del mismo, está valorada como una de las imágenes de más valor artístico del conjunto y su parecido con la talla homónima conservada en Tarifa es espectacular, razón por la que no nos cabe duda alguna sobre la misma autoría de ambas esculturas. Realizada en barro, la imagen gaditana aparece caminando sobre una piedra con caracteres similares a la imagen tarifeña, dirigiendo el rostro con semblante plácido y amoroso hacia la oveja, asegurándole misericordia y perdón¹². Anotar además que el tabernáculo de la capilla sacramental de la Santa Cueva, diseñado por

¹⁰ ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Lorenzo: *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Tomo I, Cádiz, 2005, pág. 104.

¹¹ *Ibidem*, pág. 103.

¹² ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Santa Cueva de Cádiz*, Sevilla, 1996, pág. 9.

Torcuato Benjumeda y con esculturas de Cosme Velázquez^{13, 14}, guarda ciertas similitudes con el de San Francisco aunque observamos en este último elementos como los capiteles más cercanos a Pedro Angel Albisu¹⁵, arquitecto guipuzcoano que llega a Cádiz en 1780 para trabajar en las obras del Arsenal de la Carraca y que fue el primer director de arquitectura de la Academia de Bellas Artes de Cádiz¹⁶, destacando entre sus obras el retablo mayor de San Agustín, el cual comparte elementos arquitectónicos con el tabernáculo de San Francisco y con otros retablos de este templo como el del Sagrario¹⁷ con el que muestra notables afinidades.

Manuel González, apodado como “el granadino” es uno de los últimos elementos de su escuela, suponiéndosele discípulo de Miguel Verduguier y Juan Adán.¹⁸

A este escultor se le documentan en Granada varias imágenes como la Virgen de la Soledad de la Iglesia de Santo Domingo de Granada¹⁹ o la imagen de María Santísima del Sacromonte de la popu-



3. MANUEL GONZÁLEZ, “El Buen Pastor”, Iglesia de la Santa Cueva (Cádiz).

13 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico...*, pág. 87.

14 Existió una importante relación entre Torcuato Benjumeda y Cosme Velázquez ya que el segundo realizaba las obras de escultura de la mayoría de los retablos del primero. Debíó existir una gran amistad entre ambos, tanto que en el testamento recíproco de Cosme Velázquez y su esposa Claudia Martín (Archivo Histórico Provincial de Cádiz, protocolos notariales de Cádiz, legajo CA412, 23 de Agosto de 1800, fols. 565-568) este nombra por sus albaceas a Torcuato y Juan Benjumeda. En dicho documento Cosme Velázquez se declara natural de Logroño e hijo de Francisco Javier Velázquez y María Isabel Merino ambos difuntos. Se casó con la citada Claudia Martín sobre 1780 en la parroquia de San Ginés de Madrid. De dicho matrimonio tuvieron ocho hijos de los cuales solo le sobrevivían Tomás Genaro, Francisco Javier Tomás, Manuel y María Teresa, todos ellos en edad tutelar.

15 Sobre este arquitecto vasco se conserva un curioso privilegio, concedido en 1793, por el cual se le permitía construir una máquina que había inventado para trabajar debajo del agua (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, Caja 2257, documento nº 29).

16 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “Barroco e ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, 2001, pág. 553.

17 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio: “El retablo neoclásico en Tarifa”, *Aljaranda*, nº 65, 2007, en prensa.

18 ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Santa Cueva...*, pág. 8.

19 CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús: “El arte cristiano del siglo XIX en España: Romanticismo y decadencia”, *Alonso Cano. Revista andaluza de Arte*, nº 6, 2005, pág. 8.

lar cofradía de los Gitanos de Granada, imágenes que comparten todas ellas claras similitudes con las tallas anteriormente mencionadas.

Sería por tanto Manuel González el autor de las dos tallas conservadas del Buen Pastor y de la alegoría de la Fe que remata el tabernáculo de la iglesia de San Francisco y, con toda probabilidad, del resto de imágenes que componían dicho tabernáculo y que han desaparecido en fechas relativamente recientes.

ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA OBRA DEL ESCULTOR JUAN ADÁN.

El escultor zaragozano Juan Adán Morlán (Tarazona 1741, Madrid 1816) constituye una de las personalidades más importantes del academicismo español. Formado artísticamente en Zaragoza, pasa a Roma donde es nombrado Académico de Mérito de San Lucas. Tras su vuelta a España es nombrado teniente director de escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, posteriormente fue nombrado escultor de Cámara de Carlos IV y Fernando VII además de Director de Escultura de la Academia²⁰, trabajando para catedrales como la de Salamanca, Granada o Jaén²¹. Su imagen más celebrada es la Venus de la Alameda de Osuna (Madrid, 1793) de la cual el mismo escultor reconocía que “no es fácil se halle de nuestra época monumento igual de esta clase”²² y por la cual se le pagan en 1796 40.000 reales²³.

En 1796 Rafael María de Aguilar, Capitán General de Filipinas, solicita a Manuel de Godoy, duque de Alcudía y conocido como Príncipe de la Paz, el poder colocar una estatua pedestre del rey Carlos IV y que había de realizarse en bronce para la plaza mayor de Manila, la cual pasaría a llamarse plaza de Carlos IV²⁴. Godoy comisiona a Juan Adán para que realice el modelo en pequeño de la estatua. Tras realizar este primer modelo, Juan Adán solicita a Godoy en Enero de 1797 realizar un segundo modelo de la estatua en bronce en tamaño natural para que sirva a los fundidores de Manila. Este segundo modelo debía ser de 8 pies de alto e incluiría un modelo del pedestal que se enviaría a Manila para que también se realizara allí. El modelo estaba listo a principios de 1798. Ambos modelos fueron tasados en 4.500 pesos. Tras diferentes retrasos parece que en 1802 se le abonan los trabajos a Juan Adán tras la intervención de Jacinto Sánchez Tirado, Director de la Compañía

²⁰ FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio y Francisco: *Colección de opúsculos del Excmo. Sr. D. Martín Fernández de Navarrete*, Tomo II, Madrid, 1848, pág. 313.

²¹ MELENDERAS MORENO, José Luis: “El tabernáculo del Altar Mayor de la Catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 131, 1987, págs. 9-16. Véase también del mismo autor “La obra escultórica de Juan Adán para el retablo de San Eufrasio en la Catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 143, 1991, págs. 217-221.

²² Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, Cartas, 393, documento nº 35.

²³ *Ibidem.*, nº 36.

²⁴ Archivo General de Indias, Estado, 47, nº 22.

de Filipinas y asistente de Rafael María de Aguilar, procediéndose a enviar el modelo a Manila donde la fundiría un “célebre profesor Yndio”. El modelo por duplicado sale definitivamente de Madrid rumbo a Cádiz en Septiembre de 1803 donde se debía embarcar en la primera embarcación que fuera hacia Filipinas.

Una vez llegados los moldes a Manila la imagen fue fundida en los talleres de Santa Cruz y Ermita con un coste de 3000 pesos bajo la dirección del coronel Ambrosio Casas, quedando la imagen terminada en 1808²⁵. Esta estatua en bronce se coloca en 1824, tras varios retrasos, en la Plaza Mayor de Manila (actual Plaza Roma). En la inscripción reza el homenaje a este rey por el envío en 1805 de la vacuna contra la viruela que salvó miles de vidas en Hispanoamérica y Asia²⁶. Allí continuaba en 1899 donde obtenemos uno de los primeros testimonios gráficos de la misma²⁷. Y allí continuaba en 1920 justo enfrente de la Catedral de Manila. La imagen fue removida de este lugar en los años 60 del pasado siglo XX para colocar una estatua moderna de los sacerdotes mártires Gómez, Burgos y Zamora hasta que en 1981 vuelve de nuevo a su primitiva localización en la Plaza Roma.

²⁵ TORRES, José Víctor Z.: *Ciudad Murada: a walk through historic Intramuros*, Manila, 2005, pág. 67. Agradecemos a Manuel Jesús Pérez Rodríguez, Director de la Biblioteca del Instituto Cervantes de Manila, el envío de documentación bibliográfica.

²⁶ Nos referimos a la Expedición Filantrópica de la vacuna de la viruela (1803-1806) enviada por el rey Carlos IV al mando de Francisco Javier Balmis y que llegó a ser considerado por Alexander Humboldt como uno de los momentos más memorables de la historia de la humanidad.

²⁷ OLIVARES, José de: *Our islands and their people as seen with camera and pencil*, Manila, 1899, pág. 590.



Boletín de Arte, n° 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

***Tesis Doctorales,
Memorias de Licenciatura***

Joaquín Peinado: La herencia del cubismo en la renovación plástica española del siglo XX. Catalogación de la obra (1921-1975)

Rafel Valentín López Flores

DEFENSA: Marzo de 2006

DIRECTOR: Dr. D. Eugenio Carmona Mato

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Antonio Bonet Correa (Universidad Complutense de Madrid); Secretaria: Dra. D^a. María Morente del Monte (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura) y Dra. D^a. Carmen Bernárdez Sanchís (Universidad Complutense, Madrid)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *cum laude* por unanimidad

Joaquín Peinado, pintor español nacido en Ronda (Málaga) en 1898 y fallecido en París en 1975, fue uno de los más destacados representantes de su generación; artista que, hasta la fecha, no ha sido estudiado con el detenimiento y capacidad de análisis que su obra, por significación, merecimiento y calidad estética, merecía. De ese modo, la Tesis Doctoral que presentamos se propuso, desde un primer momento, desvelar, contextualizar y valorar su aportación a la renovación plástica española del pasado siglo XX, aportando para ello, además de una detallada biografía y un completo estudio artístico y estético, un primer acercamiento a la catalogación de su obra.

Su trayectoria estuvo jalonada por varios hitos comunes a los pintores de la Generación 27. Formado en la madrileña Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inició su faceta pictórica continuando la senda del postimpresionismo a la sombra de la influyente obra de Daniel Vázquez Díaz, formando parte, aunque fuera por pocos años, del entorno artístico –grupo de pintores– de la que ha venido en llamarse Escuela Paisajística de El Pualar, sin atender, en primera instancia, a los requerimientos de la “vanguardia” más militante. Luego, en 1923, dando un giro a su obra, fue de los primeros pintores de su generación en instalarse en la capital francesa, donde, tras el encuentro con el cubismo, Picasso y la herencia de Cézanne, practicó una pintura que pasó por tendencias como los nuevos clasicismos, el neocubismo o la figuración lírica; imbricándose, por pleno derecho, en las posturas renovadoras del “arte nuevo” español de la década de los 20.

En los 40, tras un paréntesis de casi una década marcado por singulares condicionantes personales y protagonizado por una relevante acción propagandística

desde el exilio en favor de la Segunda República Española, regresó a la pintura manifestando una singular y personalísima estética que, partiendo de la herencia cubista y las lecciones de depuración e idealismo pictórico tomadas de Cézanne, dio a luz una pintura figurativa que encontró en su dimensión “pro-forma”, de concepción abstracta, su justo lugar. Una propuesta que, pese a su aparente carácter aislado e independiente, se relacionó, como la de otros muchos pintores de su tiempo –fundamentalmente franceses, o en la órbita de la denominada Segunda Escuela de París–, con el arte de su tiempo; aproximándose, en casos concretos, a tendencias como la abstracción geométrica y expresiva, la metafísica, la *jeune peinture de tradition française* o los nuevos realismos.

El propósito principal de esta Tesis Doctoral, ha sido reconstruir la biografía de Joaquín Ruiz-Peinado Vallejo, actualizar al pintor implicado en el arte nuevo anterior a 1936, y desvelar al posterior a la Segunda Guerra Mundial; el primero implicado en propuestas renovadoras, el segundo, que aún estaba por reconstruir, amante del objeto y la dimensión pro-forma de la pintura. Empresa que, pese a lo que pudiera parecer, ha estado salpicada de dificultades y escollos a salvar. La mayoría de estudios que han tratado la pintura y la biografía de Peinado fueron póstumos, pero no por ello han sido lo suficientemente aclaratorios como para sentar sólidas bases respecto a la significación de su obra en los escenarios del arte español contemporáneo y sus implicaciones internacionales (por vagas que fueran). Su reconocimiento artístico se ha visto avocado a inclusiones específicas, aunque notorias, en muestras generalistas o de tesis dedicadas al “Arte Nuevo” en España, o, aún más superficialmente, a su sumisión a todo el bagaje expositivo, crítico y mercantilista relacionado con la dudosa amalgama histórica que impuso, hasta bien entrada la década de los noventa, la etiqueta *Escuela Española de París*. Así, en consecuencia, su valoración individualizada, a diferencia de la prestada a coetáneos con mayor fortuna crítica como los pintores Francisco Bores, Hernando Viñes, Francisco Cossío, Luis Fernández, Ismael González de la Serna, ha sido corta y sesgada; dominada por su relación estética, simplificada y fácil en exceso, con la pintura del gran Cézanne, el poderoso Picasso y el cubismo (relaciones válidas y efectivas –especialmente la del cubismo– que, no obstante, no copan la totalidad de implicaciones de su pintura).

Atendiendo a las lagunas existentes, la Tesis se enfoca hacia tres aspectos fundamentales. El primero, que hasta la fecha sólo se ha atendido como esbozo o de manera parcial y esquemática, no es otro que actualizar y contextualizar a Joaquín Peinado y su propuesta plástica dentro del arte español e internacional; analizar su obra y estructurarla a través de conceptos discernibles para integrarla, de manera definitiva, en lo que se ha llamado “Arte Nuevo”, “Renovación Plástica” o “Vanguardia” en España (éste último concepto utilizado como mero instrumento, pues Peinado, aún siendo “moderno”, nunca habitó la trasgresión y capacidad de

ruptura que el término implica); atendiendo para ello tanto a su obra anterior a la Guerra Civil, incardinada dentro de los movimientos más renovadores que afectaron a la plástica española, como a la posterior a ésta. El segundo está encaminado a aclarar, en todo lo posible, su biografía, rica en relaciones históricas, repleta de matices y datos aún por aclarar y portadora de varias imprecisiones y equívocos. Y por último sentar las bases, a través de un pormenorizado estudio de fuentes, documentos y obras, que sirvan de punto de partida a futuras investigaciones o aproximaciones a su figura. Todo ello abordado desde una metodología concreta y específica, aproximándose a sus extremos generales y particulares desde la peculiar idiosincrasia que requieren.

Los objetivos, aún estando claros, no han sido fáciles de cumplir. Joaquín Peinado fue un pintor que en 1923 marchó a París en busca de la nueva pintura, dejando atrás el Madrid de la Academia, y desde entonces no regresó a España –a excepción de cortas estancias en su Ronda natal– hasta 1969. Su lectura crítica en nuestro país ha sido parcial y tardía respecto a la de integrantes de su misma generación, dejando múltiples aspectos de su obra sin tratar o pasando por ellos de puntillas. Salvando su integración, en los veinte, en movimientos como el neocubismo, o su relación con los nuevos clasicismos, su pintura posterior a la Segunda Guerra Mundial no ha sido prácticamente tratada, y si lo ha hecho, ha sido asumiéndola como una propuesta individualista y marginal que tenía más que ver con una personalidad solitaria que con el devenir artístico de su tiempo; una concepción que, como queda demostrado en la Tesis, y aún teniendo mucho de cierto y pertinente, no fue del todo así, pues su pintura fue partícipe, como la de otros pintores españoles de su tiempo y espacio, de determinadas propuestas artísticas de calado internacional; destacando entre ellas, por su especial tratamiento y significación en los lienzos del rondeño, la abstracción de corte geométrico.

El trabajo, como ente global, entiende a Joaquín Peinado como una figura relevante en la plástica española del siglo XX que, hasta la realización de esta Tesis Doctoral, no había sido afrontada de manera plenamente satisfactoria. Un pintor y una obra que forman parte de ese patrimonio cultural conformado por figuras y aportaciones que, aún realizadas en otro lugar, han contribuido decisivamente a configurar nuestras señas de identidad. Autor que, tras una “clásica” formación académica, participó, desde París, en los principales movimientos renovadores que afectaron a nuestra pintura en la decisiva década de los veinte. Un artista que, tras un paréntesis productivo iniciado en torno a 1931, y finalizado en 1940, desarrolló una pintura personal, de herencia cubista, interesada sobremedida en las posibilidades conceptuales de un arte figurativo “pro-forma”; reencontrado el objeto –tema central a lo largo de toda su carrera– en lienzos, puramente plásticos, donde convivieron el interés, frío y calculado, por la geometría, y el valor, emotivo y sensible, del color, la pincelada y el gesto.

Pudiera parecer que presentamos, valga la redundancia, una *Tesis sin Tesis*; una aproximación a la biografía, la obra y la estética inmanente a ésta, con Joaquín Peinado como referente, que reitera conceptos y extremos ya expresados por importantes investigadores del Arte Nuevo Español que lo incluyeron en la nómina de pintores que formaron parte en la renovación de nuestra pintura durante el pasado siglo XX; uno de aquellos “adelantados” de nuestra plástica. Pero no es así, es cierto que la Tesis parte de bases ya puestas, años atrás, por estudios y estudiosos de refutado prestigio, pero no se complace en ellas, pues su intención última es desvelar lo que aún queda de oculto respecto a este pintor malagueño.

Estudiar a Joaquín Peinado es enfrentarse a seis décadas de pintura en las que diversos acontecimientos y condicionantes personales e históricos, unidos a una estética y personalidad singulares, dieron a luz una obra cuya aportación a la historia de la pintura española del siglo XX, entendida como ente global, justifica la realización del estudio. Una dilatada trayectoria que, a tenor de su evolución cronológica y resultados artísticos mostrados, se divide en dos; la protagonizada por un pintor joven en sintonía con las directrices renovadores que jalaron el arte nuevo español, y la del pintor maduro que encontró en la dimensión *pro-forma* de la pintura su lugar definitivo y definitorio; disección que, pese a su validez, resulta artificiosa, pues, en realidad, nada en Peinado puede ser dividido con meridiana claridad. Dos metafóricos creadores, diferentes y comunes a un mismo tiempo, (o dos momentos en el bagaje plástico del pintor) que tuvieron en el cubismo uno de sus principales nexos de unión. Dos pintores “en uno” que sustentan, como uno solo, la tesis principal del estudio: que Joaquín Peinado, pese al posible valor de independencia que pudiera manifestar su obra y su estética, estuvo implicado en la plástica de su tiempo.

Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)

Sergio Ramírez González

DEFENSA: Diciembre de 2006

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia); Secretaria: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Jesús Miguel Palomero Páramo (Universidad de Sevilla); Dr. D. Diego Maestri (Università Roma Tre, Roma) y Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Universidad de Granada)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *cum laude* por unanimidad con mención de Doctorado Europeo

La Tesis Doctoral que aquí se reseña aspira a subrayar la importancia del movimiento franciscano y sus establecimientos conventuales en el contexto social, cultural, patrimonial, urbanístico, religioso, antropológico e histórico-artístico de las ciudades y poblaciones de la provincia de Málaga. Sin embargo, y rehuyendo siempre cualquier perspectiva localista, no olvida tampoco la inserción del tema en la Historia de las Mentalidades, lo cual amplía la proyección del trabajo hacia el marco de la Historia de Andalucía y, de igual modo, hacia el contexto global del Franciscanismo universal. La importancia conferida en el título de la Tesis a la expresión “Málaga Seráfica” no es ningún momento fortuita, por cuanto podemos hablar con propiedad en estos términos ya que la presencia del Franciscanismo en el marco geográfico de la provincia mantuvo una total cohesión, debido al elevado número de cenobios levantados en sus pueblos y ciudades, la irradiación de éstos hacia otros núcleos y su implicación en la dinámica social a nivel institucional y popular. Sin olvidar, la capacidad de respuesta de las gentes ante las iniciativas y actuaciones de los frailes a nivel educativo, asistencial y religioso. Podríamos decir incluso que tal vez sea ésta la única Orden Religiosa, de las muchas que se asentaron en nuestra tierra durante el Antiguo Régimen, a la que se le pueda conferir este privilegio.

Este trabajo de investigación aborda el estudio de los conventos masculinos y no los femeninos, por cuestión de pura idiosincrasia y estilo de vida, amén del hecho de que ya existan amplias monografías sobre muchas de las instituciones clarianas malagueñas. Y es que resultaba mucho más sugestivo reorientar la Tesis hacia los establecimientos de frailes, sencillamente por la diversidad de matices y

situaciones fascinantes para el historiador que los protagonistas de una vida activa ofrecen frente a sus homólogas de vida contemplativa. A este respecto, se ha distinguido dentro de tan prolija “familia” a los Observantes y sus homónimos Recoletos, los Descalzos o Alcantarinos y los todavía enigmáticos Terceros Regulares. El planteamiento de la Tesis Doctoral procura constatar y contrastar, como fenómeno histórico individualmente considerado, la política de inserción de los conventos franciscanos en un territorio como Málaga, de tardía conquista e incorporación a la Corona de Castilla y situado en los límites del Reino de Granada. La complejidad de estas fundaciones parece regirse por la misma diversidad geográfica de la provincia en la que se encuentran. Semejante “heterogeneidad” provocó que la parte más occidental se viese incorporada a la Archidiócesis de Sevilla, en los casos de Cañete la Real y Teba, mientras que otros núcleos conventuales de la provincia de Cádiz como el convento de Caños Santos permanecieron adscritos a la Diócesis de Málaga. Por tanto, se produce una concentración de distintas fuerzas e influencias en tierras malagueñas, que terminarán afectando a la propia identidad estética de sus inmuebles y obras de arte. Por otro lado, el encuadre cronológico escogido para circunscribir el radio de acción de la Tesis, desde 1485 a 1835, pretende ser coherente con el periodo de existencia ininterrumpida de los conventos franciscanos, brusca y traumáticamente cortada a partir de este último año, pese a que en el siglo XX se reactivaron el convento de Vélez-Málaga y la casa de Coín.

En la estructura temática, no se pasa por alto plantear un estado de la cuestión. Así las cosas, el grueso de los contenidos de este trabajo incide en el desarrollo histórico de los conventos, con especial detenimiento en los avatares de cada fundación, el papel de los promotores y protectores –desde los Reyes Católicos a los particulares y nobles, hombres y mujeres-, la relación de las comunidades seráficas con el pueblo, el radio de acción de los frailes en su entorno próximo e inmediato, las peripecias protagonizadas por aquellos en el ejercicio de sus funciones, su denodada difusión del pasto espiritual, su relación con otros institutos regulares, sus vinculaciones, filias y fobias con respecto al clero secular y al Cabildo Catedral, la trayectoria vital de los frailes más destacados en múltiples frentes –desde el intelectual insigne al humilde lego-, el relato de los milagros y maravillas que convirtieron al convento en punto de mira del exaltado espíritu religioso barroco, las actividades cotidianas de las casas de estudios y noviciados, las misiones a África y América o la incidencia de los avatares políticos, las catástrofes naturales y las excomuniones y desamortizaciones que los precipitaron a la desaparición.

Qué duda cabe, que los aspectos artísticos toman en este sentido una especial relevancia, por lo que se hace hincapié en el proceso de construcción de la iglesia y el convento, la descripción de las distintas dependencias, las ampliaciones acometidas y las adaptaciones o “reeducaciones” estéticas al estilo de cada momento, el análisis arquitectónico, la justificación de sus advocaciones titulares, la presencia

de reclamos devocionales identificados con determinadas imágenes milagrosas, la puesta en valor y la presencia de piezas artísticas de primer orden en cuanto a su autoría, valor material y/o grandeza artística, la existencia de magníficas esculturas y lienzos esplendorosos o el estudio de las claves de articulación y lectura aplicadas a programas iconográficos más simples, junto a otros tremendamente complejos. Pero en la mayoría de los casos, la Desamortización, la especulación urbanística del XIX y, sobre todo, los sucesos de 1931 y la inmediata Guerra Civil acabaron con estos testimonios artísticos. Como no existe regla sin excepción, suerte la de Antequera al lograr conservarlo casi todo, gracias a unos excepcionales acontecimientos socio-políticos que evitaron la sinrazón. Por desgracia, estas circunstancias acarrearón una cruel y sistemática desaparición casi total en Málaga capital –excepto el convento de los Ángeles– y una dispar acción destructora en la provincia, donde, al menos, han perdurado en la mayoría de los casos los buques arquitectónicos de estos complejos.

La estructura del trabajo comprende cuatro grandes partes bien diferenciadas, aunque con un hilo conductor que las aúna para darles sentido. La primera se centra en la “Revolución Franciscana”, incorporando el relato histórico de los orígenes de la Orden y su diversificación en las distintas ramas, a través de las cuales se expone su pensamiento, *modus vivendi* e incluso aquellos rasgos tocantes a su indumentaria y aspecto, lo cual facilita su identificación casi a modo de “tribu urbana”. En segundo lugar, el Cosmos Franciscano incide en los modelos arquitectónicos de los templos y conventos y la hagiografía franciscana que participa de la iconografía artística con toda su variopinta galería de personajes. El tercero de los bloques se detiene en el mapa franciscano andaluz al desarrollar la historia de las Provincias Franciscanas, sus fundaciones, divisiones y extensión territorial, tanto de los Observantes como de los Descalzos y Terceros. Por último, la Málaga Seráfica se introduce en el desarrollo de su Historia y Arte, examinándolo desde el todo al uno, y siempre bajo el prisma de unas fuentes que le sirven de inspiración artística. El aparato crítico se completa con la relación de documentos consultados, al igual que la bibliografía, dividida en específica y general.

Con este trabajo se consigue plasmar un retrato de la Málaga Seráfica más allá de la frialdad descriptiva o la hipótesis iconográfica. En este sentido, se ha contemplado en cada uno de los establecimientos un auténtico organismo vivo, como institución y como asentamiento de un grupo humano profundamente enraizado, sensibilizado, identificado y reflejado en el devenir cotidiano de las respectivas poblaciones que les sirvieron de asiento. Esa convicción ha llevado a desarrollar un esquema de trabajo poliédrico, donde sin perder de vista la coherencia y desarrollo lineal del discurso han tenido cabida un sinfín de aspectos, algunos conocidos, muchos otros revisados y otros completamente novedosos desde la perspectiva del dato puntual o el enfoque del asunto abordado.

Gerorges Bataille: el arte como transgresión

Juan Francisco Rueda Garrote.

DEFENSA: Marzo de 2007

DIRECTOR: Dr. D. Eugenio Carmona Mato

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Simón Marchán Fiz (UNED); SECRETARIO: Dr. D. Juan María Montijano García (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Fernando Castro Borrego (Universidad de La Laguna), Dr^a. D^a. María Dolores Jiménez Blanco-Carrillo de Albornoz (Universidad Complutense), Dr. D. Joan Minguet Batllori (Universidad Autónoma de Barcelona)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *cum laude* por unanimidad

El título de esta tesis doctoral –*Georges Bataille: el arte como transgresión*– señala uno de los aportes más importantes de la obra del pensador francés a la teoría del arte. Frente a la lectura generalizada y predominante que sobre la relación de Bataille y el arte se difundió desde los años noventa del pasado siglo, esto es, centrada en el concepto de lo informe, esta tesis destaca cómo emerge como concepto medular de su *corpus* teórico el de la actividad artística como un ejercicio de transgresión. Tal vez por ello, la tesis ofrece nuevos escenarios para la aprehensión del pensamiento global y estructurado de Bataille respecto al arte, y, en ese orden de cosas, la idea del arte entendido como transgresión se presenta como un escenario inédito o, al menos, no precisado con anterioridad a este trabajo en toda su potencia.

La historiografía artística ha estudiado la transgresión como un prurito por la provocación y el escándalo, sin embargo, al hablar de la idea batailleana del arte como transgresión nos enfrentamos a la concepción del arte como negación de segundo grado que, a juicio de Bataille, es consustancial a su propia naturaleza –genésica por tanto– y le otorga una cualidad trascendental, ya que al negar en segunda instancia transgrede una serie de normas o prohibiciones auto-impuestas por el hombre en un primer momento o grado. Será en el último trayecto de su vida y en obras como *El erotismo*, *Lascaux o el nacimiento del arte* y *Las lágrimas de Eros*, cuando Bataille establezca su idea del arte como transgresión. Ésta encierra un potente andamiaje teórico y conceptual de diferentes disciplinas humanísticas en torno al acto genésico del arte y su relación con la ordenación de las sociedades.

Para Bataille, las prohibiciones que el hombre se auto-impone surgen en paralelo al mundo del trabajo organizado ya que, mediante éste, el hombre empieza a negar la animalidad con la intención de conformarse como creador de un nuevo orden artificial dentro del natural. El mundo del trabajo hace que el hombre se desprenda de su animalidad primera, busque un interés que presida sus actos y exilie la

violencia natural del curso de las sociedades, con lo que éstas se definen en virtud de las prohibiciones que las configuran como tales. Esta expulsión de la violencia y la animalidad, esta acción, es la que cabe calificarse como negatividad de primer grado, ya que niega el estado natural y animal del hombre. El arte, al oponerse, transgredir, o negar el mundo del trabajo, del proyecto ulterior y del interés –tal es la naturaleza desinteresada del arte para Bataille- lleva a cabo un ejercicio de derroche, despilfarrío o aniquilación. Esta acción de negar una negación anterior es lo que denominamos negación de segundo grado. De este sistema de negaciones obtenemos una de las ideas centrales de su pensamiento: el arte como ejercicio desinteresado sólo ha de ser soporte para la transgresión que, en esencia, al ser gasto improductivo no supone interés alguno.

Quedando señalado el descriptor privilegiado de la teoría artística batailleana, se ha prestado especial interés en demostrar cómo Bataille realiza una meta-teoría artística; al señalar que la transgresión es epistemológica y ontológicamente consustancial a la creación artística, Bataille busca crear una teoría artística transgresora. Pero el escritor francés se dispone a ir más allá y, al igual que al crear se transgrede, piensa que el arte ha de transgredir formalmente los preceptos o límites marcados. En este caso, estaríamos hablando de una meta-transgresión, es decir, como ejercicio de transgresión, el arte, para lograr la soberanía de su hacedor, ha de transgredir las normas en torno a los rudimentos de la forma. Dentro de esta aspiración batailleana situamos el concepto de lo informe, a saber, como un medio para la transgresión en el arte. Al afirmar lo anterior, esta tesis rompe con la visión predominante que sitúa lo informe como aspecto sobresaliente del trabajo de Bataille, contextualizándolo dentro del conjunto de categorías de la teoría artística batailleana fundamentadas como medios para la transgresión en el arte.

Aparejado al valor ambivalente de la transgresión como negación de las prohibiciones –el arte como transgresión- y su carácter formal –la transgresión en el arte-, Bataille realiza su aportación a uno de los debates seculares en torno al arte, el de su utilidad o interés. Bataille participa en este debate a través de conceptos emanados de la etnografía como el don o el *potlach*. La mayor virtud que destacamos de la aportación batailleana a este debate es su posicionamiento respecto a que el arte no ha de tener interés alguno y no ha de ser servil. El arte como medio ha de ser desterrado y sólo debe atender a su propia naturaleza y finalidad, que no es otra que la de la transgresión o, lo que es lo mismo, la libertad y la emancipación respecto a los ideales y sistemas constreñidores de orden dogmático. Sólo de este modo el artista podrá llegar a ser soberano y no servil.

En relación a la capacidad analítica y teórica respecto a la actividad artística, se ha prestado especial interés a los artículos para *Documents* (1929-1930) y su estudio sobre *Manet* (1955). Respecto a este último se han trabajado distintos aspectos de la teoría de las vanguardias y del nacimiento del arte moderno que Bataille señala que se origina con la pintura de Manet. De este modo, el escritor francés siente que el arte responde a unos condicionantes y es en esencia estilo. Estos condicio-

nantes los sitúa en la vida urbana y de ésta se desprende a través de la obra del pintor francés que las posibilidades de un arte transgresor y moderno se basan en la aniquilación del tema, el mutismo, la *planitud* de las superficies, la indiferencia hacia la belleza, así como la negación de lo afectado, grandioso y heroico que en otros tiempos fuera el motor y la esencia del arte. De esta certeza batailleana obtenemos que el surrealismo, como parte del movimiento moderno, ha de optar por el silencio y el mutismo como principal arma de transgresión.

Respecto a *Documents* se destacan sus propósitos como artefacto en contra del idealismo y del surrealismo ortodoxo bretoniano. Buena parte del trabajo desarrollado se ha encaminado a examinar la convergencia del surrealismo con la etnografía de modo que ha posibilitado hablar de un surrealismo etnográfico. *Documents* ha quedado descrita en este texto como un producto cultural subversivo por mor de su labor de nivelación de los valores culturales y de los códigos de recepción y aprehensión occidentales proclives a conceptos como la belleza, la buena forma, la sofisticación, lo sentimental y la elegancia. *Documents* cercena estos valores contraponiendo diversos materiales de procedencia dispar -habitualmente provenientes de la baja cultura, las artes populares y las primitivas-, de modo que ocupasen un lugar en franca oposición a los elevados conceptos a derrocar. El conjunto de artículos constituye uno de los ejemplos paradigmáticos de la transgresión en el arte y un catálogo de los instrumentos idóneos para este fin: lo informe, la alteración, la escatología, las imágenes paródicas, la confrontación texto-imagen o la incursión de lo marginal en los discursos de la excelencia. No obstante, advertimos que la motivación principal que subyace tanto en los artículos de Bataille como en el conjunto de aportaciones de los restantes colaboradores se dirige a cuestionar los códigos de recepción de lo artístico occidental, es decir, los resortes y las relaciones en función a las cuales se funda nuestro conocimiento y valoración de lo artístico: su epistemología.

Por último, la tesis aborda la certeza batailleana de que el surrealismo es una constante artística, una *Iglesia* lo llama él, que aflora a lo largo de la historia en distintos momentos y que destaca por lo sacrificial, el exceso y la extremosidad.

Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco-español del siglo XVIII

Antonio Gómez-Guillamón Maraver

DEFENSA: Marzo 2007

DIRECTORA: Dra. D^a Rosario Camacho Martínez

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín (Universidad de Granada). Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga). Vocales: Dr. D. Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén). Dr. D. Jesús Rivas Carmona (Universidad de Murcia). Dr. D. Alberto Villar Movellán (Universidad de Córdoba)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *cum laude* por unanimidad

Trabajo de investigación que ha tenido por objeto, actualizar, profundizar y poner al día, la vida y actividad artística – tanto en Francia como en España -, de este escultor francés del siglo XVIII que nacido en Marsella (Francia) en 1706 (?), se desplazó temporalmente a Córdoba (España), con el fin de cumplimentar un compromiso artístico en 1763, y que por los avatares de la vida, trabajó y vivió en nuestro país hasta su muerte, acaecida en Córdoba en diciembre de 1796.

La relación familiar existente entre el doctorando y el escultor marsellés, ha condicionado la metodología empleada desde los comienzos de la investigación ya que, no sólo se han buscado las fuentes sobre su faceta profesional, tanto en Francia como en España, sino que la faceta humana y sus estados de animo en los diferentes estadios de su vida, han sido motivo de una profunda investigación bibliográfica, completada con el estudio grafológico de su correspondencia epistolar con la Academia de Marsella, a través de sus 33 cartas autógrafas a lo largo de 17 años de su vida en España.

El trabajo biográfico de Juan Miguel Verdiguier se desarrolla a través de seis capítulos, relatando su juventud y preparación profesional así como la fundación de la Academia de Pintura y Escultura de Marsella hasta su marcha a España, siendo fundamentada esta investigación en fuentes y bibliografía francesa del siglo XVIII y XIX de gran solidez. Su etapa en nuestra patria, desde su llegada a Córdoba en 1763 hasta su muerte en 1796, está fundamentada en sus *Cartas autógrafas a la Academia de Marsella* como fuentes básicas hasta 1777 (final de esta colección epistolaria) así como su Testamento de 1795 y demás fuentes conservados en el archi-

vo histórico de Córdoba: La extensa bibliografía existente en Córdoba, Jaén y Granada, han completado la labor investigadora de esta segunda etapa de madurez y magisterio del artista.

La recopilación de sus obras conocidas en Francia y España así como la investigación, confirmación y descubrimiento de otras, ocupan la segunda mitad de la Tesis que es completada con un capítulo dedicado a su hijo y frustrado sucesor Luis Pedro Verdiguier, responsable en parte de su desprestigio senil. Su extenso catálogo se complementa con una serie de dibujos y bocetos conservados en los museos de Bellas Artes de Córdoba y Marsella.

Como conclusiones de este trabajo de investigación, podemos señalar lo siguiente:

La personalidad humana y cultural de Verdiguier, con una educación familiar perteneciente a una burguesía acomodada francesa, es la antípoda del clásico artesano bohemio, arquetipo de artista de la época. Su cargo de Director Perpetuo de la Academia de Pintura y Escultura de Marsella, desde su fundación hasta su marcha a España, completó esa sólida formación de la que siempre hizo gala en España, ya que como sabemos, siempre fue considerado y protegido por obispos y altas autoridades eclesiásticas de Córdoba, Jaén y Granada.

Su aprendizaje profesional como escultor en París, su estancia en Italia, y su entrada posterior en el Arsenal de Tolón como *figurista*, a las órdenes del que más tarde sería su suegro: Ángel Mancourt, completaría su enseñanza juvenil. Posteriormente, y una vez creada la Academia, consolidaría su preparación artística con su larga experiencia como profesor titular de dibujo. En otro orden de cosas, debemos señalar la influencia en la obra de Verdiguier, del pintor francés Fragonard (*sin la nota libertina*), y de su compatriota pintor y escultor, Pierre Puget. Así como sus conocimientos sobre el “Barroco romano de Gianlorenzo Bernini”, adquiridos, tanto en su estancia en Italia como en su tierra natal: La Provenza, región francesa, que tanto por su proximidad como por su afinidad, ha estado siempre muy influenciada por el país vecino.

En cuanto a sus trabajos, si bien en su juventud en Francia realizo algunas obras civiles, posteriormente, tanto en su país de origen como en España, trabajó íntegramente para la iglesia, siendo destacable dos peculiaridades: el empleo del “estuco” como materia base de sus obras artísticas en nuestro país por su economía ante el mármol, y sus numerosas intervenciones escultóricas como “armonizador de conjuntos artísticos”, tanto propios como ajenos. Sus numerosos “rompimientos de Gloria berninianos”, así como sus ornamentaciones “ilustradas” de capillas y retablos, corroboran esta última característica del artista.



A partir de 1780, con su nombramiento como “académico de mérito” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Verdiguier llega a su máximo prestigio en España pero al mismo tiempo, y debido a su avanzada edad y un grave accidente, su hijo y aprendiz Luis Padro, comienza a intervenir de manera extraoficial de manera más intensa en las obras contratadas por Verdiguier padre, llevándolo a una situación de desprestigio muy acentuada en Jaén y Granada.

Un segundo volumen, con un Apéndice Documental de Fuentes documentales e impresas, con sus traducciones y transcripciones, completan esta Tesis Doctoral.

La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX

Matilde Torres López

DEFENSA: Septiembre de 2007

DIRECTOR: Dra. Rosario Camacho Martínez

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Manuel Núñez Rodríguez (Universidad Santiago de Compostela); Secretario: Dr. D. Eugenio Carmona Mato (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Mercedes Vico Monteoliva (Universidad de Málaga); Dra. D^a. Ana María Arias de Cossío (Universidad Complutense de Madrid); Dra. D^a. Marion Reder Gadow (Universidad de Málaga)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente cum laude por unanimidad

La Tesis Doctoral se presenta como el resultado de las investigaciones realizadas para conocer la magnitud y el papel de la mujer en la docencia y sobre todo en la creación artística en Andalucía durante el siglo XIX.

El trabajo se ha dividido en dos partes: la primera muestra la situación de la mujer a lo largo de la Historia y su vinculación con el Arte, revisando los orígenes, pero más exhaustivamente en la Edad Moderna y su función en los conventos, talleres y academias, siendo fundamental su presencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como el aprendizaje y sus limitaciones en el siglo XIX. En la segunda parte, núcleo de la investigación, se ha trabajado en las provincias andaluzas para saber la preparación artística que se ofrecía a la mujer desde las diversas entidades existentes en cada una de ellas, como eran las Escuelas de Arte de las Academias, las Escuelas de Artes y Oficios, clases de las Sociedades Económicas de Amigos del País, Liceos, Ateneos y profesores particulares.

Se aborda la situación analizando la mentalidad de la época y las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales existentes para indagar qué estrato de la sociedad tenía la preparación y podía acceder a ese tipo de enseñanza, con todas sus dificultades y con la perspectiva de tener una mejor educación y sobre todo de una posible salida laboral, bien en la docencia o creando su propia obra para presentarla a concursos y exposiciones y su posible incursión en el ámbito de la comercialización artística.

Para la obtención de información se ha investigado en los archivos de las Academias de Bellas Artes, Escuelas de Arte, Ayuntamientos, Diputaciones y particulares, además de utilizar la bibliografía general y específica de cada una de las provincias andaluzas y de la concreta sobre autoras andaluzas, comprobando que su actividad fue mayor de la que se pensaba.

También se aporta un Diccionario de pintoras andaluzas, en el que hemos incluido a trescientas ocho mujeres, siguiendo como criterio el que hubiesen expuesto públicamente su obra, al menos en una ocasión. Entre las cuales encontramos a alumnas de Escuelas de Bellas Artes, docentes y artistas reconocidas por su labor en esa centuria.

La tesis es la primera realizada desde la perspectiva de la mujer en la docencia, el aprendizaje y su función en la actividad artística, que abarca toda Andalucía, además de recoger y unificar en el Diccionario una breve biografía de cada una de ellas, su obra y la localización de la misma. Se sientan las bases para que se vayan realizando investigaciones desde otras perspectivas, indagando y clarificando el papel de la mujer en la Historia del Arte en Andalucía.

■ Sujeto femenino en el arte y la publicidad: análisis iconográfico de la fotografía publicitaria de perfumes (1990-2007)

Noelia García Bandera

DEFENSA: Octubre 2007

DIRECTORAS: M^a Teresa Méndez Baiges y M^a Isabel Garnelo Díez

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rocío de la Villa Ardura (Universidad Autónoma de Madrid); Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga); Dr. D. Iván de la Torre Amerigui (Universidad de Sevilla); Dra. D^a. Concha Casajús Quirós (Universidad San Pablo CEU Madrid)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *cum laude* por unanimidad

La imagen de la mujer ha sido, durante muchos siglos, estudiada en profundidad, normalmente, bajo un tradicional sesgo androcéntrico presente a lo largo de la Historia del arte y, a partir del siglo XX, también en la publicidad y el cine. Por lo tanto, la tesis doctoral que se presenta está regida por la idea de que la publicidad es un medio *interesado* dirigido a un fin: vender. Pero, como es bien sabido, no sólo vende productos, sino que también ofrece estilos de vida. A partir de esta idea general, hemos estudiado cómo la imagen de la mujer, al ser una de las representaciones más usadas en publicidad, se diversifica en esos estilos de vida, por lo que, a través de su cuerpo, se reinterpretan unos modelos estilísticos que beben, directamente, de la Historia del arte y de la cultura, sobre todo, de una galería iconográfica que el espectador reconoce con cierta rapidez.

La tesis está estructurada en cuatro secciones o capítulos:

En el primer capítulo titulado “Breve genealogía del sujeto femenino y las implicaciones del cuerpo en la tradición occidental”, repaso, *grossa modo*, el desarrollo de la mujer como sujeto activo y las implicaciones de su cuerpo en la sociedad, asunto analizado desde sus albores por la teoría feminista. Las manifestaciones artísticas feministas anglosajonas desde la década de los setenta serán las que más me interesan en este estudio porque en ellas se contemplan las diferentes metamorfosis corpóreas que la visión femenina ha otorgado a la sociedad frente a las masculinas. Además, el cuerpo de la mujer, su base original matérica, se ha visto modificada a tenor de las estrictas normas de la sociedad de consumo. La carne humana se vuelve dúctil cuando se debe asimilar –o copiar– a los anuncios publicitarios que

representan mujeres prototípicas portadoras de una belleza inalcanzable.

En el capítulo segundo, “El concepto de belleza”, se realiza una introducción, necesariamente sucinta, que sólo posee un valor teórico general en el marco de una breve historia del término belleza. Aquí se estudia cómo la belleza se plasma en el cuerpo femenino, en primer lugar en las representaciones artísticas y, en segundo lugar, en las publicitarias, para observar cómo fluctúa el concepto de “belleza” femenina tan en controversia en la sociedad de consumo contemporánea. Si bien, la asimilación de belleza-bondad es usada en la publicidad de manera generalizada, cuando se trabaja en torno a la venta de un producto como es el perfume, esta dualidad se rompe para reescribirse a modo de belleza-maldad, más atractivo para un público proclive a la ruptura de la norma y las imposiciones culturales.

El tercer capítulo “Préstamos, robos y apropiaciones entre arte y publicidad”, está compuesto de una serie de epígrafes en los que se ha pretendido destacar la conjunción que existe entre arte y publicidad y, por tanto, la contaminación mutua a la que están sometidos. Vemos cómo las artes plásticas, la fotografía y, finalmente, la publicidad, crean una imagen de la mujer. Con ello confluyen en este capítulo los tres ámbitos de la representación femenina que atañen a la tesis, pues serán los que se estudien en las imágenes del corpus.

A continuación se atenderá al epígrafe “El anuncio descontextualizado o cómo la publicidad se convierte en arte”, en el que se estudia cómo la publicidad ha sido introducida en el arte por los artistas como una estrategia de cuestionamiento. Es decir, si el presente trabajo se basa en cómo la publicidad se nutre del arte para vender un producto, el artista, por su parte, se apropia de la publicidad para criticar los modelos y nuestra actitud ante la sociedad de consumo.

En el epígrafe titulado “Retórica de la imagen publicitaria” he dividido los contenidos en él implicados para acercarme a la imagen publicitaria en la sociedad y la influencia que puede tener en el sujeto femenino. Por lo tanto, si el fin mismo de la publicidad es el consumo por parte del público del producto anunciado, lo importante en ésta no es complacer al consumidor, ni hacerlos más felices, sino vender modelos simbólicos de comportamiento. Lo que nos conduce hasta la idea de cómo la publicidad objetualiza a la mujer a través del producto anunciante, punto en el que vuelven a encontrarse el arte y la publicidad, por cuanto la objetualización del cuerpo de la mujer ha sido una práctica común en la tradición artística. Aunque la tesis no contempla el análisis semiótico del texto publicitario he querido señalar la importancia que tiene, pues es, en la mayoría de las ocasiones, sustento de la misma imagen. También considero importante señalar cuáles fueron los orígenes del anuncio publicitario a través del cartel porque existen tres estilos –modernista, simbolista y la estética *hippie*- que influyen de forma evidente en la publicidad actual. Para terminar,

se señala la función de la revista como soporte de la publicidad y la trascendencia de la prensa femenina en la imagen de la mujer.

Considero que una de las mayores aportaciones a la investigación la constituye el cuarto capítulo: "Representaciones femeninas y análisis iconográfico en la publicidad de perfumes 1990-2007" en el que se exponen los datos revisados en los anteriores capítulos para comprobar la tesis expuesta: cómo la publicidad se apropia de los modelos y símbolos tradicionales artísticos representados a través de la imagen de la mujer.

Con un total de cinco apartados, comenzando con unas consideraciones metodológicas y una resumida introducción referente al mundo del perfume como estética de lo inefable, he dividido las imágenes en diversos grupos, encabezado por los géneros artísticos más presentes en la publicidad, como el "El retrato" en el que expongo el protagonismo del mismo tanto en la publicidad como en el arte, o "El desnudo femenino", dando la publicidad un toque provocador y polémico para parte de la sociedad. También el "Paisaje" acoge una representación de la mujer en la que conceptos como lo sublime se contemplan en la escena.

Asimismo, en el epígrafe "Iconografía femenina en la publicidad de perfumes" se observan las conductas publicitarias más destacadas con respecto a la imagen de la mujer. Aquí se comprende cómo se construye la imagen de la mujer en anuncios en los que la fémina, por ejemplo, aparece acompañada bien por hombres o bien por mujeres, o cómo se refleja su relación con la Naturaleza, vínculo al que ha estado asociada tradicionalmente. También interesa el "Fragmento femenino" porque es un recurso utilizado en el lenguaje visual publicitario y en la cultura posmoderna e implica una descontextualización del espacio y de la identidad femenina.

Me detendré en el epígrafe dedicado a los "Referentes artísticos y literarios en la publicidad de perfumes", no sólo porque recoge la específica manifestación de los movimientos estilísticos y culturales en las imágenes publicitarias analizadas, sino también porque se ha querido insistir en la frecuente representación de la "La mujer fatal", una imagen simbólica también de recurrente aparición en la Historia del arte y la literatura, sobre todo a partir del siglo XIX. Como ya he señalado, de manera intencionada, la mayor parte de las mujeres de nuestro estudio tienen algo de "fatal". Su herencia permanece entre las imágenes actuales, siendo en la fotografía y, por lo tanto, también en la publicidad, figura clave a la hora de representar a la mujer como proyección del hombre, de sus anhelos y de sus miedos. También quiero destacar otros apartados como por ejemplo los referentes artísticos provenientes de la Antigüedad, del Barroco o del Pop, de la imagen cinematográfica o del cómic.

Me gustaría subrayar la sección titulada "La mujer y los modelos bíblicos", para revelar que ni siquiera este tipo de publicidad deja a un lado la religión cristia-

na –normalmente católica-, aunque, por norma general, sea para provocar. Así, la inocente “Eva” o la maldita “Lilith” han sido identificadas afirmando el reajuste visual que sufren los símbolos y la representación femenina. Siguiendo en el mismo apartado, señalo “La mujer y su representación en el mundo onírico y fantástico”, en el que un auténtico cuento infantil se plasma en cada imagen, aunque ajustado a la contemplación adulta. Se puede descubrir la figura de la mítica “Sirena” o de la cándida “Caperucita Roja”, siempre rozando la sexualidad extrema. Asimismo, la perversidad aderezada con altos contenidos de erotismo logra llegar de mano de la “vampiresa” o de las “ninfas” para ver cómo lo fantástico puede conseguir ser una pesadilla para el hombre. Por último, hay que destacar el apartado “La Nueva Mujer”, expresión usada por otros autores, como Gilles Lipovetsky en su obra *La tercera mujer*, para designar a la mujer desinhibida que ha nacido gracias a las oportunidades que ha obtenido a través de su esfuerzo y su trabajo en la vida cotidiana. Del mismo modo, se destaca en la investigación cómo esta representación femenina es un icono creado por los propios medios de masas, ya que se trata de una imagen que se ha comenzado a utilizar en la publicidad paralelamente a los discursos *mass mediáticos*. Los rasgos identitarios en los que se suele basar este tipo de imagen están conectados a los masculinos, como la apariencia andrógina o el atuendo profesional.

Para completar el trabajo, se presenta un apéndice iconográfico constituido por trescientas setenta y ocho imágenes en las que se vislumbra la tesis expuesta.

Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental

Javier González Torres

DEFENSA: Septiembre de 2006

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga) y Vocal: Dr. D. Carlos Alcalde Martín (Universidad de Málaga)

CALIFICACIÓN: Sobresaliente por unanimidad y Premio Extraordinario de Licenciatura del curso académico 2005-2006

De entre todos los elementos de la Naturaleza susceptibles de convertirse en símbolos visibles de una idea suprasensible, la presente Memoria de Licenciatura ha optado por una temática particularmente simple y compleja, al mismo tiempo, que nos permite adentrarnos en el mundo de la simbología animal entendida como espejo moral y norma de comportamiento del hombre. En este proceso, el ser humano hace uso de las facultades innatas y de la caracterología particular de lo animado en pro de la consecución de una idea, de la comprensión de un fenómeno concreto y de la asimilación del mismo, en tanto medio adecuado de acercamiento a una realidad intangible.

El trabajo suscribe como punto de partida la justificación de los símbolos animados como elementos parlantes puestos al servicio de la fundamentación del Dogma, sin olvidar que, efectivamente, ese universo de símbolos y alegorías y, en concreto, la concepción del mundo como tal es una consecuencia misma del desarrollo de la Humanidad. El desempeño particular de cada cual al asumir una serie de normas mínimas de comunicación, permitieron la instauración desde los tiempos antiguos de una normativa no escrita que informaba, a través de conceptos complementarios, sobre la oposición, analogía, parecido o relación entre aquellas. Por consiguiente, el concepto de símbolo se convirtió en paradigma del "ser", permitiendo por su acción que las cosas "existan", que tengan fundamento y vida propia a través del establecimiento de un estatuto de presencia material que no debe permitir su devaluación y su dispersión conceptual en meras metáforas descohesionadas.

Tras desgranarse con exhaustividad la teoría del símbolo, una segunda parte de la investigación abarca el análisis de las conexiones existentes desde el Cristianismo Primitivo entre los Símbolos y la Mística de la Eucaristía, abundando en los argumentos teológicos y circunstancias históricas que generaron la hermenéutica

al uso en uno de los ciclos iconográficos de mayor predicamento y solidez dentro de los programas abordados por las artes visuales desde los primeros siglos hasta el Barroco. En este punto, se dedica especial insistencia al irrisistible influjo ejercido sobre los cristianos primitivos por el contexto inmediato. Semejante tesitura favorecía una mirada hacia lo establecido, o lo que es lo mismo, a ese mundo grecorromano que privilegiaba la aparición de la imagen como reflejo una realidad evocada a través suya, del mismo modo que el símbolo hace lo propio al participar de la esencia del objeto significado. Habida cuenta del carácter profundamente abstracto del misterio eucarístico, las imágenes vinieron a ser, desde los inicios del Cristianismo, la vía que facilitaba un conocimiento global e intuitivo por medio de la inteligibilidad de las cosas visibles, conduciendo a una visión del mundo invisible que ellas expresen y manifiestan como símbolos de aquella otra realidad, por todo lo cual a través de las imágenes el conocimiento simbólico permite acceder a la esfera divina.

El último bloque concreta las reflexiones precedentes en un Prontuario centrado en el estudio analítico de las fuentes y repertorios iconográficos que recogen los diez animales considerados como *alteri-ego* de Cristo y, por extensión, de la Eucaristía. Junto a los más conocidos (Pelícano, Cordero, Ciervo, Ave Fénix, Delfín y León) se aplica la misma metodología a otros de presencia visual y/o literaria más discreta aunque, no por ello, menos efectiva (Abeja, Tórtola, Unicornio), sin olvidar alguno de trasfondo ambivalente (Serpiente). A lo largo del discurso –complementado con el ejercicio de comentario y digresión específica de la selección de imágenes que configuran el *corpus* iconográfico de la Memoria de Licenciatura– se insiste en conectar la exégesis cristiana del *Bestiario de Cristo* con la capacidad milenaria de las civilizaciones orientales y occidentales a la hora de atribuir a los animales –ya reales, ya fantásticos– una serie de cualidades morales y sobrenaturales, con singular interés en plantear la relación que éstos traban históricamente con el hombre, compañero y enemigo, amigo y adversario.

En virtud de esta premisa, el arte cristiano representa bajo una epidérmica y primaria visión la armonía entre la naturaleza humana y la animal. Por ello, y una vez caído en desgracia ante el Ser Supremo, el ser humano habrá de asumir la plena responsabilidad de sus actos, recurriendo al animal como estímulo y como ejemplo en sus acciones, pues aún cuando su comportamiento no se atenga al raciocinio, remite a un modelo afín con las enseñanzas que preconiza el credo religioso y que no podían alcanzar su máximo paradigma sino en el propio Cristo.



Boletín de Arte, n° 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

***Crónicas de Congresos, Cursos
y Críticas de Exposiciones***

XVI Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.): *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Las Palmas de Gran Canaria, 20-24 de noviembre de 2006*

Francisca Torres Aguilar
Universidad de Málaga

Como quedó designada en el XV CEHA en la ciudad de Palma de Mallorca, la universidad de la capital canaria tuvo el honor para propios y extraños de albergar el congreso número XVI, titulado *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura* y se llevó a cabo entre los días 20 y 24 de noviembre. La presidencia del mismo recayó en la doctora María de los Reyes Hernández Socorro del Departamento de Arquitectura, Ciudad y territorio de la Universidad de las Palmas, con la coordinación general de don Juan Sebastián Hernández Gutiérrez.

Durante las previas horas de la primera jornada tuvo lugar la entrega de acreditaciones y documentación, como suele ser costumbre en este tipo de acto académico, para posteriormente pasar a la inauguración oficial del Congreso a cargo de la Presidenta y de las autoridades políticas y administrativas de la ciudad. La conferencia inaugural corrió a cargo del profesor y premio nacional de arquitectura 2005, D. Guillermo Vázquez Consuegra, titulada "Construir sobre lo construido", tras la que se ofreció a los asistentes un cóctel de bienvenida por parte de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Un título tan amplio y sugerente abría un vasto campo para el debate y la reflexión, que se articularía en las múltiples mesas de trabajo. La primera titulada *La amplitud de los Horizontes y los contactos*, estuvo presidida por Joaquín Yarza Luaces (Universidad de Barcelona), junto con Estrella de Diego Otero (Universidad Complutense de Madrid), Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid), María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura), actuando como secretaria Ángeles Alemán Gómez. En esta primera mesa se abrió con la ponencia de la profesora Estrella de Diego bajo el título "Dibujando mapas/ Recorriendo mapas/ Tachando mapas. Algunas subversiones cartográficas y otros disturbios en la geografía colonial de Occidente".

La segunda mesa de trabajo se denominó *Arte y Conflicto en la Historia: de la Aldea al mundo global* con los subtemas Escenarios Bélicos y Reconstrucción; El "Arte de la Guerra"; El Poder y las Imágenes de Opresión y de Violencia. Dicha mesa estuvo presidida por Juan Antonio Ramírez Domínguez (Universidad Autónoma de Madrid) y la participación en la misma de Etelvina Fernández González (Universidad de León), Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia), Rafael López Guzmán (Universidad de Granada), actuando como secretaria Rosario Alemán Hernández

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). La ponencia inaugural de dicha mesa se tituló "De la ruina a la destrucción arquitectónica" a cargo del profesor Juan Antonio Ramírez.

La jornada se completó con la recepción del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria a los congresistas en el Pueblo Canario y la visita al Museo del artista Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Las lecturas correspondientes a las mesas anteriormente mencionadas se desarrollaron a lo largo de la mañana del día 21 de noviembre en diferentes salas de la sede Casa de Colón. El gran número de lecturas nos hace imposible enumerar cada una de ellas, pero sí es de destacar, que la magnífica organización permitió el desarrollo de las mismas con la fluidez y rigor a un acto con tal número de participantes. También destacar la amplitud temática

da las intervenciones en las que no sólo se dio a conocer una multitud de líneas de investigación, sino que también, tuvimos la oportunidad de conocer y contrastar los trabajos llevados a cabo por estudiantes y profesores del otro lado del Atlántico.

La jornada matutina se complementó con un recorrido en torno al barrio de Vegueta y la visita a la Catedral de Santa Ana guiada por los alumnos voluntarios de la Universidad de las Palmas, quienes demostraron, no sólo un extraordinario conocimiento del patrimonio, sino una predisposición profesional loable.

Durante los actos preparados para la tarde, tuvo especial interés la presentación de las Actas de dicho Congreso a cargo de Anroart Ediciones. Acto que subraya el gran interés de la organización en la publicación de los trabajos presentados al XVI Congreso de Historiadores del Arte. Si bien la entrega de dichas actas, aunque anunciadas, no se llevó a cabo hasta la clausura del Congreso, se ha de destacar la diligencia con las que se ha llevado a cabo la compilación de textos, correcciones y reproducción de imágenes para finalmente dar lugar a un producto bibliográfico de gran formato -también se ofreció en versión CD- manejable, aunque no ligero, y con la totalidad de contenidos que el escaso tiempo no permitió su lectura.

Concluido el acto de la presentación, la organización organizó una serie de visitas para dar a conocer el rico patrimonio de las localidades del interior insular. Las visitas a Telde y Agüime nos permitieron disfrutar de buena muestra de la arquitec-



1. Cartel del XVI Congreso CEHA.

tura religiosa local como la Iglesia de San Juan Bautista de Telde y la singular talla del Cristo mexicano de caña de maíz. También la visita al Museo León y Castillo en el que se nos agasajó con todo lujo de detalles. El recorrido turístico se prolongó hasta la villa de Agüime, el entorno urbano, el centro de interpretación y por supuesto la Iglesia de Santa María, donde la amabilidad del párroco nos hizo disfrutar de aquellas piezas del culto, no expuestas al público, pero conservadas en el trastero con mimo y dedicación.

La tercera mesa de debate tuvo lugar en el municipio de San Bartolomé de Tirajana, con el título "Turismo y Arte, relaciones encontradas". La mesa estuvo presidida por Carlos Reyero (Universidad Autónoma de Madrid), José Manuel García Iglesias (Universidad de Santiago de Compostela), Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla), Margarita Rodríguez González (Universidad de la Laguna), actuando como secretario Manuel Goicoechea Fidalgo (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). La conferencia de apertura al debate estuvo protagonizada por el profesor Carlos Reyero con el título "El turista ante el arte. Caracterización visual de un tipo moderno". Tras un cambio de escenario se dio pie a las lecturas de las ponencias en sendas salas del Hotel Sopesan Villa del Conde.

A lo largo de la tarde se le ofreció a los participantes una visita guiada por el conjunto hotelero a cargo del arquitecto Juan Francisco García Viera. La complejidad -recrea parte de una plaza típica canaria y la recepción se construyó a semejanza del templo de Agüime- y sofisticación -materiales e interiorismo- de un recinto de tales características fueron expuestas con toda amenidad y rigor. Dentro de los muchos comentarios y preguntas de los asistentes destacaron la sorpresa ante las cifras, tanto de costo como de mantenimiento, y el contraste tan acuciado entre la tradición y las necesidades de las empresas hoteleras. Concluida la visita, aún se nos permitió disfrutar de una visita fugaz, pero intensa, a las dunas de Maspalomas, cuyas playas, con el aliciente de un cálido atardecer, fue el deleite de los presentes.

Para el aula de debate titulada "Historiadores del Arte y Arquitectos, ¿encuentros y desencuentros?" se eligió como escenario la población norteña de Gáldar, y contó con el profesor Manuel Martín Hernández (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) y Alberto Darías Príncipe (Universidad de la Laguna) como moderadores. El debate se presidió con la ponencia "Cuatro miradas (y una introducción) acerca de la relación entre la Historia de la Arquitectura y la Arquitectura". Tras una densa disertación en tan interesante tema, se programó la visita al Museo y Parque Arqueológico prehispánico de la *Cueva Pintada*. Las magníficas instalaciones y la adaptación museográficas de dichas cuevas convirtieron esta visita entre las más enriquecedoras y atractivas de las actividades paralelas y complementarias al Congreso. Tras la visita al casco histórico y la Iglesia de Santiago de dicha localidad, se llevó a cabo la Asamblea General de socios del Comité Español de Historia del Arte en las instalaciones del Teatro Guayres. De las lecturas de las actas de Congresos anteriores según estipulado en la normativa constitucional del Comité, se dio paso a la elección de la nueva presidencia, así como de algunas mejoras en lo

tocante a temas administrativos. Finalmente se procedió a la elección de la próxima sede del XVII Congreso siendo elegida la ciudad de Barcelona y la Universidad de dicha ciudad en el 2008 como próxima sede de acogida. El broche de la jornada lo aportó el concierto de Arpa y Piano a cargo de jóvenes intérpretes locales: José Ignacio Pascual Alcañiz y José Luis Castillo Betancor.

Ya en el cierre del XVI Congreso de Historiadores del Arte, se dio apertura a la última mesa dedicada a "Tesis de Doctorado en curso de realización. Proyectos de investigación subvencionados. Otros estudios", mesa coordinada por Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada), Gonzalo Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza), Manuel Valdés Fernández (Universidad de León), Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga), siendo secretario José Concepción Rodríguez (Universidad de las Palmas de Gran Canarias). El gran número de trabajos presentados fue óbice para que la organización ordenara las lecturas en torno a tres mesas: Tesis Doctorales en curso, Proyectos de Investigación subvencionados y otros Estudios. Finalizado el periodo de lecturas se clausuró el XVI Congreso CEHA con la conferencia "La Junta de Calificación, Valoración y exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español (¡Historiadores y estetas! ¡Bajad del Limbo y Hablemos de dinero!)" a cargo de José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid). Tras las pertinentes entregas de certificados de asistencia y participación, el último acto de despedida se acogió en las instalaciones del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) donde se pudo disfrutar de la exposición "SWITCH ON THE POWER! Ruido y política musicales", innovadora propuesta audiovisual de índole internacional.

Las jornadas del XVI Congreso CEHA han establecido un listón muy alto, tanto en la organización técnica, como en el alto contenido temático de los estudios presentados. Han permitido un foro de debate distendido, en el compañerismo y en buen entendimiento ha destacado por cordial y ameno. También destacar la alta participación, en muchos casos por jóvenes investigadores que han aportado una visión más innovadora e interdisciplinar de la Historia del Arte. Una puesta en común de temas de estudio que se ha enriquecido con el contacto directo y cercano con los más veteranos miembros del comité cuya experiencia supone un lujo para quienes empiezan. Así como remarcar el acierto en todo momento en la elección de las actividades complementarias y las visitas programadas. Desde aquí quisiéramos hacernos eco del agradecimiento generalizado por la magnífica atención personal y la cálida acogida a los miembros de la comunidad universitaria por parte del pueblo canario y de los alumnos por su profesionalidad y dedicación, y por supuesto, a la profesora M^a de los Reyes Hernández Socorro por su buena gestión y diligencia en la preparación y posterior desarrollo de este XVI Congreso CEHA.

Convegno Internazionale di Studi: *Il Sacro Bosco di Bomarzo*. Palazzo Orsini de Bomarzo, Viterbo (Región del Lazio, Italia), 13-16 de septiembre de 2007

Antonio Jesús Santana Guzmán
Universidad de Málaga

Entre los días 13 y 16 de septiembre de 2007 ha tenido lugar en la pequeña localidad de Bomarzo (uno de los entornos más ricos a nivel artístico de Italia), ubicada en la provincia de Viterbo, un Congreso Internacional de Expertos titulado *Il Sacro Bosco di Bomarzo*, cuya dirección científica ha sido llevada a cabo por Sabine Frommel, miembro de l' *Ecole Pratique des Hautes Études (EPHE)* de la *Sorbonne* de París, junto a la colaboración de Andrea Alessi, Historiador del Arte, y con el patrocinio del Ayuntamiento de Bomarzo, la EPHE, la *Università degli studi della Tuscia* (Viterbo) y la *Associazione Culturale Europea Francesco Orioli*. En él han participado estudiosos y universitarios provenientes tanto de Italia como de otros países transalpinos, destacándose la colaboración del binomio italo-franco.

El curso se ha organizado en torno al famosísimo parque de Bomarzo y a sus esculturas. La peculiaridad de estas formas colosales que se encuentran dentro del gran jardín ha hecho que este importante espacio sea conocido como *Sacro Bosco*, *Ville delle Meraviglie* e incluso como *Parco dei Mostri*. Fue comitente de todo el conjunto, en el siglo XVI, Pier Francesco Orsini (conocido también como Vicino Orsini), erudito que nació en esta ciudad el 4 de julio de 1523, y que sostuvo relaciones muy estrechas con la familia Farnese, ya que en 1544 se casó con Giulia, hija de Galeazzo Farnese, cuya muerte prematura fue la razón por la que su viudo creó este jardín. Se mantiene que el príncipe Orsini se reconocía a sí mismo en la figura del emperador Adriano, quién también decidió a partir del año 117 d.C construirse una villa a las afueras de Roma: la conocida Villa Adriana.

La razón principal por la que se ha realizado este *convegno* ha sido la de situar de nuevo en el lugar que le corresponde la imagen de Bomarzo, uno de los jardines históricos europeos más importantes que, desafortunadamente, ha pasado bastante tiempo en el olvido. La indiferencia que ha sufrido este parque ha dejado incluso una huella física ya que algunas de las esculturas y arquitecturas presentes en él fueron dañadas durante este triste periodo. Así, como bien indican los organizadores de este evento, a partir de la muerte de Orsini, acaecida en 1585, el jardín perdió todo su protagonismo y fue quedando poco a poco relegado, y no será hasta ya entrado el siglo XX que la figura de un personaje tan importante como Salvador

IL SACRO BOSCO DI BOMARZO

Convegno Internazionale di Studi
a cura di Sabine Frommel
con la collaborazione di Andrea Alessi
Bomarzo (VT), Palazzo Orsini
13 - 16 settembre 2007



1. Cartel del Convegno de Bomarzo.

de atribución”, “Identidad y transformación del Sacro Bosco: arquitectura, escultura y vegetación”, “Iconografía e iconología”, “El ámbito cultural del Sacro Bosco: contexto histórico, fuentes literarias y modelos artísticos”, “Bomarzo y los jardines del Cinquecento: comparaciones, paralelismos y diferencias” y “El desarrollo y la herencia de Bomarzo en el cuadro histórico-artístico moderno y contemporáneo”.

Dalí haga despertar (de nuevo) el interés por este lugar, un interés que no sólo ha atraído a importantes estudiosos y eruditos en la materia, sino también a un público más general, lográndose así volver a ubicar el *Sacro Bosco di Bomarzo* en el punto que histórica y artísticamente se merece. Así el Alcalde de Bomarzo y el representante de la región Lazio ha propuesto la inclusión del *Sacro Bosco di Bomarzo* en la lista de sitios declarados como Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO.

Las sesiones han tenido lugar en un entorno sublime como es el de la *Sala dei Giganti*, una de las estancias principales del *Palazzo Orsini*, conocido también como *Castello di Bomarzo*, joya de la arquitectura renacentista italiana; un espacio único, podríamos decir que incluso el más apropiado por su historia para tratar asuntos relacionados con esta localidad. El edificio, ligado a la actuación del arquitecto y pintor Baldassarre Peruzzi, y que ha sido propiedad de las familias Orsini, della Rovere y Borghese, ha sido recuperado tras una restauración de varios años, siendo inaugurado el 14 de junio de 2003.

El discurso del congreso se ha desarrollado en seis jornadas específicas para acoger las diversas conferencias: “Comitentes, cronología y desarrollo del ‘boschetto’ de Bomarzo, hipótesis

Desplegándose así una visión que comienza en los orígenes del parque y abarca las posibles influencias que ha tenido posteriormente, llegando incluso a comienzos del siglo XXI.

La línea argumental ha partido de la figura del ya citado comitente el príncipe Vicino Orsini, del que se han vislumbrado algunos datos de su vida, además de tratarse el importante contexto histórico tanto político como social en el que éste se encontraba, destacándose en él personajes tan importantes como su cercano amigo Giovanni Drouet, considerado como un miembro más de la familia Orsini. Destacada también ha sido la exposición sobre las fuentes y bibliografía existentes en torno a este linaje, indicándose el hecho de que algunos de estos textos se encuentran dispersos, incluso fuera de Italia.

Del mismo modo se han señalado dos grandes figuras de la arquitectura italiana como son Vignola y Pirro Ligorio, exponiéndose así algunas ideas que pueden haber sido presentadas por éstos; muchos son los expertos que han atribuido el desarrollo del jardín a la mano de Ligorio, aunque también se baraja el nombre de otros arquitectos y urbanistas, siendo otra de las posibles lecturas expuestas que fuese ideado por el propio Orsini, si bien no se han encontrado documentos concretos que afirmen ninguna de estas hipótesis, en el congreso se ha querido indicar que el verdadero artífice del jardín fue el príncipe. Cabe destacar que los dos arquitectos citados en la conferencia "Vignola e Pirro Ligorio: idee per Bomarzo" trabajaron también en la realización de otras villas *cinquecentesca*s, como por ejemplo *Villa Lante* en Bagnaia (Vignola) y *Villa d'Este* en Tívoli (Liborio). Otra figura destacada ha sido la de Simone Moschino, un modesto escultor hijo de otro Francesco Moschino, que es la única figura sobre la que se ha encontrado documentación de su actuación en Bomarzo durante la segunda mitad del siglo XVI junto a algunos canteros florentinos, por lo que se ha indicado que posiblemente sea el autor de las grandes esculturas del jardín, labradas sobre rocas preexistentes ya en el lugar. Otro argumento tratado ha sido la relación urbanística existente entre el *Palazzo Orsini* y el jardín, la situación entre estos dos espacios a través del tiempo, que un día formaban un único conjunto y que hoy se encuentran físicamente separados.

Una de las jornadas más interesantes ha sido la que se ha basado en la iconografía e iconología del parque, donde además se han puesto en relación algunos textos con el recorrido y mensaje del jardín, como son los escritos clásicos, los libros de caballería y otros renacentistas como el famosísimo *Sueño de Polifilo*, que no en pocas ocasiones ha sido relacionado con la "vía" enigmática del *Bosco Sacro*, sobre todo en la lectura de este sendero como "destino del ser humano". También se ha tratado el tema de la alusión a la muerte, que de nuevo nos recuerda la realización del jardín en memoria de su amada esposa, y que es evidente en estructuras como el templo, situado en la parte más alta del parque. No se ha querido dejar pasar por

alto que esta *Villa delle Meraviglie* es un conjunto indivisible de naturaleza, arquitectura, escultura y poesía, del que no se pueden obviar las frases que se encuentran a lo largo del sendero, esculpidas en la roca junto a esas grandes figuras, y que en ocasiones, como ha ocurrido en el texto grabado en la escultura más conocida y difundida de todos el *Orco (Ogro)*, ha sido sustituida por otra más breve. En todo caso, estos escritos hacen alusiones a emblemas y jeroglíficos, entendiéndose el parque como un laberinto simbólico.

Se ha indicado el contexto histórico de los jardines del Cinquecento, no solamente de aquellos realizados en Italia, sino también los creados en Francia siguiendo la moda italiana, mostrándose algunas semejanzas estructurales que en muchas ocasiones, desgraciadamente, han sido destruidas.

Pero el congreso no se ha limitado al contexto renacentista y barroco, también se han expuesto ideas de las posibles influencias que el parque ha podido provocar tanto en el siglo XX como en el siglo XXI. Uno de los arquitectos que más se ha relacionado con Bomarzo ha sido siempre Antoni Gaudí por las formas 'caprichosas' de sus obras. Es casi seguro que el artista catalán nunca llegó a visitar el *Sacro Bosco di Bomarzo* y que lo conociese o bien a través de descripciones e imágenes tomadas por conocidos que visitaran el lugar o bien en la fototeca de la Facultad de Arquitectura; en el *convegno* se han expuesto diversas relaciones entre las formas del *Parque Güell* y el jardín de Bomarzo, tanto a nivel iconográfico como sobre un posible recorrido que abarcaría el templo construido dentro del parque barcelonés. Otra de las figuras ha sido la de la artista Niki de Saint Phalle autora del *Giardino dei Tarocchi*, que se encuentra en la localidad de Garavicchio, provincia de Grosseto, un parque de diversiones que no se inspira tan sólo en *Parco dei Mostri*, sino también en la obra de Gaudí, claramente visible sobre todo en el uso de la cerámica.

Y qué mejor forma de concluir estos cuatro días que con una interesante visita *in situ* al *Sacro Bosco di Bomarzo* que fue realizada en la última mañana.

En este congreso se han expuesto las últimas investigaciones realizadas en torno a esta *Villa delle Meraviglie* y a la figura de Vicino Orsini. A pesar del alto nivel de los participantes es evidente que aún quedan muchas dudas que resolver sobre este lugar tan enigmático e interesante y sobre el que seguirán y siguen trabajando muchos especialistas para intentar llevar a la luz algunas de las incógnitas que aún nos expone.

Andalucía Barroca: Congreso Internacional. Antequera (Málaga), 17-21 de septiembre de 2007

M^a de los Ángeles Pazos Bernal

Conservadora de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía

Adjetivos, como rico, complejo o variado, que suelen emplearse para la caracterización del Barroco, serán válidos también para referirse al conjunto de actos programados para tener desarrollo en los meses finales del año en curso y los iniciales del próximo, en el proyecto *Andalucía Barroca 2007*, que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía celebra a impulso de la Dirección General de Bienes Culturales, cuyo titular, el historiador del Arte Jesús Romero Benitez, lo concibió desde su llegada al puesto en 2004.

Partiendo de la base de la importancia de Andalucía durante los siglos XVII y XVIII y de las definitorias huellas de carácter barroco que permanecen en nuestra tierra, se ha elaborado un completo programa, coordinado de cerca por el propio Director General, que implica, fundamentalmente, a los Servicios de Conservación y Restauración¹ y de Investigación y Difusión², en relación con las Delegaciones Provinciales, aunque también se haya hecho una revisión de la protección jurídica de los bienes seleccionados, para proceder a incluir los que aún no lo estaban en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

Las acciones de restauración engloban la intervención en profundidad, tanto en la estructura arquitectónica como en sus elementos ornamentales y bienes muebles, en ocho inmuebles relevantes³ y otros tantos órganos musicales⁴ y retablos⁵.

Las de difusión incluyen la celebración de siete grandes exposiciones:

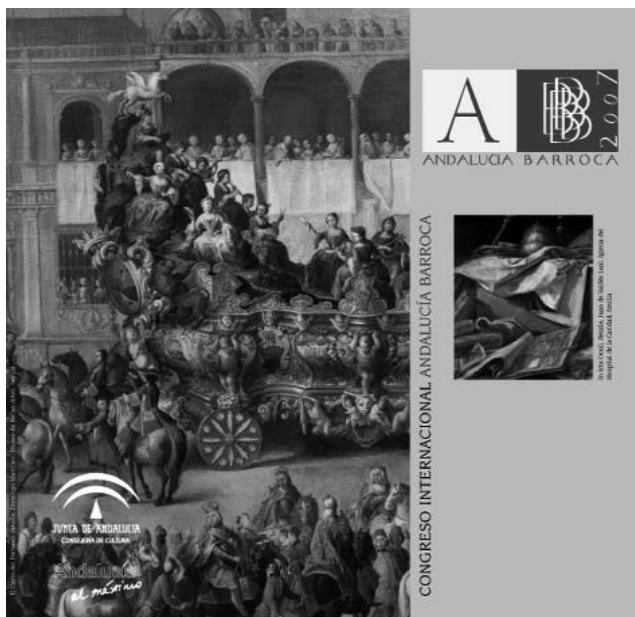
¹ Del cual es jefe D. José Cuaresma Pardo y con el que han participado, de modo especial, D. Jesús Marín Fatuarte y D^a. Encarnación Díaz Chacón (Departamento de Bienes Muebles).

² Bajo la jefatura de D. Carlos Sánchez de las Heras y con un equipo dirigido por D^a. Luz Pérez Iriarte, D^a. Salomé Rodrigo Vila y D. José Luis Romero Torres, respectivamente, jefa y asesores técnicos del Departamento de Difusión.

³ Los inmuebles seleccionados han sido las iglesias del antiguo convento de los Agustinos de Huécija (Almería), Parroquial del Sagrario (Catedral vieja o Iglesia de Santa Cruz) de Cádiz, de San Agustín de Córdoba, de Santo Domingo–Camarín de la Virgen del Rosario– de Granada, de Nuestra Señora del Reposo de Valverde del Camino (Huelva), la Ermita del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén), la Iglesia del Carmen de Antequera (Málaga), y la de los Descalzos de Écija (Sevilla).

⁴ Los órganos restaurados son los existentes en las iglesias de la Encarnación de Vélez Rubio (Almería), San Lorenzo de Cádiz, San Hipólito de Córdoba, los Santos Justo y Pastor de Granada, Santiago Apóstol de Castaño del Robledo (Huelva), Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza (Jaén), San Sebastián de Antequera (Málaga) y la Iglesia de los Descalzos de Écija (Sevilla).

⁵ Los retablos restaurados dentro del programa se localizan en la Iglesia de la Asunción de Huércal-Overa (Almería), San Lorenzo de Cádiz, San Mateo de Lucena –Sagrario– (Córdoba), los Santos Justo y Pastor de Granada, Las Angustias de Ayamonte (Huelva), San Ildefonso de Jaén, Los Remedios de Antequera (Málaga) y Santa María de la Oliva de Lebrija (Sevilla).



1. *Cartel del congreso Andalucía Barroca.*

“Roldana”, en el Real Alcázar de Sevilla; “Andalucía Barroca. Exposición itinerante”; “Fiesta y Simulacro” en el Palacio Episcopal de Málaga; “El fulgor de la plata”, en la Iglesia de San Agustín de Córdoba; “La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa”, en la Iglesia de Santa Cruz de Cádiz; “Teatro de grandezas”, en el Hospital Real de Granada y “Antigüedad y excelencias”, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Éstas se acompañan de sus respectivos catálogos en los que se recogen no sólo los comentarios de las obras expuestas, sino estudios introductorios realizados por especialistas que, además del estado de la cuestión, aportan nuevas visiones y sugerencias en torno a cada tema.

Complemento a las tareas de difusión y puesta en valor, además de la producción de una serie de programas monográficos para la televisión autonómica andaluza, son los llamados “itinerarios temáticos”, pensados para poner de relieve y facilitar la comprensión y la comparación de destacados elementos como torres, espadañas, palacios, retablos, yaserías, camarines u órganos musicales. Las

Jornadas Europeas de Patrimonio tendrán en esta convocatoria 2007 el mismo argumento del Barroco.

Dentro de este entramado hay que entender la celebración en Antequera del Congreso Internacional, cuyos principales objetivos se cifran en “la revalorización del papel histórico de Andalucía, la puesta al día de sus estudios, el conocimiento de la contribución de sus creadores al panorama nacional y la difusión del patrimonio histórico que la sociedad barroca aportó a la cultura española y universal”.

La centralidad geográfica de Antequera, nexo entre los principales caminos que comunican los extremos de Andalucía, y su relevancia durante los siglos citados, que le confirieron un marcado carácter que mantiene en su muy bien conservada arquitectura y patrimonio mueble, dan justificación a la elección de la ciudad malagueña como lugar de la celebración del Congreso.

Éste, bajo la coordinación científica del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, D. Alfredo J. Morales Martínez, se estructuró en cuatro secciones a desarrollar, simultáneamente, en otras tantas sedes: Sección de Arte, Arquitectura y Urbanismo, presidida por D. Alberto Villar Movellán, en la Iglesia de San Juan de Dios; Sección de Historia demográfica, económica y social, presidida por D. Carlos Álvarez Santaló, en el Archivo Histórico Municipal; Sección de Literatura, Música y Fiesta, presidida por D. José Lara Garrido, en la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo y Sección de Ciencia, Filosofía y Religiosidad, presidida por D. José Antonio Pérez Tapias, en la Sala de exposiciones del Palacio Municipal.

En el marco barroco de la espléndida Iglesia del Carmen, consolidada en su estructura arquitectónica y restauradas sus pinturas y esculturas, tuvo lugar la sesión inaugural. Entre las intervenciones de la Excm. Sra. Consejera de Cultura, Ilmo. Sr. Alcalde de Antequera y Excmo. Sr. Presidente de la Junta de Andalucía, el Ilmo. Sr. Dr. D. Antonio Bonet Correa pronunció la conferencia “Andalucía Barroca, treinta años después”, cuyo título alude a la publicación hace tres décadas en la editorial Polígrafa, de su famoso libro *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Las imágenes del mismo, gran aportación para reclamar la atención sobre el Barroco andaluz, su belleza y riqueza, se debieron al fotógrafo Xavier Miserachs, que Bonet recordó en entrañables episodios humanos.

Los actos inaugurales se completaron con la apertura al público en la Iglesia de Santa María de la exposición itinerante, que se tiene previsto que posteriormente se exhiba en Almería, Écija, Guadix, Huelva, Jaén, Jerez de la Frontera y Priego de Córdoba. Contando con los profesores D. Juan Luis Ravé Prieto y D. Pedro Respaldiza Lama, coordinadores del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Sevilla como comisarios, constituye un esfuerzo de síntesis didáctica del fenómeno artístico Barroco contextualizándolo en el entorno físico, histórico, social e ideológico de

⁶ Las síntesis que adelantamos ahora, podrán ser objeto de conocimiento exacto y lectura reposada en las actas que próximamente se editarán.

aquel momento. Los aspectos tratados (Arquitectura y Urbanismo, La integración de las artes, La mentalidad barroca, Andalucía puente entre Europa y América y Los focos artísticos), se valen de grandes paneles autoiluminados, de audiovisuales (El Barroco, triunfo de la forma; Barroco arte total; El culto divino; Adoctrinar con imágenes; El Sancta Sanctorum; La etiqueta de palacio; Ilusionismo y plasticidad; Metamorfosis de un templo y La domus sacra) y de una selección de pinturas, esculturas, piezas de orfebrería y de otras artes suntuarias que irán incorporando obras propias de los lugares donde se presente la muestra.

Bajo la presidencia del Dr. D. Alberto Villar Movellán, se desarrolló la Sección de Historia del Arte, la que ha tenido una más numerosa asistencia y en la que centraremos nuestros comentarios dando algunas breves notas sobre el contenido de los discursos⁶. Los temas se introdujeron a base de ponencias, comunicaciones invitadas y comunicaciones presentadas por un relator. Las ponencias y las comunicaciones invitadas se eligieron considerando la especialidad de cada discente y la autoridad que la profundidad de la investigación a ella dedicada les concede, intentando que estuvieran representados los temas esenciales en sus distintos enfoques metodológicos.

El Dr. D. Pedro Galera Andreu ("La arquitectura en piedra. Tradición y acomodo a los nuevos gustos en Andalucía"), destacando el papel de los "cortistas", muchos de ellos vinculados con Jaén y la fábrica de su Catedral, aportó testimonios de la fortuna de la piedra frente a la idea de que la arquitectura barroca, por la búsqueda del movimiento y el ornamento, fue más bien de abañilería que de cantería, y apuntó que el prestigio de aquel material dio lugar a que en ciertas obras, pese a no estar ejecutadas en piedra, se pueda percibir un "modo estereotómico" (San Luis de los Franceses de Sevilla, Sagrario de la Iglesia de la Asunción y Capilla del Nazareno de la Iglesia de San Francisco de Priego, etc.).

El Dr. D. Teodoro Falcón Márquez ("La arquitectura andaluza a fines del Barroco"), recordó el tránsito desde la apoteosis exaltada de Leonardo de Figueroa y Hurtado Izquierdo, a través de la paulatina decantación decorativa de Bada o Diego Antonio Díaz, a la convivencia, en la segunda mitad del siglo XVIII, del Rococó y la arquitectura académica, de implantación desigual. Analizó, así mismo, ejemplos conservados de tipologías urbanas (plazas de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, la de Archidona, la de Almería...) o arquitectónicas (ayuntamientos, casas palacio, iglesias, plazas de toros...).

La Dra. D^a M^a Angeles Raya Raya ("Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del s. XVIII"), se centró en las obras culminantes del lucentino Francisco Hurtado Izquierdo: la sacristía de la Catedral de Córdoba, el sagrario de la Cartuja de Granada y el de la Cartuja de El Paular (Madrid), en los que encuentra circunstancias comunes como ser añadidos a construcciones preexistentes, la importancia de sus promotores, el contraste entre la sobriedad exterior y la exhuberancia interior, el sentido unitario de las artes que en ellos se manifiesta y la reiterada colaboración de otros artistas con Hurtado, como Pedro Duque Cornejo o Antonio Palomino.

El Dr. D José Ramón Soraluze Blond ("La arquitectura militar borbónica en

Andalucía”), reivindicó a los ingenieros militares, organizados en tiempos de Felipe V (1711) por Jorge Próspero Verboon, las peculiaridades de su formación y método de trabajo, y su participación no sólo en obras de fortificación -muy importantes las de la ciudad de Cádiz-, sino también en fundamentales ejemplares de la primera arquitectura industrial, cual la Fábrica de Tabacos de Sevilla, cuya evolución, del concepto de cuartel que le otorgaba el proyecto de Ignacio de Sala (1728) al de palacio, con el de Sebastián van der Borcht (1750), analizó.

El Dr. D. Fernando Marías (“Vicente Acero. De Granada a Cádiz, de Málaga a Antequera”) trató entre otras cosas de proyectos, añadiendo interesantes datos documentales inéditos sobre el de Vicente Acero para la Colegiata de Antequera -San Sebastián-, que adelanta a 1737, y donde se deseó hacer una catedral, superando la de la propia ciudad de Málaga, sobre el modelo retomado de la de Granada, ambiciosas ideas que no pasaron de serlo por el desvío de partidas económicas que conllevó la necesidad de paliar los efectos devastadores del terremoto de 1755.

El Dr. D. Germán Ramallo Asensio (“Intervenciones barrocas en las catedrales andaluzas”), partiendo de las normas y recomendaciones del Concilio de Trento, repasó sus consecuencias en elementos eucarísticos -sagrarios de Córdoba, Sevilla, Málaga, Cádiz, Granada, Guadix, Jaén- y tabernáculos -Córdoba, Almería, Jaén...-; la devoción a la Inmaculada, o el culto a las imágenes de aura milagrosa -Virgenes de la Antigua de las catedrales de Sevilla y Granada y su instalación en los nuevos retablos-. Ponderó los estudios monográficos de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Granada, los dos últimos de reciente aparición.

El Dr. D. Joaquín Bérchez Gómez (“El Padre Pozzo y la arquitectura barroca andaluza”), puso de relieve la fuerte influencia, en todas las manifestaciones artísticas, de Andrea Pozzo a través de su obra teórica de amplísima difusión, ejemplificable en las deudas de Antonio Palomino, en todo el Palacio de San Telmo de Sevilla -desde el desarrollo de las cornisas sobre las columnas dado por Luca Cintora en la escalera del mismo a los fondos arquitectónicos de las pinturas de Domingo Martínez-, en Leonardo de Figueroa, en Vicente Acero o en Jerónimo Balbás.

El Dr. Duncan Th. Kinkead (“El mercado artístico de la pintura en Sevilla 1650-1699”), abordó, con datos numéricos, estadísticos y gráficos, la situación de la ciudad en la que, en los cincuenta años considerados, están documentados más de 300 pintores y doradores, de los que sólo un 20 ó 25 % debieron gozar una existencia holgada. Los que vivían en la prestigiosa zona de la Catedral fueron disminuyendo en número, mientras aumentaba el de los que lo hacían en la popular zona de la calle Feria, fenómeno que coincide con un aumento de los envíos a América, mercado que, pese a sus riesgos, era de interés porque aceptaba a mejor precio que aquí la producción mediocre. Aparte lo generado por el comercio con el Nuevo Mundo, el otro rasgo distintivo de Sevilla lo constituye la fundación de la Academia de Murillo, que se encontraba en el barrio de la Catedral, preguntándose Kinkead si los pintores de ésta y los que practicaban el mercado americano se vieron a sí mismos como miembros conscientemente antitéticos de la misma profesión.

El Dr. D. Antonio Martínez Ripoll (“La pintura barroca andaluza, entre la singularidad estilística y la diversidad formal”), vino a defender la tesis de que en Andalucía la pintura de los siglos del Barroco “habló la misma lengua con distintos dialectos”, entendiendo que no debe insistirse en la individualización de las escuelas cordobesa, malagueña o giennense; que en el granadino Juan de Sevilla se evidencian ecos de Zurbarán y Valdés Leal; que el pintor, natural de Jaén, Sebastián Martínez siguió a Alonso Cano, al igual que ocurrió con Miguel Manrique o Juan Niño de Guevara, que trabajaron en Málaga, por no insistir en lo que se hace en Granada, donde Cano se lleva a una verdadera clonación.

La Dra. D^a Karin Hellwig (“Literatura artística en el Barroco andaluz”), revisó la literatura artística de los siglos del Barroco en la que ve una preponderancia de pintores escritores, cuyos textos, más que por abstractas elucubraciones académicas, se generaron para dar respuesta a cuestiones de índole práctica. Piensa que es poca la literatura jurídico-artística andaluza aún conocida, pero que ello puede cambiar en el futuro con nuevos hallazgos documentales.

El Dr. D. Luis Méndez Rodríguez (“Gremio y cultura artística en la pintura barroca sevillana”), centró su conferencia en una visión social del arte, en concreto, en el papel de los esclavos, que sirvieron de modelo o hicieron trabajos para sus señores y que, en ocasiones, fueron aprendices e incluso se examinaron, sin que los gremios, en la práctica, actuaran con completa intolerancia. Esta flexibilidad convivió con la teorización de la liberalidad y nobleza del arte de la pintura, creándose arquetipos como el del esclavo pintor que sólo asume tareas secundarias, del que es ejemplo conocido Juan de Pareja, esclavo de Velázquez.

El Dr. D. Alberto Villar Movellán (“Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca”), analizó la historiografía de la escultura barroca generada en el siglo XX en torno a las universidades de Sevilla y Granada. Si en la primera se produjo una amplísima investigación de los ricos fondos documentales conservados, en la segunda se creó la teoría general del desarrollo de ésta. Hizo la observación de que, aunque los contenidos de la escultura en ambos centros sean cuantitativamente muy diferentes, se ha tendido a equipararlos e, incluso, a fijar la preeminencia creativa de Granada sobre Sevilla.

Por otra parte, indagó en la originalidad de la interpretación del Crucificado en Rojas, sentando la importancia del modelo de Miguel Ángel y apuntando la posible influencia del realizado por Rodrigo Moreno para El Escorial, relativizando la influencia de Rojas sobre Montañés y apuntando la prelación del Cristo de la Clemencia sobre el de la Sacristía de la Catedral de Granada de los hermanos García, y la función de puente que estos artistas pudieron ejercer entre la estética de Montañés y la de Mesa.

El Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín (“Teatralidad y escenografía en el retablo barroco andaluz”) hizo un recordatorio de las importantísimas aportaciones de la historiografía del siglo XX, numerosas en su segunda mitad, a la documentación, clasificación y valoración de la retablistica de los siglos XVII y XVIII en las pro-

vincias andaluzas, propugnando la necesidad de nuevas lecturas desde el punto de vista de la iconografía; los requerimientos de la liturgia del momento; la espacialidad de los interiores arquitectónicos, a los que aquellos se incorporaron en gran número, ó la sacralización de los espacios públicos por las portadas-retablo.

El Dr. D. Pavel Stepanek (“El arte barroco andaluz en las colecciones reales de Bohemia”), incidió en las claves de los contactos entre Andalucía y Bohemia que, aparte de otras relaciones, como las comerciales – existencia de datos de la venta de cristal de Bohemia en Sevilla y Cádiz; uso del cristal azul molido en pinturas americanas-, se cifran, fundamentalmente, en las monarquías reinantes, pertenecientes a la Casa de Austria, el compartido catolicismo y el coleccionismo.

El Dr. D. Benito Navarrete Prieto (“La estampa como modelo en el Barroco andaluz”), ofreció una nueva demostración del usual método de trabajo que suponía el empleo de las fuentes icónicas grabadas en el arte pictórico, escultórico y en la retablistica, tanto para composiciones generales como para la resolución de toda clase de detalles, dando ejemplos de diferentes artistas (Zurbarán, Antonio del Castillo, Murillo, Martínez Montañés, Sánchez Cotán, La Roldana...) a los que “aprovecharon” –en palabras de Antonio Palomino- las estampas y las imágenes de los tratados, reinterpretadas o sólo traspuestas según la capacidad del autor.

El Dr. D. Jesús Rivas Carmona (“La significación de los mármoles del Barroco andaluz”), ahondó en las connotaciones del uso de los mármoles en Andalucía, que, empleados abundantemente, al igual que en Italia, dan a nuestro Barroco carácter cosmopolita. Con estas piedras y sus cualidades de brillo y color, se lograban con efectividad suntuosos efectos en aspectos, tan esenciales para el contrarreformismo, como el culto eucarístico –analizando, así, desde el retablo de la Catedral de Córdoba y el preciosismo de los veteados y embutidos de su tabernáculo, hasta los templetos trazados por Hurtado Izquierdo para la Orden Cartuja-, ó mariano, que generó uno de los principales capítulos de la marmolería andaluza en trascoros, retablos y camarines.

El Dr. D. Gabriele Finaldi (“Repercusiones de la pintura barroca andaluza en Inglaterra”) dirigió su discurso a las reacciones suscitadas por la adquisición, en 1853, para la Galería Nacional de Londres del San Francisco en éxtasis de Zurbarán, que fue adjetivado de “pequeño, negro y repulsivo cuadro”. En todo caso, la llegada de la pintura a Inglaterra y la propia polémica que generó, ayudaron a la difusión del conocimiento allí de Francisco de Zurbarán, registrándose una literatura generada por los ingleses que visitan España, entre ellos Richard Ford, que va situando al pintor como artista importante además del, para esa fecha ya conocido, Bartolomé Esteban Murillo.

La Dra. D^a M^a Teresa Dabrio González (“Tipología y ornamento en las cruces procesionales del Barroco cordobés”), destacó las cruces procesionales entre la variada tipología que se produjo en los activos talleres de platería cordobeses. Los primeros ejemplares conservados, como sucede en otros núcleos andaluces, reflejan la dependencia estética de los modelos surgidos de maestros como Francisco

Merino y Francisco de Alfaro, aunque con mayor gusto por lo ornamental, según se aprecia en el ejemplar de la Catedral de Córdoba, obra hecha a expensas del obispo fray Diego de Mardones por Pedro Sánchez de Luque entre 1620 y 1625.

La segunda mitad del Seiscientos supone una depuración de formas y ornamentos, patente en piezas como la Cruz del Monasterio de la Encarnación y la de la parroquial de Posadas. A mediados del siglo XVIII, Damián de Castro renueva la tipología y reaviva el gusto por el ornamento, creando cruces de extraordinaria calidad, como las de Santaella y Villa del Río, que se convertirán en prototipos seguidos por los talleres cordobeses de su tiempo.

El Dr. D. Alfredo J. Morales Martínez ("Yeserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos"), abordó el tema ornamental de los interiores arquitectónicos mediante pinturas simulando yeserías. Las de la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, concluidas en 1665, las considera el precedente más directo del progresivo abandono de las labores en yeso en beneficio de los ciclos pictóricos, en los que se reproducen con precisión las formas plásticas de las yeserías.

Así ocurrió en el antepresbiterio de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, en el presbiterio y coro de la Iglesia del Convento de San Clemente y en algunos sectores de la Iglesia del Hospital de los Venerables. En todos ellos intervino Juan de Valdés Leal ayudado por su hijo Lucas Valdés, quien continuaría la tradición durante las primeras décadas del siglo XVIII. Es el caso de su trabajo en la Iglesia del Convento de San Pablo, actual parroquia de la Magdalena. Prueba de la generalización de las yeserías fingidas es también la decoración del presbiterio de la Iglesia del Convento de Santa María de Jesús, por José López Chico.

Se ha aplicado al Congreso la fórmula del "relator", con misión de sintetizar las aportaciones de las comunicaciones recibidas, rentabilizando con su acción los tiempos concedidos a éstas. El Dr. D. Cristóbal Belda Navarro, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, ejerció su tarea de modo ejemplar, haciendo la síntesis de las comunicaciones, a la par que vertiendo su erudición en las glosas de cada una de ellas. Las apostillas y *excursus* que se permitió el relator, ampliaron, sin duda, la visión de los temas tratados por los comunicantes, dando espectro doctoral a los asuntos, interesantes todos ellos y por lo cual seleccionados⁷.

El programa del Congreso incluía visitas a la propia Antequerana, a Priego de

⁷ Las comunicaciones seleccionadas en la Sección de Arte, arquitectura y urbanismo fueron: ANGUITA HERRADOR, Rosario: "Apuntes acerca de la situación de los plateros y la platería en la segunda mitad del siglo XVIII"; GARCÍA ALCÁZAR, Silvia: "Barroco y Romanticismo: concepciones del arte moderno durante el siglo XIX"; GONZÁLEZ LUQUE, Francisco: "Influencias sevillanas e italianas en la escultura barroca de El Puerto"; JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: "Algunas fuentes grabadas desconocidas de pinturas de Zurbarán y su obrador"; LORENZO LIMA, Juan Alejandro: "Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII"; MALO LARA, Lina: "Juan del Castillo, maestro pintor del Barroco sevillano. Revisión y aportaciones"; PALENCIA CERESO: José M^o: Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba"; PÉREZ RUI, M^o Isabel: "La influencia italiana en la joyería andaluza del siglo XVIII. Notas comparativas entre una colección de dibujos italianos y el Segundo Libro de Joyas de Sevilla"; RAMOS FRENDO, Eva M^o: "El coleccionismo en la Andalucía Barroca"; SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: "José

Córdoba y a Écija, que comparten la condición de ser ciudades medias de gran vitalidad actual, con un pasado en el que los siglos del Barroco les imprimieron sus señas de identidad más fuertes. Tales visitas⁸ fueron excepcionales porque para ellas se gestionó el acceso a lugares que de forma habitual no están franqueados al público.

La tarde del miércoles día 19 se presentó con dos opciones de gran interés, lamentablemente sólo compatibles con dificultad: la visita a Priego de Córdoba, y la inauguración, en el Palacio Episcopal de Málaga, de la exposición *Fiesta y Simulacro*, de la que son comisarias las doctoras D^a. Rosario Camacho Martínez y D^a. Reyes Escalera Pérez, de la Universidad de Málaga. Es esta muestra, efímera, en la esencia de lo evocado, una seria y feliz demostración artística, histórica y sociológica, del pensamiento y el sentimiento de los siglos XVII y XVIII y sus pervivencias, donde lo culto, de gran elaboración, y lo popular, también de profundas raíces, se ponen de manifiesto en un inteligente discurso, capaz de mantener el interés y la emoción, pese a lo arduo para los no especialistas de parte del material expuesto, consistente en libros y grabados, testimoniales de celebraciones religiosas ó civiles con motivos tan antitéticos, como exequias religiosas y entradas reales.

Finalmente, cabe mencionar que, al hilo del Congreso, se celebraron dos conciertos musicales. En la Colegiata de San Sebastián se reestrenó su órgano restaurado por los técnicos dirigidos por Gerhrard Grenzing⁹ y en la Iglesia de Los Remedios actuó el Royal Brass Quintet.

En suma, un cúmulo de brillantes acontecimientos que, desde miradas intelectuales, esperan acrecer no sólo la reflexión erudita sino la comprensión general de algunos episodios de especial significación de nuestro pasado y su valoración patrimonial por la sociedad.

Portillo (h. 1650-1685), un platero del Barroco andaluz"; ROMERO TORRES, José Luis: "Renovación estética de las catedrales andaluzas en la década de 1650".

⁸ Guiadas por el Ilmo. Sr. D. Jesús Romero Benítez en Antequera, las historiadoras del arte D^a Soledad Jiménez Barreras y D^a Rosario Vega Reyes en Priego de Córdoba y el Dr. D. Gerardo García León en Écija.

⁹ Hay programado un ciclo de varios conciertos en cada uno de los órganos restaurados.

■ *Las ciudades históricas del Mediterráneo: el sector turístico, la dinamización cultural y las nuevas tecnologías aplicadas al Patrimonio Cultural.* Málaga, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 3-7 de abril de 2006

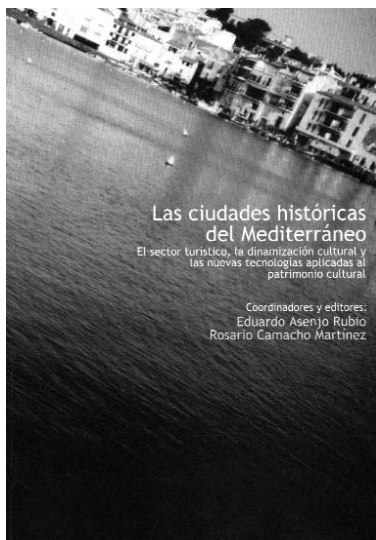
Belén Calderón Roca
Investigadora vinculada a la UMA

El curso celebrado durante el curso académico 2005-2006: *Ciudades Históricas del Mediterráneo: el sector turístico, la dinamización cultural y las nuevas tecnologías aplicadas al Patrimonio Cultural*, que fue organizado por el Departamento de Historia del Arte en colaboración con la Escuela de Turismo, y dirigió por los profesores Rosario Camacho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio, contó además con una colaboración de excepción, ya que se encontraba inserto en el proyecto de la Unión Europea Euromed Heritage II: *Patrimoines Partagés: Savoirs et savoir-faire appliqués au patrimoine architectural et urbain des XIX-XX siècles en Méditerranée*.

Esta experiencia ha supuesto la inauguración además de una nueva línea de docencia en los estudios de Patrimonio de la Universidad de Málaga, una oportunidad única para que nuestra ciudad -nacida y crecida en contacto con el Mediterráneo- sea pionera en estos estudios que se inician sobre el hombre y el Mediterráneo, desde las coordenadas del Patrimonio y el Turismo, quedando vinculada esta iniciativa al área de Humanidades con solución de continuidad, ya manifestada en el curso *Las ciudades históricas del Mediterráneo: Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo antiguo a la Edad Contemporánea*, celebrado este año 2007.

El principal propósito que se ha procurado alcanzar con la organización de este curso ha sido ofrecer la posibilidad de completar la formación del futuro licenciado en Historia del Arte, así como a la Diplomatura de Turismo. Mediante la incidencia en el reconocimiento de los valores históricos, artísticos y culturales de la ciudad, el fomento de la necesidad del trabajo interdisciplinar y el rigor científico, así como el incremento de la capacidad de manejo de fuentes de información y el fomento de la capacidad crítica y valorativa respecto al patrimonio construido de las ciudades en nuestro entorno mediterráneo, se ha pretendido lograr que aquél adquiriera un nivel de especialización en los aspectos más esenciales relacionados con el conocimiento del patrimonio urbano. La experiencia gozó de una gran acogida por parte de un alumno procedente sobre todo de las titulaciones de Historia del Arte y Turismo.

Se ha establecido una participación y correspondencia académica con instituciones acreditadas, así como con profesionales libres especialistas en patrimonio



1. Portada del libro que recoge las conferencias del curso.

el diálogo interdisciplinar entre los diferentes actores que intervienen sobre la misma. Emprende un interesante periplo por la ciudad partiendo de su nacimiento y pasando por su evolución hasta conducirnos al planeamiento urbanístico como una herramienta de gestión útil en la convivencia de lo antiguo con lo nuevo, en virtud de una finalidad común: la conservación de la ciudad.

La experiencia del arqueólogo Luis Efrén Fernández nos introduce convenientemente en el conocimiento del historial arqueológico de Málaga en las última tres décadas. Nos proporciona una visión de la ciudad desde sus orígenes, al mostrarnos la superposición de estructuras que evidencian sus diferentes fases a lo largo de los siglos. Dichas estructuras se ponen de manifiesto a través de las excavaciones que posibilitan al ciudadano ese *sedimento cognoscitivo*.

Antonio Bravo Nieto llevó a cabo su reflexión mediante un interesantísimo itinerario morfológico y patrimonial de dos entidades urbanas muy significativas: Larache y Melilla. Su principal aportación es revelar la particular contribución e innovación de España a la arquitectura marroquí.

Singular atractivo entraña el ámbito antropológico, que a través de Yolanda Ferruelo Magán intenta dar respuesta a la problemática conceptual en torno a la

urbano, lográndose un programa docente con un marcado carácter interdisciplinar.

La red docente impulsora de este curso ha puesto todo su entusiasmo y dedicación en esta empresa, acercándose a los núcleos urbanos mediterráneos desde diferentes líneas de investigación e intervención, centrándose en tres ejes definidos en el título. Posteriormente, las conferencias fueron recogidas en un libro [1], que con una acertada estructura, similar al desarrollo del curso, pasa por el establecimiento de cinco módulos a través de los cuales el lector se aproxima a la realidad de la ciudad histórica, integrando la teoría y la praxis más actual.

En el primer módulo, **Las ciudades históricas del Mediterráneo: análisis de sus valores patrimoniales desde una mirada interdisciplinar**, María Morente del Monte nos sitúa en una realidad que gira en torno a la “biografía” de la ciudad, cuyo eje principal es

Cultura y el Patrimonio, así como establecer la diferenciación entre identidad colectiva y sujeto, y asentar conocimientos acerca de la legitimación de los valores del patrimonio etnológico.

El segundo módulo: **La intervención en el Patrimonio construido, como agente dinamizador para la recuperación de las ciudades históricas**, y sus pretensiones se orientan hacia la explicación de dos realidades condenadas a entenderse: la práctica urbanística y las actuaciones de conservación, así como generar reflexiones a través de la experiencia de los participantes desde sus diversas y respectivas ópticas.

María Eugenia Candau Rámila, desde el prisma de la Gerencia de Urbanismo de Málaga, expuso hábilmente los resortes burocráticos que afectan a los proyectos de restauración, y su discurso oscila gravitante sobre la evaluación de las diferentes intervenciones que contribuyen a cambiar paulatinamente la imagen de la ciudad.

Eduardo Asenjo Rubio mostró una preocupación manifiesta por la recuperación de las pinturas murales del Patrimonio Arquitectónico. Incide en el hecho de que el acierto o desatino con que se emprendan acciones correctas de conservación permitirá o condicionará respectivamente, la génesis de una imagen urbana dinámica y útil, cercana y responsable, por parte de los ciudadanos para con todos aquellos bienes culturales que gozan de menor singularidad.

Salvador Moreno Peralta nos plantea un tema candente, además de obsesarnos con una excelente conferencia cuyo eje vertebrador es el enfoque del urbanismo a partir del uso turístico que se ha dotado a los espacios urbanos. No obstante, no cae en la simplicidad al exponer de un modo contundente la coexistencia de dos conceptos como el urbanismo y el turismo, en cuanto al planteamiento de herramientas de trabajo que permitan propuestas posibles de conciliación entre Territorio y Patrimonio.

En su ponencia, el arquitecto Francisco Peñalosa Isusquiza, emprende un ágil recorrido histórico y topográfico sobre diversos elementos del Patrimonio Arquitectónico, además de tratar el tema de su identificación como icono monumental y su consideración en destinos turísticos como carta de presentación de un lugar. El autor afronta la polémica cuestión de incidir sobre la particular naturaleza de la historia urbana de Málaga en dos versiones: la que ha sido, y la que pudo ser, para enjuiciar en tono irónico las voluntades políticas que soslayan en sus proyectos, factibles visiones completas, dinámicas y sensibles de la realidad urbana.

La tercera jornada, **El sector turístico y la oferta cultural en España: Realidades y problemáticas** trata de ofrecer una visión de conjunto del sector turístico desde el ámbito de la Geografía y las nuevas industrias emergentes relacionadas con el Patrimonio Cultural.

Reviste especial interés la atención prestada a la gestión turística de las ciudades históricas por parte de Enrique Navarro Jurado e Isabel López, quienes arti-

culan un interesante trabajo en torno a las diferentes políticas de desarrollo a nivel nacional e internacional, atendiendo especialmente a los Planes de Dinamización Turística y a aquellos de Excelencia Turística.

Manuel de la Calle Vaquero enfatiza sobre los destinos turísticos relacionados con el Patrimonio Cultural en España, especialmente en la década de los años 90 del siglo XX, momento en el que se produjo un importante cambio estratégico en las ciudades históricas. Y María García Hernández reflexiona sobre la correcta gestión del bien patrimonial. Tras un minucioso estudio sobre la funcionalidad turística aplicada a las ciudades históricas expuso algunos criterios de elaboración de un producto turístico integrador de equilibrio y viabilidad como patrón que deberían regir futuras líneas de trabajo para el tratamiento de los recursos turísticos de las ciudades históricas.

Las diferentes formas de comunicación de los distintos tipos de Patrimonio a la sociedad fue una constante en el módulo: **Otras formas de conocimiento del Patrimonio Cultural en las ciudades históricas.**

Maribel Rodríguez Achútegui apuesta por ofrecer un detallado compendio de los conceptos básicos de la dinamización del Patrimonio y precisar sus posibilidades como recurso turístico, y especialmente, como recurso educativo y herramienta de acceso a éste por parte de los ciudadanos.

Isidoro Coloma Martín dio respuesta con su conferencia al tema del conocimiento y sus diferentes formas de transmisión mediante la “experiencia museística”. Ésta se presenta como instrumento de utilísima aplicación para comprender las diferentes formas de aprendizaje en los museos.

Por otra parte, tuvo singular interés la aportación de la profesora Natalia Bravo, que planteó de modo excepcional el tema de la caducidad de los espacios expositivos de vanguardia, a través de cuatro ejemplos insertos en los años 30 y 40 del siglo XX.

El último módulo de este curso estuvo dedicado a **las nuevas tecnologías aplicadas al Patrimonio Cultural en las ciudades históricas**, en el cual Antonio Guevara Plaza y José Luis Caro Herrero ofrecieron una intervención práctica sobre la aplicación de las tecnologías de información al conocimiento y disfrute del Patrimonio Cultural de las ciudades históricas, marcando éstas un camino rápido para su comprensión y difusión social.

Como colofón, el *Manifiesto en defensa del Patrimonio Arquitectónico de Málaga* pretendió sensibilizar al público asistente mostrando inquietud ante los irreversibles atentados sufridos por el patrimonio malagueño. Se instó al público a tomar conciencia de que la alteración y aniquilación de nuestro legado cultural supone una pérdida irreparable, un menoscabo en la herencia de las generaciones futuras e indudablemente, un retroceso en los procesos de civilización. No cabe duda de que el desarrollo de la ciudad es de vital importancia, pero no lo es menos conducirlo de una manera respetuosa tanto con su territorio, como con el medio ambiente y las tradiciones culturales.

■ *Salón de Otoño: XVIII Salón Internacional de pintores malagueños. Málaga, Sala de Exposiciones Cajamar, Noviembre-diciembre 2005*

José Manuel Sanjuan López
Investigador vinculado a la UMA

Como es sabido, tras la muerte del general Franco, a finales de 1975, se produjo una febril actualización de documentación y contenidos respecto al arte del siglo XX, información que había sido arbitrariamente escamoteada por la dictadura y sólo eludida por la acción puntual de escasas galerías comerciales. El advenimiento de la democracia y la posterior construcción del estado de las autonomías desencadenaron un aluvión de exposiciones individuales y colectivas para dar a conocer a la ciudadanía, con la mayor repercusión mediática posible, no sólo la obra de los maestros españoles de la vanguardia histórica, sino también de los artistas de las últimas décadas y, por supuesto, a consagrados autores internacionales a través de multitudinarias retrospectivas.

Este desmedido afán recuperativo de la memoria histórica —a la postre, basado más en la cultura-espectáculo que en un proyecto museográfico coherente— dejó un cadáver en el camino, la figuración tradicional, víctima involuntaria de cuarenta años de imposición gubernamental, y que ahora comprobaba, impotente, cómo paulatinamente instituciones públicas y privadas apoyaban sin reservas la difusión y promoción del “arte nuevo”, a la par que recibía las invectivas más furibundas por parte de un sector de la crítica, interesado y partidista, que preconizaba las bondades de las nuevas tendencias como la panacea para un arte español retrógrado y anquilosado.

Entre los numerosos premios, concursos y certámenes que testimoniaban el anclaje al pasado y a sus dictámenes academicistas, los Salones de Otoño constituían un escaparate inigualable con que prestigiarse los pintores consagrados y como ansiada promoción para los más jóvenes. Estos Salones han sobrevivido a los avatares artísticos del pasado siglo, y en la actualidad numerosas capitales españolas (Palma de Mallorca, Plasencia, Huelva,...) lo celebran anualmente como uno de los acontecimientos de la temporada. En Málaga se convoca desde hace 18 años con el nombre de Salón de Otoño de pintores malagueños, y su edición más reciente ha tenido lugar en la sala de exposiciones de Cajamar, del 21 de noviembre al 9 de diciembre del 2005, y auspiciado, desde sus inicios, por la Asociación de la Prensa de Málaga, institución que, por cierto, cumplía su primer centenario de actividad y festejaba tal efeméride mediante un periplo itinerante de la exposición por varias



1. Cartel XVIII Salón de Otoño

localidades de la provincia [1].

Ante todo, hay que descartar que el Salón de Otoño malagueño sea un reducto impermeable y estanco a las nuevas tendencias, indigno de ser tenido en cuenta, según la absurda y equivocada opinión de los apóstoles de la modernidad local. No pretendemos realizar una valoración pormenorizada de cada una de las 18 ediciones celebradas, pero sí podemos comprobar que nombres ilustres de la renovación pictórica malagueña como José Borno, Juan Béjar, Barberán, Francisco Hernández, Díaz Oliva o Francisco Aguilar, han compartido catálogo, en alguna ocasión, con autores tradicionales, como Torres Matas, Virgilio, Esteban Arriaga, Sánchez Gallardo, Rodrigo Vivar, Robles Muñoz o Antonio Caballero, entre otros. Por lo tanto, la convivencia entre tradición y modernidad ha sido una constante plenamente aceptada, tanto por el público como por los propios artistas, que además ha permitido oxigenar un evento –los Salones de Otoño– cuyo tufo academicista les ha estigmatizado durante toda la segunda mitad del siglo XX, y que ahora, a comienzos del XXI, se ofrecen como foros interactivos entre una figuración airosa y desinhibida y una modernidad que plantea sus riesgos y controversias, sin ser netamente iconoclasta [2].

¹ CORREDOR-MATHEOS, José: “El arte de las vanguardias y la modernidad moderada” en *Catálogo Colección Central Hispano*, Del Realismo a la Actualidad, Volumen II. Fundación Central Hispano. Barcelona, 1997, págs. 165-169.



2. *Perdiguero.*

De hecho, en la presente muestra, de las 32 obras presentadas, al menos doce confirman una patente y asentada renovación estilística y, en otros casos, interesantes conatos de una "modernidad moderada", expresión de José Corredor-Matheos que no ha perdido frescura ni utilidad¹, sobre todo en unos artistas como los que tratamos. Dicha apertura no es exclusiva de autores de mediana edad, más proclives a la experimentación plástica y menos dogmáticos en sus planteamientos, como Maribel Alonso, con sus acrílicos pulcros de ejecución y ambivalente sentido; Pedro de la Rúa, de espátula diestra y empastes enjoyados, o Sánchez Rando, el más innovador de todos, cuya abstracción tiñe el paisaje de oscuros infortunios. Otros nombres más veteranos y de extenso currículo expositivo también confirman su antiguo y feliz maridaje con los lenguajes renovadores, caso de López Palomo y Perdiguero, ambos integrantes otrora del grupo "Nueve Pintores", y de quienes en otro lugar dejamos constancia de su compromiso ético y estético con el paisaje urbano malagueño, en un ejercicio de sincretismo melancólico y atemporal² [3].

Dentro del comedimiento por las formas y la contención del color, advertimos a Carlos Monserrate y a Martín Molina. El primero abandona temporalmente su

² SAN JUÁN LÓPEZ, José Manuel: *El grupo Nueve Pintores (1973-1993)*. Málaga, Cajamar, 2003, pág. 109.



3. López Palomo.

galería de retratos y homogénea, en un medio tono grisáceo, un recodo olvidado de la naturaleza, rocas y agua ensimismadas en su propia quietud. Similares premisas concurren en *“Dos ya no están”*, de Martín Molina, que en un formato atípico envuelve escenas previsiblemente cotidianas en un halo de misteriosa irrealidad: para ello sustituye profundidad y perspectiva por linealidad y evanescencia, además de integrar formas reconocibles en espacios diáfanos e indeterminados.

Por otra parte, ¿dónde ubicamos la pintura naïf?, ¿tradición o modernidad? Clasificaciones y encasillamientos aparte, es indudable que los paisajes rurales de Evaristo Guerra y los urbanos de Jaime Rittwagen forman ya parte, en cierto modo, del subconsciente colectivo malagueño por sus implicaciones vernáculas, y no es inusual encontrar obras de ambos en colecciones privadas, tanto de carácter marcadamente figurativo como abiertamente rupturistas. Para la ocasión, Evaristo Guerra presenta un cortijo-capilla, solitario y ubicado en una loma, rodeado de almendros en flor y alcornoques encendidos, envueltos en la habitual placidez y sosiego con que el pintor de Vélez armoniza todas sus escenas campestres. Rittwagen, por su parte, nos retrotrae a la Málaga de antaño, con sus tranvías atestados y sus veleiros al paio, esa que Manuel Alcántara rememora en su crónica histórico-sentimental *Málaga nuestra*, tiempos en sepia que una paleta rica y primorosa se encarga de colorear.

Otra cuestión que resulta sorprendente es la escasa presencia de bodegones y naturalezas muertas, habituales en este tipo de colectivas. Sólo dos autores, y ambos en clave hiperrealista, representan a un género que, en España, tanto ha aportado históricamente, por un lado, a la tradición realista, como demostración de destreza pictórica y captación veraz de lo externo, y por otro, desde el pasado siglo, a las vanguardias renovadoras, como vehículo fundamental –junto al paisaje– de innovación y asimilación de los nuevos lenguajes artísticos. Leonardo Fernández evidencia, una vez más, su habilidad con un bodegón frutero, *Cerezas*, que compendia todas las virtudes que se exigen para todo especialista en el género: claridad expositiva, organización espacial, calidades matéricas y, por supuesto, pericia técnica. Similar virtuosismo ostenta Lupe Sabio en su *Alacena*; sin embargo, a la par que demuestra su delicadísimo toque de pincel, intuimos una pulsión interior, una poética del deterioro que rivaliza con la faz aparente del motivo.

Y salvo la estampa de Valentín Kovatchev, un aguafuerte en combinación con manera negra, el resto de los artistas de la exposición basculan hacia una pintura de corte más tradicional, tanto en la temática como en la factura, sobre todo en el paisaje, género depositario de los últimos rescoldos de aquel luminismo mediterráneo y optimista, vigente durante muchas décadas y que tantos adeptos –pintores y público– aún hoy día conserva. Prueba de ello son Ángel Giró y Pérez Ramos, quienes persisten en su incansable escudriñar por Málaga y sus pueblos con una premisa muy clara: hallar en sus calles, rincones y plazas el aliento del pueblo andaluz, su vitalismo inmanente. También Rafael Molina, con un cromatismo menos fogoso y más perfilado, indaga en motivos urbanos si bien se decanta por enclaves solitarios y apartados del bullicio cotidiano.

En el apartado de Figuras se aprecian unos altibajos cualitativos que a pesar de los intentos de la organización por subsanarlos (nos consta la progresiva reducción anual de participantes), los contrastes son aún llamativos, por lo que sólo destacaremos el óleo de Revello de Toro, su “clásica” mujer, intimista y soñadora, con la conocida maestría y liberalidad de pincel que le caracteriza; el dibujo de Antonio Montiel, un pastel y carbón con la efigie de la Soledad de San Pablo, efec-tista y monumental; Torres Narváez, que en esta ocasión abandona el ambiente rociero y los corrillos de flamencas y se traslada al monaguillismo de finales del XIX, y el lienzo de Rando Soto, cuyo asunto ¿felino? y forzado encuadre nos extraña sobremanera en su producción habitual. Entre los más jóvenes, la evolución de Raúl Berzoza es un hecho indiscutible desde las últimas convocatorias. Su dominio del dibujo y poderosa pincelada vislumbran unas expectativas óptimas para que, en pocos años, desborde las lindes academicistas que se autoimpone y acometa una sintaxis menos atemperada y más comprometida, sin duda alguna, con nuevas formas de expresión.

El peso de la tradición marinera en la pintura malagueña es aún, a comienzos del siglo XXI, palpable y manifiesta. Las consignas pictóricas que se imponían para ejecutar una marina según los cánones preceptivos (gradaciones de la luz,

estudio del celaje, detallismo descriptivo,...) y que serían repetidas y reformuladas hasta la saciedad por una pléyade de practicantes –a partir de las enseñanzas de Emilio Ocón-, permanecen como postulados inalterables en las obras de los cuatro marinistas presentes en este Salón. El más veterano de todos, Gómez Navas, marino antes que pintor, mantiene su predilección por los navíos de tres palos y velas cuadras; González de Lara, en cambio, se refugia en calas solitarias y ambientes serenos, buscando con asiduidad amaneceres o crepúsculos, franjas horarias también del gusto de Miguel Velasco, si bien su paleta encendida y grandilocuente lo acerca en demasía a la retórica de un Muñoz Degraín. Para terminar, Moreno Ortega leva anclas en su *Barco viejo*, macizo y fantasmal, con su peculiar pincelada que aglutina pigmentos y difumina contornos, estilo vistoso y colorista que emplea sin distinción en cualquiera de sus recurrentes temáticas.

En conclusión, este XVIII Salón de Otoño prosigue en su línea de divulgar cada año obra reciente de artistas malagueños que, bien por convicciones estéticas, bien por motivaciones comerciales, se han acomodado en una figuración de inicio tradicional pero que ciertos autores, como hemos comprobado, superaron hace décadas y se adentraron en terrenos de experimentación plástica, con resultados altamente convincentes. Insistimos en nuestra opinión de que el Salón debe renovar esfuerzos e incorporar artistas –muy conocidos y cotizados- cuya vinculación al realismo carece de cualquier vestigio anquilosado o trasnochado, y, sobre todo, atraer, de nuevo, a esas firmas de la modernidad histórica cuyo figurativismo –ya sea pop, surreal o mágico– tanto supuso en la renovación de la pintura local y merecen figurar, con pleno derecho, en un evento de estas características, aun a costa, justo es decirlo, de otros nombres cuyo escaso mérito consiste en practicar una figuración simplona y deficiente que rebaja en mucho la calidad general de la exposición. Con ello se conseguiría un triple objetivo: reforzar aún más el prestigio del Salón en la agenda cultural malagueña; eliminar o, al menos, paliar el marchamo de “pintura tradicional”, con lo que de peyorativo aún conlleva dicha expresión, y, finalmente, la conjunción entre veteranía y juventud y la aleación modernidad/tradición, renovarían y actualizarían un evento muy digno e históricamente aceptado y esperado; cambios que, a buen seguro, contarían con el beneplácito de artistas, público y crítica.

■ Fernando de la Rosa: Pinturas en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Málaga, 22 de diciembre de 2005-22 de enero de 2006

Antonio Martí

Investigador vinculado a la UMA

"Un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible, en cuya conciencia se desarrolla y crece". (Mark Rothko, 1947).

Si partimos de la consideración del color en la obra que aquí nos presenta Fernando de la Rosa, podemos analizar los aspectos color/luz, color/pigmento, color/textura y color/forma en todas ellas, llegando a coincidir en más de una obra estos cuatro aspectos, consiguiendo unidad creativa dentro de la diversidad en los tratamientos.

La dimensión espacio temporal dentro de la abstracción, con la distinta utilización de materiales dentro del mismo entorno compositivo, nos transporta a distintos planos técnicos de tratamiento y, consiguientemente, nos introduce en pliegues temporales, algunos suspendidos en un instante determinado, otros enlazados por los recursos materiales o la propia técnica.

EL FORMATO, EL ESPACIO Y LA EXPRESIÓN.

Los soportes como continentes de materia, toman vida tras largos procesos creativos, acaso algunos improvisados –estableciéndose un orden sin atenerse a reglas o esquemas previos- pero acusando una intención, que ocupa un espacio, que comunica y expresa.

Océanos y Firmamentos de Color.

El color nos lleva a una lectura en diversos planos: manchas, formas, texturas, que nos sumergen en océanos profundos y, a su vez, roza las superficies diáfanas con destellos, reflejos o vibraciones de color que proyectan hacia firmamentos tranquilos o agitados, en los que el tratamiento cromático nos recuerda el espacio luminoso, y aún su opacidad interior.

Espacios y Jardines Cerrados.

Como paraísos prohibidos pero a la vez accesibles, determinadas composi-



1. FERNANDO DE LA ROSA, *Cartel de la exposición.*

ciones se nos revelan lugares de descanso o ensueño, levemente cercados por los propios límites del soporte, que, en ocasiones, alcanzan espacios nuevos abriéndose así, repentinamente, a otros próximos, en los que el nexo de unión puede ser tanto la unidad de tratamiento como el placer estético en su dimensión proyectual.

MINIMALISMO Y BARROCO: TÉCNICA, ESPACIO Y MATERIA.

Contrastes entre escenografías complejas sobre bases matéricas sencillas, o conjuntos escénicos simples sobre tratamientos pictóricos elaborados, nos transportan a un juego evocador del claroscuro a modo de arquitecturas o caligrafías compuestas por signos desconocidos, y, al mismo tiempo, a poemas de intenso cromatismo y extensa luminosidad.

EL SIGNO COMO ARGUMENTO CROMÁTICO.

La investigación y el tratamiento temático dentro de un contexto nos introducen en un lenguaje personal y evolutivo, que comunica, expresa, define espacios y secuencia lineal o cromáticamente, a través de un proceso y técnica depurada, en las que líneas, formas, texturas, geometría y color, adquieren significación y constituyen una realidad plástica en la que el espectador experimenta el placer estético desde su triple dimensión sensorial, intelectual y proyectual, actuando como desencadenante ante la percepción o creación de nuevas obras de arte.

Tal vez una de las claves para su accesibilidad y el completo placer estético sea el haber podido ser visitadas las dos exposiciones precedentes. Acaso también pueda influir de algún modo el hecho de ser pintor, compañero de tareas docentes y amigo.

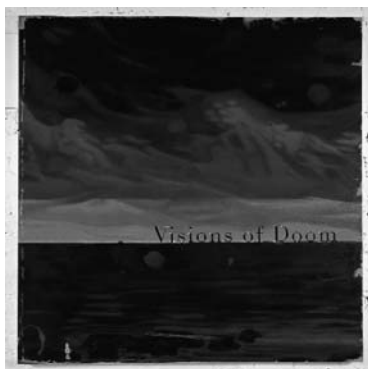
■ Abecedario esencial. *Anne Berning: Encyclopaedic Incompleteness*, Málaga, CAC, 22 junio-19 agosto 2007

Miguel A. Fuentes Torres

Gran parte del legado cultural que nos precede y al tiempo nos ilumina está presente en los libros; entendamos estos como enormes contenedores de sabiduría en los que se hace necesario volver con insistencia para encontrar respuestas, dando rienda suelta a los anhelos de una incipiente curiosidad. Además, en los libros, sus portadas, sus ilustraciones y, lo que puede ser más decisivo, sus textos, hallamos un espacio de inusitada esperanza: las palabras en su lejana soledad tornan la ilusión perdida en frases alentadoras, pequeñas islas donde el lector se reconforta sin esperar nada a cambio.

Los libros se amontonan en las estanterías, ligeros anaqueles que se sienten útiles al soportar el peso de la memoria. En su continuo existir dotan de sentido nuestra propia existencia, acaparando en alguna ocasión esos momentos que nos hacen sentir más cerca de la vida misma. No es casual que sean sus lomos, portadas o simplemente sus títulos los que definan el espacio que participa de nuestros actos, nuestra forma de pensar, en definitiva nuestra percepción de la realidad. En esta línea argumental parece moverse la obra de Anne Berning (Werl, Alemania, 1958) en una muestra denominada *Encyclopaedic incompleteness*, desarrollada en el CAC Málaga y que toma como punto de partida el significado de la pintura, atendiendo al conjunto de las visiones que de ésta se plantean en los libros, catálogos, etc., dentro del mundo del arte.

La exposición se concibe a modo de *Site specific* que se completa con una serie de pinturas que re-inciden en el concepto que se propone. En su conjunto, esta muestra nos revela, de forma consciente, una visión personal del concepto de pintura que sin embargo se ampara en la subjetividad del medio en el que se inserta para dotar de sentido el resultado final. De este modo, las diferentes piezas que pueblan la sala se solapan las unas a las otras, contribuyendo sobremanera al entendimiento por parte del espectador; éste, se somete a la desaparición de las distancias que pudieran establecerse entre las obras y él para participar activamente del entramado ya sea mediante su visualización o por su integración manifestada en el reconocimiento de las estrategias adoptadas por la autora, que inciden en la cercanía de lo representado.



1. *Kunstbücher (Libros de arte)*.
2006. Óleo sobre lienzo, 250 x 276
cm. Colección particular. Madrid.

2. *Visions of Doom (Visiones de muerte)*.
2007. Óleo sobre lienzo, 230 x 200 cm.

La primera de las piezas es una instalación denominada *Kunstbücher (A-Z)*, cuya realización está comprendida entre los años 2004 y 2007, trata de aportar una nueva consistencia al sentido del arte y su relación con las diferentes instituciones (críticos, historiadores, comisarios, etc.) que continuamente parecen re-diseñar tanto los ámbitos de reflexión como las apreciaciones derivadas de su constante evolución. No es casual que sean los lomos de diferentes libros los que resuman la actualidad del arte; incluso, estos, se perciben desde otras dimensiones como algún entrado singular que nos remite en última instancia al significado de sus estudios. Todos ellos, representan estudios concretos de artistas referenciales en la historia del arte; su reunión en un único espacio también nos habla de la concreción de las ideas, la acumulación de las opiniones que día a día se vierten desde diversos sectores implicados en el desarrollo del arte.

La realidad queda mediatizada en la representación pero al mismo tiempo es captada por el espectador en una labor sencilla, sin ambages que oculten sentidos más trascendentales. Quizás ahí reside su relevancia, en la simpleza de la propuesta, estamos ante una serie de pinturas con forma de lomo de libros sobre arte y artistas.

La equiparación real de la instalación se manifiesta desde dos perspectivas; por un lado se completa el sentido real de la idea ya que esta realidad está muy cerca del individuo que la hace suya gracias a la proximidad de la obra. Esta circunstancia es evidente porque el espectador se asiste al momento en que aquel pequeño rincón

de su biblioteca se extiende ante sus ojos con otras dimensiones, aquellas que lo equiparan. Por otro lado, la sintonía con el presente, es decir, con la singularidad de los discursos plausibles en los que se mueve el arte, configuran un mapa especial, una panorámica que bien se puede reducir a un espacio concreto dentro de una particularidad determinada.

En un segundo embiste, Anne Berning, recurre al cuadro, emblema pictórico por excelencia, para seguir pensando sobre la misma idea. En esta ocasión son portadas de libros o cuadernos los que dialogan de manera evidente con el espectador.

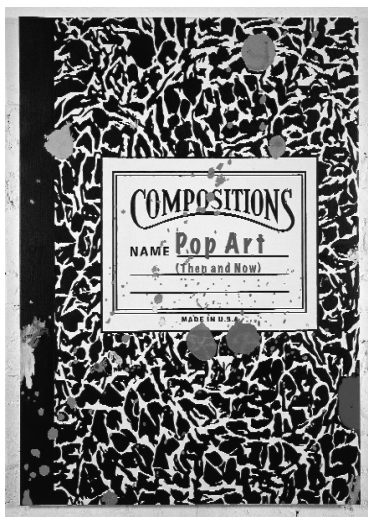
Existe una estética de la proximidad por cuanto nos recuerdan aquellos espacios de la intimidad donde el individuo se detiene a reflexionar sobre lo observado. No obstante, la vuelta de tuerca sobre el tema central de la muestra de nuevo nos sobreviene con

fuerza inusitada. Los colores, las texturas y las semejanzas visuales, otorgan una credibilidad a una serie que parece no dejar de reivindicar el sentido propio de la pintura.

En la obra de esta autora alemana también podemos detenernos en la utilización que hace del documento como forma conceptual sobre la que gravita gran parte de su producción. Berning, se nutre de las imágenes y de todo aquello que gira en su entorno creativo para elaborar un material de archivo que posteriormente se convierte en obra. Sus fuentes están en la misma historia del arte, en sus diferentes objetualidades centradas en la fotografía y todos aquellos elementos literarios anexos al mundo de la interpretación de la creatividad artística. Además, este archivo se genera desde la propia sociedad que es aprehendida para potenciar otros factores determinantes de su cada vez más asumida inestabilidad.

El hecho de utilizar imágenes de libros, cuadernos cuyas cubiertas son objeto de manipulación, evidencian una disposición hacia la proliferación de nuevos modelos de representación y re-conocimiento de la realidad: de hecho el título de la propuesta es ya definitorio.

De una forma u otra, la obra de Anne Berning, expuesta por primera vez en nuestro país en un centro de arte, demanda una contemplación relajada y predis-



3. *Pop Art 2007 (Arte Pop)*. Óleo sobre lienzo, 200 x 160 cm



4. *Kunstbüche (A-Z) 2004 - 2007 (Libros de arte A-Z). Óleo sobre lienzo*
285 x 276 cm.

puesta del espectador para luego ir poco a poco desembocando en un manifiesto deseo de entender las numerosas cuestiones que crecen dentro y alrededor del mundo del arte; sino ¿por qué tenemos la ligera impresión de que en los nombres seleccionados faltan o sobran algunos? Es una buena pregunta para comenzar.

■ *Geografías del agua: Del inconsciente estático a la mirada líquida.* Antequera, Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Antequera, 11 de octubre - 9 de noviembre de 2007

Miguel A. Fuentes Torres

MORFOLOGÍAS ACUÁTICAS.

Es posible que la *delicada orografía* sobre la que se alza gran parte de la producción contemporánea sea tan sólo un pequeño rescoldo de otras presencias, acaso estancias por las que transita el artista mientras la realidad se nutre de su imaginación allá en el exterior, allá en las proximidades de la creación misma. Es posible igualmente que la mirada sea un pequeño vehículo que nos ayuda a construir opiniones, reflexiones o quizás simples acotaciones dentro de un extenso y en ocasiones intrincado universo plagado de imágenes: pies de página en un libro sin principio ni fin.

Partiendo de la existencia de posibilidades creativas surge un proyecto con vocación participativa y organizativa. Esto es así debido al trabajo conjunto de entidades y organismos que se nutren de la faceta artística de nuestro presente para desarrollar propuestas sobre las que establecer futuros lazos de colaboración, al tiempo que nuevos caminos en la puesta en marcha de iniciativas ligadas a la contemporaneidad dentro de un enclave urbano con una enorme tradición histórica. El resultado se puede encuadrar en una secuencia que se acerca más al estado actual de la situación que vive la plástica en Antequera, siendo esta muestra un ejemplo del reflejo consciente de la realidad de nuestra comunidad; o al menos de una realidad determinada que no excluye ni queda al margen de otras.

La importancia del agua como elemento unificador de la vida y su cristalización en numerosas otras facetas no menos trascendentales como la política, la cultura, el paisaje o la sociedad, se perfila en eje dinamizador de un proyecto que evoluciona hasta convertirse en una muestra colectiva que presenta numerosas subjetividades que rodean, finalmente, la propia objetividad del tema seleccionado. *Geografías del agua. Del inconsciente estático a la mirada líquida*, supone un salto cualitativo y cuantitativo en el desarrollo de proyectos expositivos en Antequera por cuanto supone la integración consensuada de estados perceptivos ligados de manera evidente al presente.

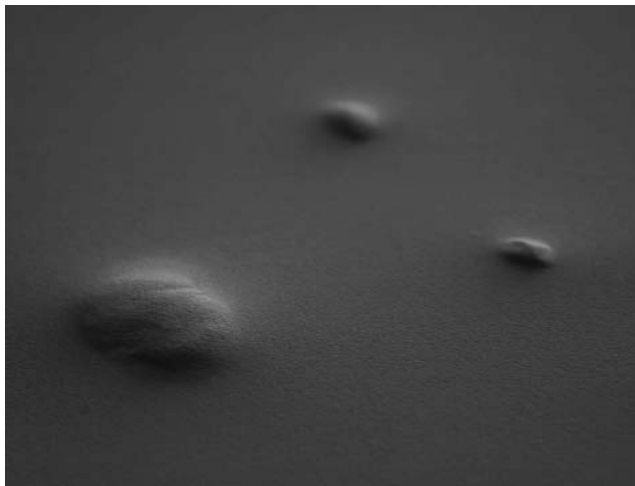
Será en última instancia la imagen de un río la que unificará todo el devenir del proyecto; un río con su caudal que acumula aguas mansas, corrientes tumultuosas, meandros donde reposar la mirada, afluentes que nos conducen hacia otros paisajes, etc.; en definitiva, un flujo que nace y desemboca con un desarrollo intermedio



1. FELIPE ORTEGA
REGALADO: *Lluvia organizada*, 2007. Óleo sobre lienzo,
200 X 200 cm.

lleno de singularidades, territorios afines al propio espacio creativo. Una extensa nómina de artistas andaluces o residentes en nuestra comunidad se perfilan como pilares de la propuesta, a saber: Rorro Berjano, Montse Caraballo, Reyes de la Lastra, Rafael García Forcada, Paco Lara, Ming Yi Chou, Miguel Soler, José Medina Galeote. Joaquín Delgado, Javier Calleja, Francisco Sola Cerezuela, Felipe Ortega, Eli M. Gordillo, Cristina Galeote, Aurora Perea, Antonio Melo y Ángeles Miranda Argüelles. Todos comparten espacios, situaciones, experiencias y otras circunstancias relacionadas con el hecho contemporáneo. En esta ocasión, han sido objeto de una selección tomando como referencia la trascendencia del agua en nuestra sociedad; el resultado se expone en Antequera hasta noviembre del presente año para luego ir recorriendo otros entornos (Granada, Úbeda y Almería, 2008).

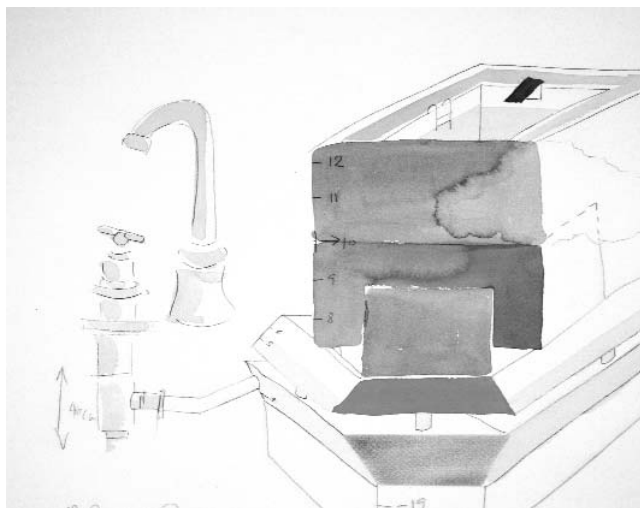
Variedad de soportes que se nutre básicamente de la pintura para ir poco a poco derivando en presencias más inasibles como el vídeo o materialidades relacionadas con la escultura. Del mismo modo, el agua está presente en todo momento, por una parte el sustrato conceptual de todas las obras, realizadas en su mayoría *ex profeso*, se hace patente de forma generalizada. En una segunda revisión, apreciamos la fisicidad del líquido en una especie de óptica que parece cerrar el círculo abierto primeramente desde la idea original del proyecto. En este sentido, éste juega con una misma imagen, hilo conductor del proceso, con un planteamiento básico, esquemático incluso que nos hace ver la simplicidad de la distribución del agua en Andalucía: un mapa donde únicamente se reflejan los ríos, afluentes, cuencas, embalses, sirve de somera y escueta explicación del por qué la situación actual del significado del agua como elemento necesario para la vida y su relación irremediable con otros ámbitos más cercanos a la política.



2. JAVIER CALLEJA: *Amnesia líquida*, 2007. Agua sobre papel, Medidas variables.

En las obras subyace una certera apreciación de las condiciones en las que el agua puede relacionarse con el ser humano y todo lo que le rodea. Desde la cercana evocación y la manifestación de la memoria como existir del individuo que acierta en sus límites aquellas experiencias que le acaban por definir hasta la mediación técnica, la interpretación del elemento como base sobre la que construir un discurso plástico. Entre esta verosimilitud de los hechos es que existe *Geografías del agua*, que plantea también un recorrido en imágenes de aquellos momentos acuáticos, resonancias líquidas que acentúan el curso de los acontecimientos: quizás nuevas muestras de la persistencia de la retina que hace suyo cada retazo de realidad, una realidad nunca subliminal y siempre cercana, profunda.

Se hace difícil articular en poco espacio cada una de las impresiones que se concentran en un único espacio de acciones y encuentros. El espectador debe sentirse partícipe de la experiencia ya que activa con su visita el mecanismo exacto que implica su inclusión en el entramado propuesto. De nuevo el viaje, la sensación de que estamos siempre en movimiento, un tránsito, eso sí, lento, continuado donde cada parada se presenta como una etapa con la que hay que interactuar de alguna manera. La orografía que dejamos a un lado nos avisa del paisaje, de la delicada plasticidad de las formas que lentamente se conjugan para desarrollar otras líneas, otras tonalidades. Buen ejemplo de ello es la nutrida representación pictórica que se

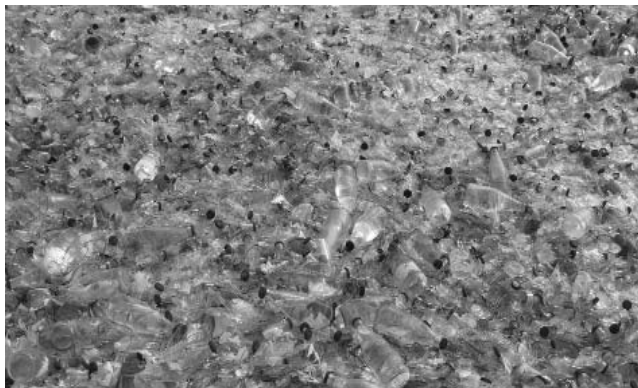


3. JOSÉ MEDINA GALEOTE: *Livre circulação*.
2002. Acuarela sobre papel.

establece en el espacio como una leve presencia que incrementa su importancia conforme se reconocen sus límites.

Cada uno de los creadores que se dan cita en esta muestra, manifiesta una convincente relación con el agua; es decir, sus aportaciones reflejan diversas secuencias en las que el líquido elemento se percibe bien sea por su propia representación o por su equiparación con objetos y situaciones ligadas a su imagen. Es el caso, por ejemplo, de Felipe Ortega y su *Lluvia organizada*, donde una noche que reivindica invisiblemente a Magritte mientras nos lanza la escena en la que lluvia y río se confunden como caminos que se juntan para conducir a un mismo destino: la vida. Es esta surreal presencia la que inunda la composición que, sin marco que la limite, parece llegar de imprevisto desde el exterior.

Quando no es el recuerdo convertido en imagen que nos transporta hasta otros lugares y tiempos en los que el cuerpo se confundía con el agua para crear momentos e instantes que se instalan en la memoria como ocurre en las obras de Montse Caraballo (*Del amor y la educación III*), Joaquín Delgado (S/t) o Rafael García Forcada (*Anamnesis*), es la trasposición de aquellos objetos que nos hablan en última instancia del agua y su vinculación con el desarrollo del ser humano pero convertidos ahora en improvisadas capillas (*Baño*, Aurora Perea) y espacios sacrali-



4. MIGUEL SOLER: *Tanteos frágiles I y II*,
2007.Dvd.

zados (*Tabernáculo*, Antonio Melo). Estas y otras obras acaban por trazar una extensa morfología que determina finalmente la cadencia de las propias imágenes que se alternan en la sala de forma estática y también en movimiento; éste queda atrapado en el vídeo de Miguel Soler titulado *Tanteos frágiles I y II*. Aquí el espectador puede atender al sonido del agua, pero no el que describe su recorrido en ríos o mares sino más bien aquel que se desprende del vidrio roto de una botella (contenedor esencial) que cae hasta encontrar su gravedad. Es la acumulación, la sensación de que nada es lo que parece, los minutos pasan pero nada cambia: siguen cayendo, siguen rompiéndose. En contraposición a esta obra se desarrolla *Deriva I y II* de Eli M. Gordillo, donde la botella de nuevo hace acto de presencia pero desde una perspectiva diferente; sigue siendo un contenedor pero en esta ocasión de esperanza, de lenguaje que se enrolla como un mensaje que deber ser entregado al mar para que busque un destino, al fin otras manos que lo envuelvan cerca del corazón. La autora se vale de un extracto de *La provincia del hombre* de Elías Canetti para dotar de significado al momento preciso en que esa esperanza queda atrapada en una tersa corriente llena de deseos por cumplir.

Siempre el reflejo de la presencia, siempre la consistencia de las formas que buscan la realidad allí donde parece haber desaparecido todo resquicio de materialidad. El contexto objetual que rodea el sentido y significado del agua está concretado en la obra de José Medina Galeote, *Livre circulação*, compilación de elementos que nos hablan de la circulación, del desplazamiento y la conversión de lo cotidiano en recurso compositivo ligado a otros modelos de entendimiento de nuestro presen-

te. Una composición de cuatro acuarelas (motivación aparte merecería el desarrollo procesual de la obra en la que el pigmento se disuelve en agua para manifestar otras texturas y condiciones de creatividad) que reflejan el devenir del líquido, su transmisión por diversos canales, tuberías, grifos, almacenes de agua que nos hablan en última instancia de una adecuada distribución y manejo. Al mismo tiempo, también se nos está particularizando una situación concreta, una explícita re-ordenación del conjunto estético que ahora se torna en compromiso hacia el establecimiento de un diálogo de las formas con los conceptos; esto es, el autor nos concientiza de los tránsitos del propio ser humano que circula, sin remisión aparente, ausente de fronteras, acotaciones, que rediman su fuga incesante.

Si en la mayoría de las obras se establece una correspondencia entre la imagen del agua y su relatividad con el paisaje, la memoria, los sentimientos, es en la propuesta de Javier Calleja donde la apuesta estética se convierte en poética incesante, en imagen latente de los pensamientos. Su *Amnesia líquida* es precisamente eso, recuerdo del agua, huella de la gota que hace un momento estaba horadando el papel para dejar su impronta y con ella el regusto por la vida misma. El conjunto de las marcas crea una nueva dimensionalidad que otorga enormes posibilidades al hecho creativo en un marco específico, en un terreno a la vez baldío y fértil como es la extensión firme del papel blanco, inerte en ocasiones y lleno de sugerencias en otras: ahí reside su verdadera levedad.

En definitiva, esta muestra puede entenderse como eso, una reunión de actores que participan de una misma escena, aquella que nos ilustra sobre las diferencias y semejanzas de la creatividad actual ligadas al hecho referencial del presente en el que se inserta. Tomar como punto de partida las peculiaridades expresivas derivadas de un tema tan crucial y elemental concreta aún más si cabe la compleja variedad que vive actualmente la plástica andaluza.



Boletín de Arte, n° 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

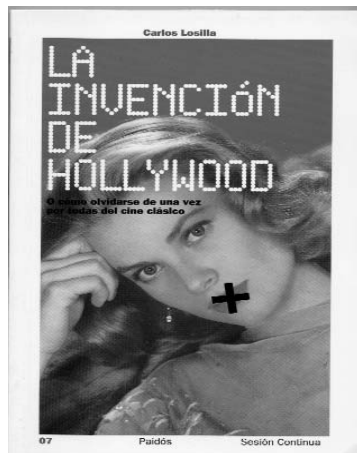
Comentarios Bibliográficos

LOSILLA, Carlos: *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona, Paidós, 2002

Tatiana Aragón Paniagua

Fábrica de sueños, meca de las estrellas y quintaesencia de la producción fílmica, el cine de Hollywood realizado entre los primeros años de la década de los diez (especialmente a partir de los años treinta, cuando se instauró definitivamente el cine sonoro) y la década de los sesenta, momento en que el sistema de estudios afrontó su crisis y posterior desmantelamiento, constituyó un fenómeno sin parangón en la historia de las cinematografías mundiales. Y no sólo porque llegara a convertirse en un auténtico mito, o incluso en el hipotético modelo de lo que debía ser la práctica cinematográfica ideal, sino porque llegó a conformar un estilo -el clasicismo cinematográfico- que, basado en la transparencia de la puesta en escena y en la menor percepción posible del montaje por parte del espectador, se convertiría en el sistema artístico más idóneo para la narración clara, concisa y fluida de todo tipo de historias.

Son varios los autores que han reconocido, en el inmenso corpus fílmico constituido por todas estas películas, ese modelo inquebrantable de clasicismo cinematográfico, destacando en este



sentido la obra de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. (Barcelona, Paidós, 1997). La existencia de dicho modelo, para qué engañarnos (y aunque realmente es muy arriesgado presuponer que exista un estilo artístico totalmente compacto y uniforme), es verdaderamente difícil de cuestionar ¿o acaso no hemos crecido y vivido viendo estas películas y sintiéndolas como una prolongación maravillosa y momentánea de nuestras vidas? Nos han contado miles de historias, nos han hecho soñar lugares, situaciones y personajes, y para bien o para mal, han educado nuestra mirada, tal es la fuerza y efectividad de este así reconocido estilo. No en vano, no han faltado teóricos y pensadores que han evidenciado en el mismo el oculto y sospechoso mensaje de la ideología dominante, que habría hallado en esta práctica artística de gran fuerza mediática y profundamente fascinadora

un vehículo idóneo de manipulación.

Pero, ¿es verdaderamente el cine clásico tan ingenuo como parece? ¿es lícito considerarlo como una simple máquina de contar historias? ¿es posible reducir todas sus manifestaciones a la categoría de un estilo inamovible, a un modelo inquebrantable? Carlos Losilla, profesor de *Teorías del Cine* de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, convierte la puesta en cuestión de estas ideas en el tema principal de este libro, en el que plantea la existencia de ciertas fisuras o "heridas" que atravesarían, deformándola, la supuesta homogeneidad del cine clásico de Hollywood, lo que pone en entredicho la solidez y uniformidad del mismo considerado, convencionalmente, como un estilo.

Para ello, apela a la utilización de un término muy familiar, pero sobre todo, muy representativo de esta idea de fisura: "manierismo". Éste, que ya había sido introducido por Jesús González Requena en un contexto cinematográfico a propósito de la obra de Douglas Sirk (*La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Madrid, Hiperión, 1986) hace referencia a esa tensión y a esas heridas que quiebran la estabilidad del supuesto clasicismo cinematográfico, de igual modo que en el ámbito de la Historia del Arte aludía a aquellas prácticas estéticas que entendían el clasicismo renacentista de un modo distinto, anunciando así el viraje de éste hacia una sensibilidad cercana ya al Barroco. La edad de oro de Hollywood, sostiene este autor, se identificaría así con el esplendor del arte del Renacimiento, y el Barroco con la denominada modernidad cinematográfica, de modo que la fase

manierista del cine americano sería aquella en la que la crisis del clasicismo conviviría con los primeros síntomas del, aún por madurar, cine moderno (un cine moderno que, por otra parte, y en el caso concreto de Estados Unidos, se fundiría con el propio cine clásico).

De esta forma, Carlos Losilla analiza la obra de determinados realizadores clásicos, reconociendo en los argumentos y contenidos de sus films, así como en los aspectos puramente formales de los mismos -en una palabra: en sus estilos- ciertos rasgos (un personaje atormentado, un claroscuro esteticista, un plano saturado, una imagen reflejada) que evidencian la fractura y la tensión que, fruto de las circunstancias socio-políticas e históricas del momento (el auge del fascismo, la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica, etc.), e incluso de las propias vivencias personales de los cineastas, habían dado lugar a una estética convulsa e inestable. Más evidente a partir de mediados de los cincuenta, cuando Hollywood comienza a sufrir los primeros síntomas de crisis, el manierismo está presente ya, como así demuestra el autor, desde los años treinta y cuarenta, poniendo en cuestión la validez del modelo clásico como un todo inalterable y anunciando las fracturas que sufriría el mismo, de forma más pronunciada, a partir de la década de los sesenta.

El libro presenta la forma de una antología de ensayos (la mayoría de ellos, aunque reelaborados, tienen su origen en la revista *Dirigido por*, de la que el autor es colaborador habitual) dedicados a directores concretos. En la primera parte, los protagonistas son los

realizadores más cercanos a ese primer período de los años treinta y cuarenta que podríamos definir como “más clásico”: Rouben Mamoulian y sus desgarradoras películas de terror, Raoul Walsh y sus antihéroes, el eclecticismo genérico de Mitchell Leisen, Leo McCarey y su *American Way of Life* conscientemente imposible, el realismo turbador de King Vidor, y, sobre todo, John Ford, que, muy lejos de lo que podríamos creer, ejemplificó como nadie, a través de sus típicos héroes, el sentimiento de culpa inherente al oscuro y verdadero origen de la civilización y la cultura americanas.

La segunda parte se ocupa, en cambio, tras un capítulo dedicado a la fuerte personalidad del género negro, quizá el menos clásico, y verdadero precedente del cine de autor, de la obra de aquellos realizadores que desarrollaron la mayor parte de sus carreras en el momento en que el desmembramiento del clasicismo se había convertido ya en algo más que una evidencia: el realismo estilizado de Anthony Mann, el simulacro y la puesta en escena del pasado como tiempo de la representación tan característica de Otto Preminger, el terror interiorizado y conscientemente decadente del desafiante Roger Corman (todo un adalid de la serie-B), la locura y escisión en los personajes de Richard Fleischer, la puesta en escena esteticista de Robert Aldrich, los antihéroes de Nicholas Ray, la desintegración del propio lenguaje en los elaboradísimos diálogos de Joseph L. Mankiewicz, y finalmente, Billy Wilder y su búsqueda de un idealismo perdido a través de la descomposición de la realidad en dos películas tan lejanas en el tiempo como *El crepúsculo*

de los dioses (*Sunset Boulevard*, 1950) y *Fedora* (1978).

A modo de intermedio entre esta parte y la siguiente, se analiza la obra de un cineasta al que podríamos definir como “de transición”, y que siempre ha sido, probablemente, el ejemplo más recurrente de lo que entendemos por manierismo cinematográfico: Alfred Hitchcock. Su cine es el paradigma de la sublimación de la vida a través del crimen y la locura, sus atormentados héroes caían a los pies de sensuales pero a la vez inaccesibles mujeres, conformando así un singular teatro de marionetas en el que se representaba la vida a modo de simulacro.

Es posible que los lectores de este libro hallen en la postura de Carlos Losilla una cierta analogía con la célebre teoría del *auteur*, algo por otra parte inevitable en una obra que analiza con tanto cuidado el estilo de los cineastas que estudia. Pero como el propio autor defiende en la introducción que precede a los ensayos, su objetivo no es el de validar la existencia de la personalidad creadora de los realizadores en el contexto de la industria de Hollywood -como así hicieron los “jóvenes airados” desde *Cahiers du Cinema*- sino “en el contexto cambiante de la evolución cultural”. De cualquier modo, no cabe duda de que se trata de una postura arriesgada, y sumamente interesante por cuanto se enfrenta a la tradicional historiografía cinematográfica que reconoce el cine clásico de Hollywood como un estilo compacto y uniforme. Quizá debamos reprochar al autor la inexistencia en el libro del correspondiente aparato crítico con el que toda obra científica debe estar dota-

da, lo que dificulta enormemente la documentación sobre el tema y la profundización en el mismo. El libro carece, igualmente, de índices en los que figuren las películas y realizadores comentados, herramientas básicas para el investigador, y que restan manejabilidad a la obra.

Y quizá una salvedad más: la identificación del denominado cine clásico de Hollywood con el Renacimiento, y la del cine moderno con el Barroco, presupone la consideración de este último estilo como "rupturista" con respecto a la estética anterior, cuando en realidad ambos respondían a una misma sensibilidad sometida, en uno y otro caso, a un menor o mayor grado de artificialidad y tensión. Si hay que comparar la modernidad cinematográfica con algún momento de la Historia del Arte, es más lícito hacerlo con el de la eclosión de las vanguardias históricas, verdaderas artífices de la puesta en cuestión de los mecanismos de representación tradicionales y protagonistas de la auténtica ruptura con respecto a los procedimientos estéticos hasta entonces vigentes. Por tanto, el cine clásico de Hollywood hallaría su correspondencia plástica en la estética pictórica que, desde el siglo XVI y hasta comienzos del siglo XX, ha dominado en la Historia del Arte occidental. Y como en ella, es inevitable en el contexto fílmico, la alternancia de momentos más tenden-

tes al clasicismo, como fue el caso del propio Renacimiento -pero también del posterior Neoclasicismo-, para acercarse a un lenguaje más artificioso o afectado, propio no sólo del Barroco, sino del Romanticismo y otros movimientos decimonónicos, e incluso de ciertas manifestaciones inscritas indiscutiblemente a una estética renacentista, como las alegorías de Botticelli o las representaciones históricas con que Rafael decoró algunas estancias del Vaticano.

De cualquier modo, como ya hemos comentado, el libro defiende una postura audaz y de enorme interés. Pero no sólo eso, pues resulta obvio que, además, destila un profundo amor por el cine clásico de Hollywood, por lo que su lectura resulta sumamente interesante para el especialista, ya que supone un profundo análisis de la naturaleza menos evidente del cine americano, a la vez que un ameno ensayo que agradará a aficionados y a cinéfilos. Pero sobre todo, hará las delicias de los amantes del cine clásico, especialmente de aquellos que siempre supieron ver en él algo más que una simple máquina de soñar, y reconocieron, en el semblante sombrío de Ethan (John Wayne), en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), la inevitable presencia de algo extrañamente turbador.

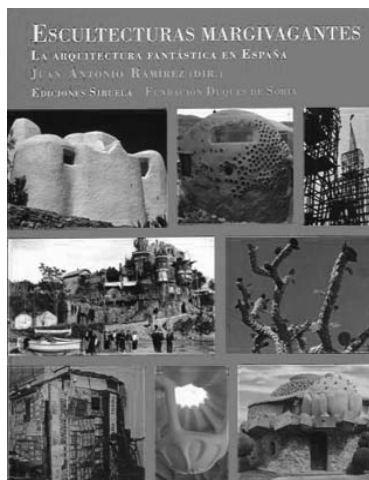
RAMÍREZ, Juan Antonio
(Dir.): *Escultecturas
Margivagantes*.
Ediciones Siruela.
Fundación Duques de
Soria, Madrid, 2006

Francisco Sanz Fernández

La plástica contemporánea, y, de un modo especial, la arquitectónica, se halla mayoritariamente sometida a los dictados y parámetros institucionales, a encargos muy precisos, donde la función y el uso, seculares definidores de este arte liberal, imponen la forma, apariencia, distribución y medidas de casi todas las propuestas.

Pero existe también, otro tipo de realizaciones, fantásticas y extravagantes, diseñadas y ejecutadas por artistas-artesanos que pretenden así hacer realidad la intangibilidad de sus sueños. Son «construcciones marginales», que surgen fuera de los cauces ordinarios que rigen la actividad artística, en las que la pasión subjetiva y el capricho personal de sus promotores se convierten en pulsiones dominantes.

Este fenómeno, próximo a *art brut*, cargado de fantasía e invadido por los ecos del surrealismo y *pop art*, ofrece innumerables ejemplos diseminados, a veces ocultos, entre el territorio español.



Escultecturas Margivagantes, es el resultado de una larga y minuciosa investigación sobre esta anárquica, espontánea y caprichosa forma de construir, de crear espacios, de hacer realidad los sueños. También sobre sus autores: dandis sofisticados como Edgard James y Federico Díaz Falcón; personas de escasa o nula formación académica, como Lino Bueno y Máximo Rojo; seres solitarios o de escasa fortuna; en fin, artistas (escultores, pintores, arquitectos) como Salvador Dalí o Vostell que han sido incapaces de reprimir sus instintos creativos, de liberar su genio, viéndose abocados e impulsados irrefrenablemente a dar forma tridimensional a sus fantasías personales más pueriles. No puedo olvidar leyendo y releando las páginas de esta magnífica obra, que por primera vez ofrece un aná-

lisis sistemático sobre esta manifestación artística visionaria, alienada y sin trabas en España, algunos proyectos históricos que no llegaron a ver la luz, que nunca superaron la bidimensionalidad del formato en papel que los dio forma por primera vez, como el *Cenotafio de Newton* del revolucionario Boullé, y que, hoy, habrían llegado a nosotros como arquitecturas fantásticas históricas. Tampoco la obra de Gaudí, en mi opinión, precursora e inspiradora de muchos de los trabajos aquí expuestos.

La obra dirigida por el profesor Juan Antonio Ramírez se convierte en un manifiesto a favor de la arquitectura fantástica, que recaba para sus autores, especialmente aquellos que han vivido y han muerto en el anonimato, un lugar entre la plástica contemporánea.

Gonzalo M. Borrás Gualis, Julián Díaz Sánchez, Francisco José Galante Gómez, Javier Hernando Carrasco, Juan José Lahuerta, María del Mar Lozano Bartolozzi, Fernando Martín Martín, Francisco Javier Pérez Rojas, Juan Antonio Ramírez, Carlos Reyero, Laia Rosa-Armengol, Francisco Javier San Martín, Miguel Seguí Aznar y María Luisa Sobrino Manzanares son los padres y autores de esta rigurosa, novedosa y necesaria investigación; en fin, de esta joya historiográfica y bibliográfica que recoge a modo de ensayos analíticos sesenta casos especiales y concretos de esculturas fantásticas.

Perdersé entre las páginas de esta obra despertará en el lector un sin-

fin de sensaciones, le invitará a liberar su genio creativo, a probar suerte como escultor. Y, por supuesto, le hará disfrutar como un niño, pues es un divertido juguete, una escultura, un canto poético a un conjunto de realizaciones hilarantes construidas con materiales tradicionales, artesanales y reciclados.

Pasear por el *Jardín Paraíso* de Laraño en La Coruña, obra de Raúl Viqueira, nos hará evocar el sueño de *La Masía* de Miró, bien es cierto que contaminado de una musivaria kirsch; el neobérico José del Val, los *Toros de Guisando* o la *Loba* etrusca del Capitolio. La *casa-barco* de Hornachos (Cáceres) nos descubrirá un mar de asfalto y tierra, un paisaje inquietante en el que se materializa lo imposible. Los *folies* humeantes de Cañaverall, al pie de la cacereña sierra de La «Silleta», nos muestran un paisaje renovado y decimonónico de estructuras turriformes franco-flamencas e italianas que recuerdan a los tiros de chimenea de los Reales Sitios, del tratado de Serlio, de los palacios renacentistas extremeños de Pasarón de la Vera, Trujillo y Plasencia.

Por último —sobrecogido lector— hallarás aquí una diversidad de propuestas que comparten el denominador común de hallarse al margen de lo establecido, de los cánones impuestos por las instituciones y la más rancia tradición académica; pero que responden a criterios estéticos muy distintos. Faltos de prejuicios, los escultores margivagantes inventan soluciones, juegan con su obra, creando esculturas tan elegantes

tes, complejas y cuidadas como la casa en la península de Jandía en Fuerteventura o tan marginales como el

infierno *fantavagante* de La Yesería, en la Alhóndiga (Guadalajara).

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La casa de Jerónimo Pinelo sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Fundación de Aparejadores y Fundación Cruzcampo. Sevilla, 2006

Eduardo Asenjo Rubio



La unión de las fundaciones de Aparejadores y Cruzcampo de Sevilla ha hecho posible la publicación de un magnífico monográfico sobre la casa de Jerónimo Pinelo, sus orígenes, transformaciones y usos, hasta convertirse en la sede de las Reales Academias de Buenas Letras y de Bellas Artes en 1973. Su autor, Teodoro Falcón, especialista en la arquitectura de la Edad Moderna, profundiza en la memoria patrimonial de ese inmueble declarado Monumento Nacional en el año 1954, y posteriormente asumido por la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 con el máximo nivel de protección, Bien de Interés Cultural, al reconocerle su relevancia histórico-artística, tipológica,

urbanística y como paradigma de la memoria incipiente de la arquitectura del Renacimiento Andaluz.

La división tripartita que plantea el autor en este libro funciona a la perfección, arrancando de una introducción en la que deja de manifiesto que se trata de un estudio basado principalmente en la localización exhaustiva e interpretación de las fuentes documentales, especialmente archivísticas y bibliográficas, lo que le permite abrir la investigación, ofreciéndonos claridad expositiva, rigor científico y un conjunto de hipótesis bien argumentadas, que van cobrando cuerpo a medida que avanza la lectura.

El primer capítulo trata sobre el origen del inmueble, ubicado en una

trama urbana de dilatada memoria histórica, con abundante presencia documentada de la *Hispalis* romana, la visigoda y la *Isbiliya* islámica. El año 1502 es el punto de partida para el proceso de adquisición y acumulación de varias propiedades que terminaron por configurar la morada de D. Jerónimo Pinelo, promotor del Humanismo andaluz.

A pesar de haberse mantenido a lo largo del tiempo el nombre de la casa vinculado a esa familia, lo cierto es que su ocupación fue bastante corta, y tras la muerte de su fundador, en 1520, tres años más tarde su hermano Pedro Pinelo vendió la propiedad al Cabildo Catedralicio. En torno a 1540 la casa se transforma en un palacio al modo renacentista. En 1580 la finca quedó dividida en tres partes, buscándose mayor rentabilidad, al tiempo que se extinguía el esplendor alcanzado por este palacio del primer Renacimiento en Andalucía, y que junto a otros inmuebles de similares características formales y tipológicas, nacidos al amparo de la pujanza económica de la que disfrutaba la ciudad, conformaba un acentuado patrimonio inmueble adscrito a este período.

En el segundo capítulo, *El edificio de las Academias*, Teodoro Falcón relata hábilmente la fortuna que corrió la propiedad de los Pinelo, tomando como base los datos que ofrecen los diferentes apeos y asientos que se realizaron del inmueble, entre otros, el de 1622 por Esteban Sánchez Falconete y en 1790 por José Álvarez. En este último se insertaron unas trazas de la planta de la finca. La política desamortizadora expropió el inmueble al Cabildo en 1842, cuyo efecto más inmediato fue su profunda y

significativa transformación, momento en el que se perdieron la mayoría de las armaduras de la planta alta y las yeserías de los grutescos. En 1885 el edificio se había convertido en la Pensión *Don Marcos*. En 1966 se compró la propiedad a D^a María Pérez de Guzmán, iniciándose su rehabilitación por el arquitecto municipal José Gómez Millán, y a la que posteriormente se unirían otras intervenciones con mayor o menor fortuna en la aplicación de criterios de recuperación de un edificio histórico. A instancias del alcalde Hernández Díaz, el edificio se convirtió en sede de las Reales Academias de Buenas Letras y de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1973. Este capítulo se cierra con una interesante descripción y análisis del edificio a nivel formal e iconográfico, estableciéndose con claridad las diferentes adaptaciones del edificio, y la recuperación del arquitecto Rafael Manzano en 1966.

La última parte, *Las Academias sevillanas y su patrimonio artístico*, es una resumida exposición, pero eficaz en cuanto a la dosificación de los datos. El fundador de la primera fue el presbítero Dr. D. Luis Germán y Ribón en 1751, y en 1756 el rey Fernando VI le concedió el título de Real. Esa larga etapa se caracterizó por las sedes itinerantes que tuvo la institución, hasta establecerse en la antigua casa de los Pinelo. En el año 2001 se ha celebrado el 250 aniversario de su fundación, con asistencia de S.M la Reina doña Sofía. Las vicisitudes de la academia concluyen con una relación del patrimonio artístico que posee, centrada en la galería de retratos de Directores, de académicos ilustres y de

otras personalidades, realizados por numerosos artistas, así como obras de temática religiosa. La Real Academia de Bellas Artes tiene su antecedente más remoto en una escuela de aprendizaje fundada en 1660, siendo su director el pintor Bartolomé Esteban Murillo.

Sin embargo, la academia como tal comenzó a funcionar en 1759 en las casas del pintor Juan José Uceda. Al igual que la anterior institución estuvo marcada por sus continuos cambios de sede. En 1775 Carlos III la nombró Real Escuela de las Tres Nobles Artes, siendo su primer director el pintor Pedro del Pozo. En 1843 se designa como Real

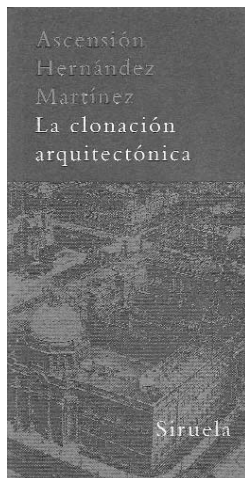
Academia de Bellas Artes de Sevilla de Santa Isabel, en honor a la reina Isabel II. Asimismo, posee un patrimonio artístico de interés, entre otros muchos, un lienzo de la Inmaculada Concepción de Giuseppe Cesari. La colección de Arte Oriental es otra de las aportaciones interesantes de la academia, donada por la Compañía de Jesús.

El libro concluye con un índice cronológico en el que de forma abreviada se expone el relato inicial de la casa de los Pinelo, convertida posteriormente en sede de las Academias, y se adjunta un índice onomástico.

**H E R N Á N D E Z
MARTÍNEZ:** *Ascensión: La clonación arquitectónica.* Madrid, Siruela, 2007

Javier Ordóñez Vergara

La fascinación por la réplica, por la reproducción facsimilar en la cultura contemporánea quizá no constituya otra cosa que una suerte de hipertrofia de aquel recurso ancestral a la mimesis de los sonidos y de las imágenes, tanto físicas como mentales. Además, como creaciones "humanas", existe un sutil pero inequívoco vínculo entre el Golem, los *replicantes* de Blade Runner y la oveja Dolly, y de algún modo podrían referenciarse también en esta relación muchas copias artísticas en general y arquitectónicas en particular; pareciera como si la



práctica de la producción sujeta a la referencialidad más o menos fidedigna de la realidad —esto es, uno de los modos de reproducción— constituyese en el devenir de la historia de la humanidad

una constante que encuentra su máxima expresión en la paradójica constatación de que la naturaleza imita al arte, como sublimación del pensamiento inverso.

Ascensión Hernández ofrece con su libro una lúcida y original reflexión acerca de las causas y circunstancias que han conducido –y conducen, en una práctica de enorme actualidad- a la reproducción física, en diferente modo y grado, de buen número de ejemplares de arquitectura histórica aún existentes o ya desaparecidos, en particular a lo largo del último medio siglo, pero cuya problemática hunde sus raíces en el propio hecho de la creación artística y arquitectónica –especialmente por lo que se refiere a la tendencia historicista-, así como en el desarrollo de la restauración disciplinar al menos desde los albores del siglo XIX.

A través de una exhaustiva relación de arquitecturas “clonadas” se recorre el intrincado y variadísimo complejo de motivaciones, interrelaciones, acontecimientos, puntos de partida, recursos y soluciones que concurren en este fenómeno, explicitando así mismo sus consecuencias, con el hilo argumental apoyado en un recorrido temporal que transita toda la contemporaneidad, de modo que se recogen desde elementos señeros de la arquitectura premoderna fuertemente alterados, dañados o desaparecidos y luego recuperados (o más bien replicados) a partir de las restauraciones decimonónicas –tanto estilísticas como filológicas-, y más tarde mediante las reconstrucciones posbélicas, hasta algunas de las principales elaboraciones del Movimiento Moderno que –pese a la desaparición de muchos de sus originales-

se han constituido en iconos del siglo XX, razón por la cual se procura en muchos casos su “revivificación” de facto por medio de la construcción de réplicas, ya sea en su ubicación original o en otra distinta.

Profundizando en esta “razón”, la autora señala motivos de carácter estético, científico, didáctico, simbólico, narrativo, emocional, utilitario, publicitario, o simplemente económico para explicar esta práctica partiendo siempre de la perspectiva de que su comprensión aporta más luz que un simple juicio de valor. En muchos casos resulta evidente que los factores reales que apoyan el propósito de replicar desaparecidas obras de arquitectura no es la recuperación simplista de unos elementos que por cualquier causa se consideran valiosos, sino que esta reproducción constituye un ejercicio revisionista que pretende el rescate extemporáneo de determinados elementos históricos y, por tanto, el medio para reelaborar un pasado a medida de aquello que hubiéramos deseado en función de criterios o valores surgidos casi siempre a posteriori, en un ejercicio de falsedad y manipulación –tristemente veraz, independientemente del grado de fidelidad al original- cuyo análisis ofrece, sin embargo, como explicita Hernández Martínez, una valiosa oportunidad para explicar el presente, en ocasiones tan desorientado culturalmente y con una escasa confianza de la resolución de sus propios problemas mediante los recursos que ofrece –entre otros instrumentos- la arquitectura actual.

La mundialización, el consumismo, la desideologización, el relativismo y

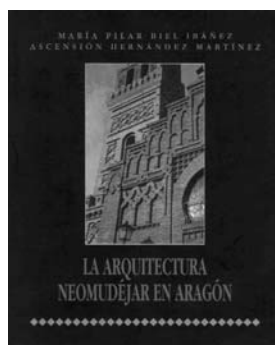
la superficialidad, la obsesión esteticista por el diseño y la apariencia, vacía de todo contenido o enajenada del que le es propio, también son factores que a lo largo de la obra de A. Hernández se proponen como claves para interpretar el fenómeno, ofreciendo llamativos y sorprendentes enlaces entre obras de diferente cronología que resultan tremendamente reveladoras de su complejidad, pero que en cualquier caso –por lo que respecta a su referencialidad histórica– resultan banales si no están sujetas a un ejercicio ético de sinceridad y reflexión en relación con el concepto –flexible pero no difuso– de autenticidad, al que se dedica un apartado específico que lo analiza historiográficamente.

De la lectura, tan amena y ágil como bien documentada y ajustada convenientemente al ámbito internacional al que está referida la obra, se concluye

que la realización de estas réplicas en muchas ocasiones ni siquiera viene justificada con argumentos culturales ligados al conocimiento que dichas materializaciones puedan reportar, sino que a veces tan sólo responden a estrategias empresariales, ligadas en exclusiva al consumo de masas y a la “fetichización” que trae consigo la divulgación generalizada de su imagen (reducida a valores exclusivamente formales, obviando el resto de lecturas significativas que se hacen más difíciles e imprecisas cuando no son realizadas a partir del original), o la asimilación estereotipada de su trascendencia significativa. En definitiva, constituyen una síntesis de las complejas relaciones que en la actualidad se establecen entre patrimonio histórico, creación artística, pensamiento dominante y actividad económica en nuestra sociedad.

BIEL IBÁÑEZ, María Pilar y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: *La arquitectura neomudéjar en Aragón*. Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses e Institución “Fernando el Católico”, 2005

Javier Ordóñez Vergara



El fenómeno del *Revivalismo* constituye una de las claves fundamentales en la caracterización de la cultura arquitectónica a lo largo de la Edad

Contemporánea. Sin embargo, su infravaloración frente a otras tendencias –en especial a las de vanguardia, ligadas a la ingeniería durante el s. XIX y al

Movimiento Moderno en el XX-, han hecho que la crítica y la historia del arte se hayan limitado con frecuencia a recoger su testimonio más bien como elemento de contraste, ya sea en su condición tradicionalista o por lo exótico de las variaciones y combinaciones formales a las que se presta.

Así, parece establecido un generalizado juicio negativo de las obras historicistas respecto a aquellas otras arquitecturas consideradas por muchos "más acordes a su tiempo"; y esto es algo que debiera ponerse en cuestión, precisamente por la representatividad que ostenta el *Revivalismo* como la tendencia quizá más característica de las sociedades burguesas occidentales desde la crisis del Antiguo Régimen. Si desde la consideración de los aspectos técnicos o del valor de novedad estética pueda admitirse cierta postergación respecto a otras direcciones emprendidas por la evolución arquitectónica contemporánea, desde el punto de vista de la interpretación histórico-artística y patrimonial esto es absolutamente insostenible: su importancia reside, fundamentalmente, en su capacidad para expresar un componente esencial del espíritu de su tiempo, siendo pues un elemento indispensable para nuestro conocimiento de la época que tan fielmente representa.

En este contexto encontramos el libro de las profesoras Biel Ibáñez y Hernández Martínez, que constituye por tanto no sólo la mayor aportación a la investigación global del neomudejarismo en tierras aragonesas –y significativa por tanto e imprescindible contribución a partir de ahora al estudio del fenómeno

historicista en la arquitectura española– sino que además, y de manera más importante aún, logra poner de manifiesto la necesaria atención que ha de prestarse a la carga significativa que supone cualquier manifestación histórico-artística, independientemente de su mayor o menor ajuste a cierta corriente de gusto dominante en un determinado momento, o de su coincidencia circunstancial con aspectos sociales e ideológicos propios de contextos ajenos al original. Eso no implica una mirada acrítica sobre las obras del pasado sino, por el contrario, un ejercicio de análisis histórico que revela que el objetivo último de toda investigación ha de ser ante todo poner de manifiesto el significado del objeto como representativo del mundo que –en lo que le concierne– acierta a explicar.

Además de valiosa en este sentido, la publicación lo es también por el riesgo que valientemente asumen las autoras en su propósito de corregir cierta desatención hacia determinada parcela de la arquitectura contemporánea como es la *revivalista* (en especial por lo que respecta a sus manifestaciones más tardías), contribuyendo así decisivamente a una cierta "rehabilitación" en su consideración, tan necesaria y más estimable todavía en un momento en que los criterios de corrección política hacen difícil explicitar el papel y el peso real que ciertamente han jugado determinadas tendencias en el devenir de la cultura arquitectónica desde fines del siglo XIX, quizá ya no en tanto en sí mismas sino por lo que ponen de manifiesto.

El libro se estructura en dos unidades:

- La primera aborda un recorrido por la evolución del neomudéjarismo desde su génesis, la cual, apoyada sobre todo en el análisis historiográfico, hace patentes sus presupuestos artísticos e ideológicos; atiende a su difusión desde la arquitectura de *Exposición*, la obra pública, la construcción industrial y, por último, doméstica; describe el panorama español y aclara su cronología y periodización, todo ello a modo de estado de la cuestión. Y paulatinamente se va centrando en el caso aragonés, ya perfectamente contextualizado, para analizar las peculiaridades que le dan personalidad propia, sus particulares relaciones con otras tendencias estético-arquitectónicas a lo largo de su extenso desarrollo desde las últimas décadas del XIX hasta bien superada la mediación del XX (se distinguen tres grandes fases), deteniéndose en los principales autores y en sus obras más características, y esto no sólo desde el punto de vista de las realizaciones más logradas en un sentido constructivo y formal, sino también de aquellas que suponen ensayos fallidos o desarrollos poco afortunados, tan ilustrativos -como esos otros más acertados- de las diferentes pulsiones que identifican esta tendencia historicista.

- La segunda parte del libro constituye un catálogo seleccionado de las obras neomudéjares más representativas de Aragón, que abarca desde el

periodo de la Restauración hasta el Desarrollismo, en fichas extensas, bien documentadas e ilustradas, donde se analiza en ocasiones no sólo el contenido proyectual de los inmuebles, sino en muchos casos también aspectos de su resolución ejecutiva y de las circunstancias contextuales en las que surgieron, así como eventualmente ulteriores transformaciones, si es que acaso éstas resultaron significativas para el devenir o el estado actual de la obra.

Quizá, aunque ya muy alejado de los parámetros establecidos para el Historicismo, mucho más allá del epílogo que supone el Regionalismo, y no digamos del mudéjarismo sólo epidérmico de algunas realizaciones autárquicas y en general del periodo franquista, cabría preguntar a las autoras si de algún modo estas tradiciones ligadas a lo vernáculo tienen o han podido tener -por sutil que sea- algún remedo, a modo de cita más o menos aislada en las realizaciones debidas al influjo de la postmodernidad o mediante las veleidades formalistas que con tanta fuerza surgen en los últimos años animadas por ciertas sugerencias nacionalistas. Y por tanto si un camino que parecía definitivamente cerrado no está teniendo un sorprendente enlace con la arquitectura actual cuyo sentido sería interesante interpretar a la luz del conocimiento que del *Revivalismo* tenemos en el pasado, gracias, en particular, al libro de Pilar Biel y Ascensión Hernández.

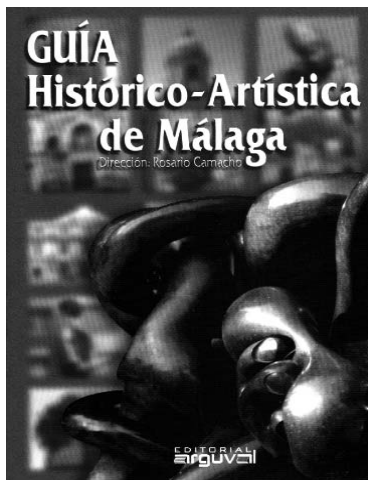
CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga, Arguval, 2006

María Sánchez Luque

Las obras que son reeditadas y revisadas en su contenido poseen siempre una aspiración más allá de la de satisfacer o acomodarse a las nuevas generaciones, y es la de mejorar. La *Guía histórico-artística de Málaga*, que vuelve a ver la luz en la actualidad con una apariencia distinta, más fresca, es una buena prueba de ello; y no cabe la menor duda de que estos anhelos se han cumplido sobradamente.

Su primera edición, de 1992, luego varias veces reiterada, supuso la síntesis de los numerosos estudios que se habían llevado a cabo sobre la ciudad de Málaga. Lo que entonces se entendió como la culminación de un proceso secular de investigaciones sobre la capital, demuestra con esta nueva versión que era, en realidad, el punto de partida.

El género de la guía es famoso pero no por ello ha gozado de buena fortuna. Desde la dedicada al turista ocasional hasta el vademécum de contenidos dispares sobre una localidad, se ha entendido como síntesis fragmentaria: pinceladas inconexas pocas veces atentas a un lector cuya mirada hacia la ciudad se somete ciegamente a su discurso. No son muchos los casos en los que se haya dado libertad a la evocación tal



y como ocurre en este libro, el cual se propone como utillaje para la recreación por las calles de Málaga y sus edificios.

La facultad de conseguir una obra capaz de satisfacer al visitante ansioso de descubrir, al ciudadano que quiere conocer más sobre su entorno y al investigador de cualquier área del saber, se convierte en una tarea de considerable dificultad que, no obstante, aparece aquí hábilmente resuelta. La *Guía histórico-artística de Málaga* cumple este triple cometido. Por una parte, ofrece un repertorio esencial para obtener un conocimiento en profundidad de la ciudad; por otra, acerca el patrimonio cultural urbano a sus principales artífices y receptores, esto es, a la comunidad que convive con él; y, finalmente, plantea un marco de consulta necesaria a los estudiosos de la sociedad y cultura malagueñas de todos los tiempos. Esta lectura tridimensional multiplica además

sus posibilidades si atendemos a su temática y al tratamiento de la misma. De un lado su lenguaje y su estilo accesible proporcionan al diletante el “museo imaginario” que es la ciudad; del otro, no defrauda al historiador del Arte en su búsqueda de contenidos valiosos para su trabajo.

En ella podemos descubrir todas las Málagas posibles. Una ciudad no puede ser sistematizada, no puede ser encerrada en el límite rígido de un método para ser contemplada. Es por lo que la apuesta de esta guía ha sido, desde sus comienzos, la de sugerir, sin condicionar, distintas percepciones de la capital. Para ello, el recurso metodológico que articula el desarrollo de sus contenidos es la ruta. Desde el preámbulo, los autores, por mediación de Rosario Camacho, invitan a pasear, subrayando así su condición de cicerone, del acompañante que, conociendo los secretos de la ciudad, nos los revela en la intimidad de la lectura.

El paseo como línea argumental ha creado escuela y con ello también esta guía se ha convertido ya en clásico. Prueba de ello la tenemos (además de las mencionadas en las “Palabras Preliminares”), en su versión abreviada en la obra conjunta de los profesores Juan M. Montijano y Eduardo Asenjo, *Paseos por Málaga* (Málaga, Universidad de Málaga, 2002) o en otra publicación colectiva, también dirigida por Rosario Camacho, *Guía de Málaga y su Provincia* (Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara, 2006).

A través del tránsito se acumu-

lan los signos arquitectónicos que dotan de un sentido distinto a cada espacio urbano. Unas veces la coherencia o el mensaje que se extrae y que aglutina estos ámbitos es el orden histórico (Rutas I, IV), otras son los mismos elementos urbanos los que significan toda un área (Rutas XI, XVI, VIII), a veces se organizan por sus usos dominantes y sus huellas tangibles (Rutas II, VII, IX, X, XIV, XV), y el resto, insiste en los valores homogéneos geográficos, estructurales o culturales, que le dan valor de barrio o de conjunto (Rutas III, V, VI, XII, XIII). En general, todos estos itinerarios crean en sí un capítulo de esta ciudad, y en su totalidad se presentan como una gran “biografía” de Málaga.

Quizás por ese valor de lo vital, como algo dinámico y en continuo cambio, se hace casi imposible supe-ditar cada sector a la temática que se le confiere; en la medida en que en ningún caso ha permanecido invariable, es difícil establecer conceptos férreos. El paseo permite entonces una lectura transversal que admite saltos en el tiempo desde la antigüedad hasta el mundo contemporáneo. El paseo, pues, humaniza la ciudad.

Precisamente existía una deuda contraída con los lectores al respecto de trasladar una nueva etapa a sus páginas. Esta actualización pone en evidencia el “espíritu de época” esquizofrénico del siglo XXI, que oscila entre la conservación o la potenciación de la cultura (entre otras cuestiones se ha dilatado y afianzado el concepto de patrimonio cultural y así se refleja en numerosas rehabilita-

ciones que se describen), y la destrucción más injustificada (controvertidos ejemplos se han incluido en sus páginas, tales como el Silo o la antigua Estación de Ferrocarril). Desde su índice, más desglosado que en pasadas ediciones, se advierte ya el nuevo estado de cosas. Lo más evidente ha sido la transformación del antiguo Museo de Bellas Artes, en el nuevo Museo Picasso, y la desaparición (momentánea o no) de otros como el Museo Arqueológico o el Museo Diocesano. En medio de esta debacle, la morfología urbana se resiste a desaparecer y soporta callada los envites de unos y otros. Es por ello que esta obra se erige en la voz de la ciudad, su reclamo para existir más allá del solar, de la nueva planta, e, incluso de su condición patrimonial.

En consonancia con el rigor científico que la *Guía* demuestra en el desarrollo de sus contenidos, plantea así mismo una bibliografía que ha integrado las publicaciones más recientes. Con ello, no sólo se convierte en el mejor índice de la fortuna crítica en cuanto a investigaciones sobre la capital, sino que al mismo tiempo es prueba fehaciente de la actividad febril que se está llevando a cabo al respecto en los últimos años, constatando que Málaga, más allá de localismos, es en sí un tema que suscita gran interés en la comunidad científica.

Por todas estas cualidades este ensayo puede trascender eficazmente también al ámbito de la gestión patrimonial, suponiendo una referencia decisiva en la elaboración de las herramientas básicas para la defensa, conservación y

difusión, muchas ellas de naturaleza urbanística. La argumentación histórico-artística se convierte en la premisa previa a cualquier actuación, de ahí que la apreciación global e integrada que se obtiene en él del patrimonio urbano malagueño, contribuya a marcar las líneas de la planificación de la ciudad histórica. Ni qué decir cabe respecto a los bienes muebles, de los que realiza un detallado inventario que, más allá de formalismos legales, pertenecen ya al imaginario colectivo.

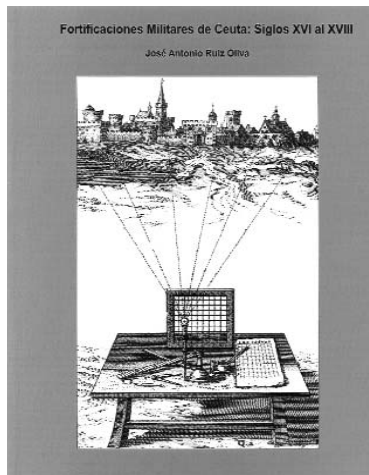
No quisiéramos concluir sin apuntar que esta guía nos permite apreciar en perspectiva la labor del Departamento de Historia del Arte de la UMA. La panorámica de su actividad a través de esta reedición demuestra un balance muy positivo. Fortalecido gracias a su labor investigadora, y con numerosos proyectos a sus espaldas, ha afianzado su posición en la puesta en valor del patrimonio cultural de Málaga. La doctora y catedrática Rosario Camacho, como responsable de esta publicación, durante muchos años directora también de la mencionada institución, ha realizado y liderado gran parte de esos estudios que hoy han madurado con la actualización de este trabajo.

En definitiva, la *Guía histórico-artística de Málaga* más que un texto, es un pretexto para seguir conociendo la ciudad. En ella se demuestra que la historia aún se está escribiendo, que existen todavía muchas riquezas por descubrir, por salvaguardar y por mejorar.

DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo: *La fortificación de un territorio. Arquitectura militar en la raya de Huelva, siglos XVII y XVIII*. Huelva, Diputación de Huelva, 2002; RUIZ OLIVA, José Antonio: *Fortificaciones militares de Ceuta: siglos XVI al XVIII*. Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes- Centro Asociado a la UNED, 2002; GIL ALBARRACÍN, Antonio: *Documentos sobre la defensa de la costa del Reino de Granada (1497-1857)*. Almería-Barcelona, Griselda Bonet Girabet editora, 2004

Antonio Bravo Nieto

Hoy día está perfectamente asumido que uno de los muchos valores patrimoniales de España reside en sus fortificaciones. Pero el camino recorrido hasta este reconocimiento no ha sido ni mucho menos fácil debido a numerosas razones, tanto de funcionalidad como de la propia percepción que se ha tenido de estos monumentos tradicionalmente. En un primer momento no parecía que hubiera mucha resistencia en asumir que los castillos (principalmente medievales) fueran recibidos con interés desde el mundo de la historia de la arquitectura (donde confluyamos historiadores, historiadores del arte y arquitectos).



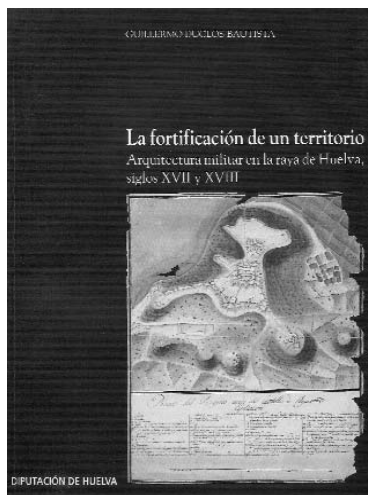
Ya existía en España una cierta tradición de respeto por estos castillos, que llegó a agrupar sensibilidades y compromisos con la fundación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos. Desde las páginas de su revista, *Castillos de España* se promovía el respeto hacia estos monumentos, y también el compromiso con sus problemas y la sensibilización por su respeto y cuidado. Y esto en un momento en el que el respeto por el patrimonio brillaba por su ausencia en otros muchos ámbitos.

Sin embargo, el interés por las obras de fortificación abaluartadas, que en España arrancan desde el siglo XVI, ha sido un fenómeno más tardío, en parte también auspiciado desde esta Asociación, con las firmas de investigadores como Leonardo de Villena o Juan Manuel Zapatero, con un interesante método descriptivo. Estos autores venían

a continuar la ingente labor llevada a cabo en el siglo XIX por José Almirante o por José Aparici.

Sin embargo, no hace más de 40 años que se inicia este interés en los medios universitarios, cuando aparecen las primeras investigaciones y se publican algunos libros pioneros, entre los que destacaremos la obra de Diego Angulo sobre Antonelli. En una primera tanda aparecen las firmas de José Antonio Calderón o José Ramón Soraluze entre otros, pero este panorama empieza a enriquecerse con el interés que desde la Universidad comienza a darse al asunto, destacando sobre todo las líneas metodológicas emprendidas por el profesor Horacio Capel desde Barcelona y por Alicia Cámara desde Madrid: el descubrimiento del interés por el siglo XVI y por los ingenieros y tratados militares, y la codificación del XVIII, analizándose la importancia del cuerpo de ingenieros en las reformas borbónicas.

Gracias a estos motores, desde los años ochenta comienzan a verse diferentes monografías regionales que van desvelando cómo España, o mejor, las fronteras de España, cuentan con un rico e interesante patrimonio fortificado, con una intensa serie de realizaciones de arquitectura militar. Esta realidad desvela el enorme trabajo desplegado por el cuerpo de ingenieros militares, cuyos trabajos empiezan a salir a la luz y a figurar en los repertorios biográficos junto a los arquitectos, con derecho propio. Cataluña, las costas valencianas y baleares, el núcleo de Cartagena, las costas del Reino de Granada, el emporio de Cádiz, las costas norteafricanas de



Ceuta y Melilla, la frontera con Portugal, las costas de Galicia, con La Coruña y el Ferrol, la costa norte del País Vasco y los Pirineos, sin olvidar las costas Canarias y por supuesto las casi inabarcables fronteras del otro lado del Atlántico, en América, analizadas por José Omar Moncada y Ramón Gutiérrez, y Filipinas, con una obra pionera de María Lourdes Díaz-Trechuelo.

La bibliografía sobre este mundo de fortificaciones empieza a ser abundante y ya está exigiendo un trabajo de compilación a la luz de las carencias de las últimas bibliografías que hemos podido consultar. En estas bibliografías se echan en falta algunos títulos fundamentales, realidad que no es en sí una crítica, sino la constatación de una necesidad: la dificultad que tiene cualquier investigador actual que quiera abordar

un trabajo sobre fortificación de llegar a las diferentes obras que ya se han publicado al respecto. El esfuerzo llevado a cabo desde algunas revistas y departamentos hay que continuarlo.

Metodológicamente hablando, el panorama bibliográfico ofrece una cierta disparidad. En algunos análisis locales no siempre se ha conseguido un enfoque unitario para abordar el tema de las fortificaciones como lo que realmente son: una parte de un todo. Sin embargo, algunas pautas ya están bien trazadas, a partir de los trabajos de los profesores Zapatero, Capel o Cámara, que abrieron en su momento varios caminos o líneas de trabajo totalmente válidas. Sin olvidar nuevos estudios que aportan otros enfoques, caso de la línea de trabajo abierta por Fernando Cobos y José Javier de Castro.

Otra cuestión fundamental es la fijación terminológica, el dominio por parte del investigador de un lenguaje técnico propio al mundo de la ingeniería que desde la edad media ha venido cambiando y fluctuando, siendo del todo necesario saber qué significado tiene un término concreto en un momento y lugar determinado, pues de lo contrario no se llega a dominar realmente el sentido de la documentación y los análisis quedan invalidados. Habitualmente todos los autores que se ocupan del tema suelen introducir una relación terminológica al final de sus trabajos, lo que ayuda a precisar significados, aunque se echa en falta la adopción de un sistema fijado para todo el mundo. En este apartado hay que reconocer y valorar los esfuerzos de Leonardo de Villena y más recientemente de Luis de Mora Figueroa.

El trabajo sobre los tratados originales es por esta razón necesario e imprescindible para el que se sumerja en este tema, pero también el conocimiento técnico de las obras, la comprensión de su propia fábrica, que exige el concurso en este planteamiento de investigación de profesionales como arquitectos o ingenieros, caso brillante expuesto en su tesis doctoral por el profesor colombiano Jorge Galindo.

Pero el problema que aqueja a esta arquitectura tiene una doble naturaleza, por un lado como objeto de investigación y por otro como propio monumento. Muchas veces la propia funcionalidad militar del edificio o de la obra, ha sentenciado irreversiblemente el devenir de su fábrica. El carácter militar, puramente funcional, en muchas ocasiones ha sacrificado arquitecturas que han vivido las necesarias transformaciones propias de su propia génesis.

En nuestros días sí ya existe una cierta unanimidad por la defensa de este patrimonio abaluartado, no lo es tanto sobre las obras militares posteriores. Hace muy pocos años comenzaba a despertar el interés por las fortificaciones del siglo XIX, magníficas obras de transición al mundo contemporáneo, y aún más difícil es el respeto por las propias obras del siglo XX, que en complejos sistemas defensivos de búnkeres y fastuosas instalaciones blindadas de hormigón armado, han generado una suerte de "delirio", como lo calificó Antonio Bonet Correa.

Este interesante proceso de interés e investigación es una pieza fundamental para el conocimiento, y con él, para la conservación y la valoración de

este patrimonio. Y en esta línea se integran los tres libros que reseñamos. Pertenecientes a personas que llegan al tema desde diferentes posturas, con formaciones y puntos de vista diferentes, pero que consiguen iluminar de una manera esclarecedora muchos aspectos de las fortificaciones de la frontera sur andaluza y norteafricana.

El trabajo de Guillermo Duclós, de formación arquitecto, del que ya conocemos interesantes trabajos sobre la ciudad y las fortificaciones de Larache, nos sorprende por su madurez y su calidad. Es fruto de una investigación de varios años que le permiten reposar el tema y expresar la idea de la frontera fortificada de la raya de Huelva en un esquema coherente y meditado.

Guillermo Duclós analiza en un primer capítulo una introducción general a la fortificación, destacando la idea de la planta central, y pasa posteriormente a compendiar algunas ideas sobre los tratados y finalmente sobre los ingenieros, el proyecto de fortificación y el urbanismo.

En una segunda parte aborda ya el tema de la arquitectura militar en Huelva, iniciando en primer lugar un interesante recorrido histórico. A continuación estudia la figura de los ingenieros que participaron en estas obras durante el siglo XVII, ofreciendo una nómina de estos profesionales en un siglo en el que es necesario demostrar el interés de la Monarquía por las fronteras de España. Este capítulo sirve de preámbulo para analizar las fortificaciones en el XVII, empezando por las defensas de la Sierra, el castillo de Paymogo y otras fortificaciones como el fuerte de San

Marcos y el sistema fortificado de Ayamonte.

Como viene siendo norma, en el siglo XVIII las realizaciones son más intensas y vuelven a centrarse en el castillo de Paymogo, la Puebla de Guzmán, los proyectos sobre Sanlúcar de Guadiana y Ayamonte, para finalizar con un apéndice documental.

Lo que queremos destacar de esta obra es la calidad del texto, que es valiente y supera lo puramente descriptivo al no eludir hipótesis de trabajo y sin duda el ingente esfuerzo gráfico que nos va llevando desde los planos y proyectos originales, hasta las fotos aéreas actuales con restitución de los proyectos y sobre todo la delineación moderna en planta y perspectivas a color de la mayor parte de estas fortificaciones, lo que convierte a esta obra en un instrumento didáctico de primer orden y en un modelo a seguir en otras obras de fortificación que abandonan esta parte iconográfica, en detrimento de la propia transmisión de contenidos del trabajo.

La obra de José Antonio Ruiz Oliva, doctor en historia del Arte, es el fruto de su tesis doctoral, que ve la luz en este libro. La aportación del autor para las fortificaciones de Ceuta es ciertamente importante, pues en el trabajo se van describiendo múltiples aspectos de las fortificaciones de esta ciudad norteafricana y explica cómo se convirtió desde el primer momento en un puntal defensivo de las monarquías ibéricas.

Arranca Ruiz Oliva desde las murallas meriníes para afirmar que el dominio portugués propicia la llegada de las técnicas abaluartadas, que verán la luz de la mano de los primeros ingenie-

ros italianos en el siglo XVI. Y esto sin perder de vista la gran influencia española en estos campos, que propició la llegada a Ceuta del ingeniero de Carlos V, Miser Benedetto de Rávena.

El siglo XVII es para Ceuta el siglo de los Austrias, momento en el que la ciudad pasa a la Corona Española y al control directo de los ingenieros de la Monarquía, que tuvieron que hacer frente a la tenacidad de un sultán marroquí como Muley Ismail que sometió la plaza a fuerte y continuado asedio. No olvida el autor señalar la vinculación de la fortificación con el urbanismo y el estado de la ciudad en este siglo.

El XVIII, representa un momento de grandes inversiones que hacen posible una gran transformación. Son muchos los ingenieros militares que llegan a Ceuta y también son muchas las propuestas y proyectos, algunos realizados y otros no. Este interés borbónico se refleja finalmente en un interesante hecho: la aparición de la Real Academia de Matemáticas de Ceuta en 1739, centro de enseñanza cuya experiencia revertía a las propias obras.

La aportación de Ruiz Oliva al conocimiento de las fortificaciones de Ceuta es muy destacable y ha desvelado una documentación de gran interés sobre este interesante capítulo de la historia del patrimonio de la ciudad norteafricana, custodiada en los principales archivos nacionales y locales.

Finalmente, la obra de Antonio Gil Albarracín, doctor en Historia, se nos presenta como un minucioso compendio de datos. Horacio Capel señala en su prólogo que "lo que se cuenta en este libro es el esfuerzo prolongado por

defender una parte de esa costa mediterránea española, la más meridional, correspondiente al Reino de Granada", reflejando nitidamente la existencia de un peligro más que real desde el XVI al XVIII sobre estas costas y fronteras.

En este trabajo se muestra un corpus documental que aparece sistematizado y ordenado convenientemente, con el fin de ofrecernos un material de primer orden. El autor inicia primeramente un repaso por los avatares de las fortificaciones de esta frontera: las obras realizadas durante el reinado de Felipe II, con el sistema de torres, el XVII y XVIII, la defensa del cabo de Gata, las realizaciones del reinado de Fernando VI y el Reglamento de Carlos III, para finalizar con el siglo XIX.

Son muy explicativos los mapas cronológicos donde se sitúan las diferentes torres y fortificaciones de la costa, que se convierte en magnífico inventario de estas defensas.

Una parte importante del libro es el diccionario de técnicos que han sido documentados en las defensas de la costa, capítulo que completa y sigue la línea del fundamental trabajo de Horacio Capel y otros (*Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII*). Después pasa revista a las fortificaciones, con una minuciosidad que nos permite contar con una sólida base general para realizar posteriores estudios y profundizar en alguna de las muchas sugerencias que se indican.

Este objetivo se ve reforzado por la transcripción (en algún caso facsímil) de la documentación trabajada, que le ocupa casi la mitad del libro, que evidencia el minucioso trabajo de archivo llevado a cabo. Así destacaremos documen-

tos como la Instrucción de los Reyes Católicos para la defensa de la costa del Reino de Granada, los informes del conde de Tendilla, diversas visitas, proyectos, la relación de Hernando Hurtado de Mendoza, y otras fuentes del siglo XVIII, como el facsímil Reglamento de 1764.

Culmina la obra un siempre útil índice alfabético muy completo, herramienta imprescindible en este tipo de

obras y que muchas veces echamos en falta en otros trabajos.

Estos tres libros, publicados en un corto espacio de tiempo (2002-2004), reflejan un renovado interés por las fortificaciones de la Monarquía hispana y se convierten en piezas imprescindibles para la construcción del conocimiento general de esta interesante faceta de la historia general de la arquitectura española.

BRAVO NIETO, Antonio, BELLVER GARRIDO, Juan Antonio y LAOUKILI, Montaser: *Arquitectura española en el norte de Marruecos. La cuadrícula de Nador*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, Instituto de Cultura Mediterránea, Melilla, 2006

Rosario Camacho Martínez



A 14 kilómetros de Melilla, abierta a las aguas de la albufera de la Mar Chica, se encuentra Nador, una pequeña ciudad que surgió como consecuencia de las campañas militares de 1909, sobre un antiguo poblado de interesante posición estratégica, para controlar el espacio y por la necesidad de comunicar Melilla con el sur del continente.

Aunque el tema de Nador había

sido tratado por Antonio Bravo en el conjunto de su obra *Arquitectura y urbanismo en el norte de Marruecos* (Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 2000), se amplía notablemente en este trabajo sobre la base de nuevos archivos consultados y, al ser monográfico permite una mayor profundización en cuanto a los objetivos planteados.

Los autores arrancan con un acercamiento histórico a Nador, ocupado por España en 1909 y nacido administrativamente en 1912, una vez implantado el Protectorado de Marruecos, siendo la primera ciudad trazada "ex novo" por la administración española en todo Marruecos. Su urbanización arrancó de diciembre de 1909 bajo la dirección del ingeniero militar Luís Andrade, aunque el también ingeniero Manuel Pérez Beato realizó muchas de las construcciones militares del momento. En su origen parece que ya estaba determinada la forma de cuadrícula perfectamente trazada, contribuyendo a su crecimiento no sólo el dinamismo de los acuartelamientos, sino el fortalecimiento de la actividad económica de su población civil y el convertirse en capital de la región oriental del Marruecos Jalfiano.

En el libro, muy bien editado, destaca la riqueza de material gráfico, magníficas fotografías de la arquitectura y abundancia de planos, tanto de urbanización como de los edificios, y se ha elaborado sobre la base de un importante trabajo de campo que han llevado a cabo los autores, conjugándolo con el estudio documental y gráfico ya que se ha realizado un exhaustivo rastreo documental en los Archivos General de la Administración de Alcalá de Henares, los militares de Segovia y Madrid, el General y Biblioteca de Tetuán, los de la Zona Militar de Melilla, de la Asociación de Estudios Melillenses, el fotográfico del mismo Instituto de Cultura Mediterránea y diversos particulares, destacando los de los arquitectos que trabajaron en la zona; en esta fase han

intervenido los documentalistas Sonia Gámez Gómez, María de Andrés Herrero y Dunia Belkis.

La obra es el fruto de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Cultura, y que incide en la cooperación internacional entre Marruecos y España, terreno en el que los autores vienen trabajando activamente desde hace algunos años.

Bravo, Bellver y Laoukili, que han trabajado el tema con especial cariño y profesionalidad, han analizado este rico y casi desconocido material y han seguido paso a paso la evolución de esta pequeña cuadrícula que mantuvo un crecimiento regular, ampliada con el Plan de 1949 que llevó a cabo un equipo dirigido por el arquitecto Pedro Muguruza, e interviniendo en la urbanización, a partir de la independencia del Protectorado (1956), el arquitecto Eduardo Caballero Monrós, que fue notario de excepción en una ciudad que empezaba a desbordarse y que hoy, habiendo crecido desordenadamente, en altura más que en extensión, es un desgraciado ejemplo de explosión urbana sin precedentes.

También se ha estudiado la arquitectura que se implanta ordenadamente sobre la cuadrícula, y que arranca de formas eclécticas y utilitarias pero en la que destacan especialmente, debido también al mayor auge de la construcción en esas fechas, los edificios del art déco aerodinámico y un claro racionalismo que no por modesto es menos interesante, debidos en gran parte a la actividad de Francisco Hernanz y Manuel Latorre Pastor; entre los edificios más monumentales habría que citar

la Junta de Servicios, la ecléctica iglesia de Santiago (1919-21) construida por el experimentado arquitecto Fray Francisco Serra o el Club Náutico proyectado (1939-42) por Manuel Latorre, extraordinario edificio racionalista que, anclado sobre las aguas de la Mar Chica, enfatiza su estética de barco como arquitectura parlante.

Asimismo analiza el declive, ya que a partir de los años cincuenta la arquitectura que se desarrolla en la ciudad y, en general en toda esta zona, pierde su carácter vanguardista.

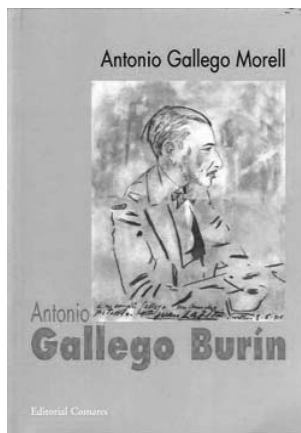
El libro se completa con un Catálogo de veintitrés edificios singulares y termina con un resumen en árabe, que refleja la necesidad de compartir, porque lo que no se ha perdido en Nador, y en esto insisten los autores, es la percepción mediterránea del centro urbano, donde puede leerse su historia, su evolución, un patrimonio compartido entre España y Marruecos, que surge bajo la responsabilidad española en la ciudad y que hoy forma parte de la identidad del pueblo marroquí.

GALLEGO MORELL,
Antonio: *Antonio Gallego Burín. (1895-1961)*. (1968). Edición facsímil. Editorial Comares, Granada, 2006

Rosario Camacho Martínez

... porque, en mi generación, al menos yo, me entendí divinamente con el hombre que había nacido en el siglo XIX. Logré que sus amigos fuesen mis amigos, que sus colaboradores gozasen de mi simpatía, que sus discípulos fuesen mis maestros y no por eso me dejé mi rebeldía colgada en la percha.

Estas sentidas palabras de D. Antonio Gallego Morell introduciendo las notas biográficas sobre su padre pueden dar buena muestra de la compenetración que había entre ambos y la admiración que sentía por él. Como ha indicado



No es, insisto, una biografía. Es la vida de mi padre volcada, evocada, recordada, amasada sobre mi propia vida.

Escribir sobre una personalidad tan fuerte y sobresaliente como fue Gallego Burín y existiendo lazos familia-

res tan directos, es un reto, por eso Antonio Gallego Morell justifica el haberlo hecho trece años después de su fallecimiento. Esa edición de 1968 se agotó rápidamente y es de agradecer la edición facsímil que nos brinda la editorial Comares, una singular edición que nos permite conocer a fondo a este carismático y *discutido* personaje, de temprana vocación para el estudio del patrimonio artístico granadino, de curiosidad universal, destacadísimo historiador del arte, defensor del patrimonio paisajístico de Granada, valorado político, brindándonos su perfil humano, intelectual, académico, político, que fue tan brillante como el primero, y todo ello en una trayectoria ascendente que se truncó prematuramente. Pero Gallego Morell ha hecho mucho más, ha investigado profundamente a su personaje porque no es posible conservar tantos datos familiarmente, ya que en su evocación, tan bien hilvanada en su propia escritura, Gallego Burín no queda nunca aislado, está perfectamente engarzado en el ambiente en el que se desenvuelve tanto familiar, como el de la propia ciudad, con las aportaciones sobre sus íntimos amigos que fueron destacadas figuras del momento, y finalmente el contexto español, porque por su posición y cargos, dados los importantes momentos que vivió, la historia de España forma la urdimbre sobre la que se monta este relato, al que no falta el elenco de las publicaciones y un índice onomástico, tremendamente útil en este fluir de personajes.

Gallego Burín, de figura inconfundible, *...alto, delgado, peinado con raya, bigote reciente, nariz y boca grandes,*

frente despejada...camisa blanca con cuello y puños almidonados... y más tarde botines, una imagen perfectamente fijada en todos los retratos y fotografías, licenciado en Filosofía y Letras en 1914 y más tarde en Derecho, comenzó su carrera profesional en el cuerpo de Archivos, en donde se ancló su afán por la investigación. De sólida y multiforme formación, y en colaboración con personas de tendencias ideológicas muy diferentes, alterna su trabajo con la creación literaria, la dirección y la interpretación escénica. Le atrae la histórica política, que estudia y divulga en prestigiosos artículos, pero quiere sentirla más vivamente y, casi a la vez que obtiene una plaza de profesor auxiliar en la Facultad de Letras, se presenta a concejal, iniciando una trayectoria política que no abandonará.

Además de artículos e informes, su investigación ve pronto el fruto en el libro sobre *José de Mora*, con el que se inician las publicaciones de la Universidad de Granada, pero no abandona la literatura con artículos de toda índole, tal los que saludan la regeneración cultural de Granada, el apoyo a Lorca y a la nueva literatura que conformaría la Generación del 27. Ganó la Cátedra de "Teoría de la Literatura y de las Artes" de la Universidad de Salamanca, en 1926, aunque renuncia a ella; se ha dicho de él que se movió poco de Granada, aunque fue quien más hizo por ella.

No voy a repetir la biografía pero sí quiero señalar algunos aspectos, muy bien definidos en el libro, que nos demuestran la visión y proyección de Gallego Burín en el campo del arte, aun-

que tampoco pretendo recogerlos exhaustivamente. Además de formar parte de la Comisión de Monumentos de Granada, inicialmente como secretario, con una visión muy acertada comprendió las posibilidades del turismo cultural y, primero en el Ateneo luego desde el museo de la Casa de los Tiros, organiza interesantes exposiciones y actividades didácticas y, cuando en Granada comienzan a funcionar los servicios de Turismo del Estado encontrarán en Gallego la persona idónea, poniéndose en marcha el Patronato Nacional de Turismo, siendo él quien redactó el primer "Indicador del Turista en Granada". Entre las exposiciones, la "Regional de Arte Moderno", de 1929, fue la primera que en España supuso el triunfo de la vanguardia, contando también por primera vez con piezas de colecciones particulares, desde Picasso a Dalí.

Ganó la Cátedra de Granada en 1930 y ese mismo año pone en marcha un Festival de Música Popular Española, claro antecedente de los afamados festivales de Granada que se harían realidad en 1952. Una nueva e importante publicación verá la luz en 1931 *La Capilla Real*, un año más tarde, con acertada visión, funda La Escuela de Estudios Árabes y en 1936, ya en plena guerra civil *Cuadernos de Arte*, la revista especializada de mayor ambición que se edita en España. Gallego Burín se ha convertido en la *encarnación de la Granada artística*. Poco antes han tenido lugar las restauraciones del Patio de los Leones que harán llover las críticas sobre Torres Balbás (a quien apoya), como luego le lloverán a él cuando como alcalde tome drásticas decisiones en la

reordenación del urbanismo granadino, si bien hay que valorar sus actuaciones, especialmente sobre zonas deprimidas que imprimieron a Granada la imagen de una ciudad moderna. Porque en 1938, en unos momentos bien difíciles, fue elegido Alcalde de Granada, y en 1939, y por un año, acepta el cargo de Gobernador Civil, volviendo nuevamente a la Alcaldía.

Aunque a Gallego Burín, sus actividades políticas y su desaforado dinamismo en el ejercicio de sus funciones, que quiere llevar lo más personalmente posible, le restaron la posibilidad de investigar y publicar tanto como hubiera querido, nos dejó obras extraordinarias como su *Guía de Granada* (1938), que excede en mucho lo que se espera de la guía de una ciudad, o *El Barroco Granadino*, tema de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1955, que se publica también en edición aumentada, obra indispensable para el conocimiento del barroco andaluz. Unos años antes, en 1951 había sido nombrado Director General de Bellas Artes, cuyo despegue lo realiza en el campo musical pero, a la vez que viaja por el país intentando atender las necesidades que le plantea la conservación de monumentos, va fraguando la idea de la renovación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En 1960 es elegido Procurador en Cortes y es también el año de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Barcelona. Cuando se prepara la de Madrid, de la que fue estrella "La Venus del espejo", y que daría como fruto los volúmenes de la *Varia Velazqueña*, Gallego la coordinó y

supervisó todo, en parte desde su casa, porque la enfermedad le había alcanzado plenamente, muriendo en enero de 1961.

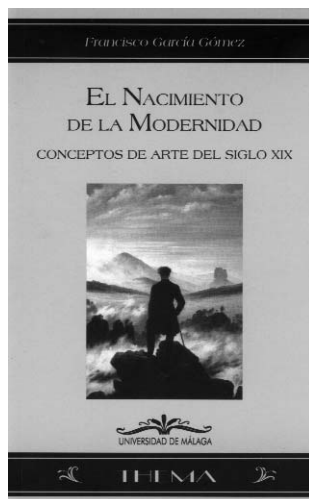
A D. Antonio Gallego Morell, que fue Presidente de la Comisión Gestora de la Universidad de Málaga e inmediatamente nombrado Rector, el primero de nuestra Universidad, se le recuerda afectuosamente en esta ciudad, especialmente los que con él colaboramos en la andadura de poner en marcha esta

institución académica. La biografía que nos presenta, o como él indica, esa vida evocada, con una prosa cálida y fluidísima y destilando cariño, nos brinda la oportunidad de conocer en profundidad al interesante y activo personaje que fue Gallego Burín, auténtico profesor universitario, y contribuir a la difusión de su conocimiento, rindiendo homenaje a uno de los maestros pioneros de la Historia del Arte en España.

GARCÍA GÓMEZ,
Francisco, *El nacimiento
de la Modernidad.
Conceptos de arte del
siglo XIX*. Málaga,
Universidad de Málaga,
2005

María Teresa Méndez Baiges

En uno de los ensayos de *El significado en las artes visuales*, Panofsky compara el sistema universitario europeo y el americano. "Con el transcurrir del tiempo –asegura– el mundo del historiador del arte alemán tiende a parecerse a un archipiélago de pequeñas islas que tal vez vistas desde un aeroplano compongan un diseño coherente, aunque estén separadas por brazos de mar de abismal ignorancia. En cambio, el mundo de su colega americano puede parangonarse a un maricizo altiplano de saber especializado que domina un desierto de información general". Lo más



probable es que en la época en la que escribía Panofsky esos archipiélagos estuvieran formados por auténticas islas del tesoro. Hoy en día, sin embargo, sometidas a la mirada microscópica a la que obliga el imperativo legal, esto es, una concepción demasiado burocrática

del conocimiento, se corre el riesgo de no alcanzar a revelar, en muchos casos, más que vacuidad. Esto, sumado a una cultura de *zapping* que parece privilegiar la visión inconexa de los fenómenos de la realidad, provoca que en la actualidad se eche de menos en los estudiantes de carreras de Humanidades una forma de conocimiento más estructurada, una enseñanza capaz de suscitar en ellos la ordenación de los datos y reflexiones recién adquiridos en una esquema coherente; aunque sea para aprender a romperlo más tarde; mejor dicho, porque *deben* aprender a romperlo con posterioridad.

Por eso, en el ámbito de la historia del arte, son más necesarias que nunca las buenas visiones introductorias a las poéticas, estilos, movimientos o artistas de un determinado tiempo y lugar, puestos en relación con las categorías estéticas y artísticas a las que están indisolublemente unidos. Esos estudios panorámicos, cuando son sólidos, y el que comentamos lo es de un modo formidable, se convierten en las herramientas más eficaces para orientar las formas de conocimiento y estudio de sus lectores; sobre todo, para que aprendan algo fundamental: a discernir lo principal de lo secundario, y, por eso, son el tipo de lectura que induce al verdadero conocimiento de las cosas.

Seguramente sirvan también para propiciar la transformación de los archipiélagos sobre mares de abismal ignorancia, en auténticos altiplanos dominando desiertos de cultura general.

Esa es la razón por la que debemos dar una bienvenida por todo lo alto a libros como el que aquí reseñamos, *El*

nacimiento de la Modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX, de Francisco García Gómez, profesor titular de la Universidad de Málaga, y tan buen conocedor de la pintura y arquitectura decimonónicas como de la historia del cine, tal y como avalan los libros que lleva publicados. Arte del siglo XIX y cine tienen numerosísimos puntos en común, a poco que uno lo piense; por eso resulta más que natural la confluencia de ambas disciplinas en un mismo investigador.

Encontrar reunidos en un libro de introducción a ideas fundamentales de un periodo de la historia del arte síntesis, claridad y precisión es menos usual de lo que cabría esperar, a pesar de que nadie negaría que ese conjunto de cualidades es vital en el ejercicio de la docencia tanto como en la práctica investigadora. En *El nacimiento de la Modernidad* se ha logrado, sobre todo, trazar con firmeza los contornos de los conceptos fundamentales para entender el arte del siglo XIX. Y sin temer el riesgo de que quedarán desdibujados, se ha afrontado igualmente con aplomo la complejidad y problemática que entraña cada uno de ellos, así como las variaciones que han experimentado sus respectivos significados en la historiografía de diversos momentos.

El propio autor resume en la introducción los objetivos y estructura del libro. Entre los primeros quedan descartados tanto el de hacer un manual de las corrientes de dicho siglo como el de un ensayo acerca de la estética decimonónica. Ambas cuestiones quedan en realidad subsumidas bajo la finalidad de explicar y ofrecer unas "breves reflexiones" de los conceptos fundamentales en el estudio del arte del siglo XIX. García

Gómez considera esas precisiones y apreciaciones de carácter general especialmente útiles para los estudiantes, pero podrían serlo igualmente para cualquiera que quiera adentrarse en el conocimiento del arte y la estética de este siglo apasionante, contradictorio, ambiguo, complejo, en el que hunde sus raíces una modernidad en la que todavía, mal o bien que nos pese, nos seguimos reconociendo. Porque tiene todo el rigor de un libro académico, pero también toda la amenidad de un ensayo que se lee de un tirón.

Explicaciones y reflexiones se estructuran en tres partes: una primera de corte más teórico acerca de los rasgos distintivos del arte del XIX, una segunda acerca de los movimientos artísticos, y una tercera consistente en una amplia, seleccionada y bien ordenada bibliografía fundamental.

La primera parte se detiene en asuntos tan espinosos como cruciales, empezando por la discusión sobre los conceptos de contemporaneidad, modernidad y vanguardia, difíciles de definir y de entender, pero sin los cuales, nada se puede comprender. Tras el examen de los problemas de la periodización del arte del XIX, se aborda la definición y sentido de ideas determinantes de lo moderno como son las de la autonomía del arte, el "giro lingüístico" y el nacimiento de la estética. La cuestión teórica acerca de estas nociones, resuelta con extremada soltura, no condena al olvido otros asuntos de carácter más práctico e igualmente cruciales, como los referentes a las coordenadas socioeconómicas, y por supuesto históricas, en las que nace y se desarrolla ese arte. Así, el

autor se detiene igualmente en el ascenso de la burguesía y las transformaciones del gusto, del mercado artístico o de la estructura institucional que ello acarrea. Queda especialmente bien caracterizada la naturaleza del gusto burgués, ése que ha servido para alimentar el tópico sobre la mediocridad del siglo y que ha dado pábulo a tanta burla y menosprecio en el siglo XX, pero que aquí recibe el tratamiento que merece como síntoma de la democratización del arte.

Y creo que una de las mayores virtudes de este libro es la ecuanimidad con la que García Gómez sabe tratar las miserias y las grandezas del arte del siglo XIX, sin intentar ocultar las "ridiculesces" de las primeras, ni caer en la adoración incondicional de las segundas. De su libro surge el retrato de un arte tanto más apasionante cuanto más variado, híbrido, diverso y contradictorio; lo repito, como nuestra propia contemporaneidad. El autor advierte, entre otras cosas, cómo el "relato ortodoxo de la modernidad" ha condicionado nuestra visión del arte decimonónico de acuerdo con los desenlaces más vistosos que tuvo ya en el XX, fundamentalmente la abstracción (y todo lo que lleva aparejada en cuanto a la consideración de la autonomía del arte como valor fundamental de la obra). Ahora bien, sus propios comentarios sobre la consideración que merece, por ejemplo, el arte académico (auténtica bestia negra del relato ortodoxo) por ser el favorito del público mayoritario, me hacen pensar que, en el fondo, es aquí donde hay que buscar el caldo de cultivo del arte y de la estética del XX. Quizá algún día nos atrevamos a reconocer

que nuestra estética y nuestro arte, los de los siglos XX y XXI, se forjan más en el cine, la televisión y la publicidad que en las obras de vanguardia minoritarias, ésas que algunos nos dedicamos a desmenuzar para los que confiesan no ser capaces de entender sus intrincados, a veces fútiles, discursos. Esas “artes populares” del mundo actual, que tan bien nos retratan, ¿no serán las auténticas herederas del gusto popular decimonónico? A veces da la impresión de que esto es lo que habían estado intentando ocultar a toda costa los artifices del “relato ortodoxo de la modernidad”: como si su discurso histórico no hubiera sido otra cosa que el empeño de no dejar que saliera a la luz esta verdad.

La segunda parte del libro mantiene un contenido y enfoque didácticos acerca de las “épocas, estilos, poéticas, movimientos, tendencias y grupos en el arte del siglo XIX”. Y, evidentemente, no es casual que el autor no haya querido reducir este elenco, tan numeroso a primera vista. Si hay algo en lo que se pone un especial cuidado a lo largo los capítulos de este libro es en el problema de “dar nombres a las cosas”. García Gómez sabe que es necesario hacerlo, si lo que queremos es transmitir conocimiento, pero también es consciente de que todo nombre puede empobrecer la realidad a la que se refiere, o que “hay más cosas en el cielo y la tierra de las que ha soñado nuestra filosofía”. Toda esta segunda parte se empeña en demostrar que la mayoría de los términos que se usan para definir las corrientes del arte del siglo XIX entrañan la complejidad propia de algo que tiene al mismo tiempo un significado histórico y

un significado estético. Romanticismo, Realismo, Simbolismo, son tanto conceptos estéticos como tendencias históricas, y cuanto antes se habitúe el estudiante a comprender en qué sentido se están usando en un contexto determinado, tanto mejor para su comprensión del arte y su historia. El examen de estas poéticas y movimientos en esta segunda parte del libro es tanto una explicación como un inteligente estado de la cuestión. Al igual que en el resto de los capítulos, García Gómez no oculta, ni pretende ocultar, que su síntesis es el resultado de años de estudio y reflexión, pero también una visión personal de un arte que —no hay más que leer el libro para entenderlo— le apasiona. Y sólo el conocimiento apasionado es capaz de transmitir pasión por el conocimiento.

En resumen, en este libro el lector encontrará todo lo imprescindible para adentrarse en el conocimiento del arte del siglo XIX. Me gustaría subrayar que ofrecer esto de la forma en que aquí se ha hecho tiene más mérito del que puede parecer en un primer momento, pues la grata lectura que procura este texto empaña la dificultad y el esfuerzo intelectual inherentes a la labor de hacer parecer sencillo lo que en absoluto lo es. Por utilizar un término técnico de la historia del arte, podríamos afirmar que esta obra tiene la virtud de la *facilità*, esto es, la virtud de ocultar el esfuerzo depositado en su confección, de modo que su fluidez, encanto y utilidad parezcan casi naturales, como el resultado de una tarea mucho menos dificultosa de lo que en realidad es.

BALDONI, Claudio,
STROLLO, Rodolfo María:
*Villini del '900 in
Grottaferrata*, Aracne,
Roma 2005

Leonardo Donato

*Un volumen sobre dos chalets
del '900 en la Área Tuscolana.*

Este volumen inaugura una nueva colección con el nombre de *Cuadernos de Arquitectura del Área Tuscolana*, que pretende mostrar al público los resultados del estudio e investigación realizados en la cátedra “*Levantamiento de la Arquitectura*” de la Facultad de Ingeniería de la “*Università degli Studi di Roma Tor Vergata*”, con la intención de profundizar en el conocimiento de este contexto territorial (cuya *antropización* se ha mantenido con continuidad, aunque de forma diversa, durante milenios), revalorizando la identidad arquitectónica, urbanística y ambiental. Está dedicado al interesante y particular fenómeno de expansión urbanística de los chalets ligados al turismo residencial: una forma de desarrollo que caracterizó, en la primera parte del siglo XX y hasta la segunda guerra mundial, la totalidad del territorio *Tuscolano*, en esa época conectado a Roma (y a diversas áreas del Lazio) por el histórico “*Tranvia dei Castelli*”. El municipio de Grottaferrata se vio tan



afectado que en los años treinta esta localidad, que contaba entonces con cerca de 5.000 residentes fijos, alcanzaba los 12.000 en los meses estivales.

Fue la propia administración de este municipio la que promovió esta publicación, que ha continuado una investigación desarrollada por el *Departamento de Ingeniería Civil* del citado Ateneo romano y que expone los resultados de una serie de *reconocimientos* que han tenido como objetivo estos chalets del territorio municipal. Las diversas metodologías de investigación empleadas en el estudio, y que hacen de hilo conductor de la publicación, están aplicadas aquí a un sector de la construcción histórica que, como hace evidente el profesor Maestri en su presentación, es “todavía poco conocido y, por este motivo, abierto a un análisis informativo tanto general como particular”.

La exposición de los autores ilustra (recurriendo incluso a fichas temáti-

cas específicas) este tipo de desarrollo en los aspectos generales, con sus resultados urbanísticos, y muestra algunos ejemplos profundizando en el análisis de algunos edificios de particular interés arquitectónico. La expansión inmobiliaria de este municipio de la Lazio está ilustrada con análisis que evidencian tanto las fases principales, como las áreas mayoritariamente implicadas en la construcción de los chalets haciendo referencia, con ejemplos obtenidos de toda el área romana, a los principales códigos estilísticos empleados en el periodo de su construcción, que muestran la transición desde el eclectismo estilístico al lenguaje moderno y desde la tecnología tradicional a las primeras aplicaciones de la construcción industrializada.

Los dos chalets examinados en concreto -"Villa Eloisa" y "Il Castagno"- se deben a los proyectistas de contrastado prestigio como Achille Petrucci y Angiolo Mazzoni. En lo que respecta al primer edificio, cabe destacar que el volumen presenta el *corpus* casi completo de los diseños del proyecto (obtenidos de la propiedad actual), ofreciendo un valioso testimonio de la vertiente inventiva y comunicativa de la profesión en aquél preciso momento histórico y en el área romana, a partir de la documentación obtenida directamente de la actividad de un técnico cuya competencia tecnológica y ejecutiva no es necesario subrayar. En cuanto al segundo edificio, recordamos cómo anteriormente se le había considerado territorio de la vecina ciudad de Ariccia (un error debido probablemente al mismo proyectista en la época en la que intentaba reconstruir su

actividad a lo largo de varias décadas.

Los edificios están ilustrados mediante un *tratamiento crítico* provisto de una documentación exhaustiva que comprende material de archivo, estudios, imágenes fotográficas de la época y actuales, propuestas de reconstrucción y rendering de modelos informáticos, que ofrecen tanto un conocimiento fidedigno de su consistencia y condiciones, como una propuesta interpretativa válida de su significado como testimonio arquitectónico.

Un tercer análisis específico está dedicado a un caso singular de "edificio anexo" contemporáneo: la subestación eléctrica construida para dar servicio al tranvía ubicada al abrigo de un sepulcro romano (tradicionalmente atribuido al cónsul Marco Metilio Regolo) que muestra una calidad proyectual y ejecutiva singular (hoy, quizás, difícil de imaginar en una situación análoga), para una construcción de servicio proyectada de forma viable por la Oficina Técnica de la *Sociedad de Gestión del Tranvía* (la STEFER). Asimismo esta estructura se presenta con amplia documentación extraída del procedimiento de investigación del propio estudio.

El volumen está provisto de un interesante apéndice que ilustra diversos aspectos del veraneo en Grottaferrata, citando personalidades, instituciones, asociaciones culturales de particular interés, logrando de esta forma ofrecer un cuadro vivo y fidedigno de la vida social y cultural del municipio durante el periodo de mayor florecimiento de esta forma de turismo residencial. Sus autores, Marco Petta y Maria Grazia Roncaccia, recurrieron a una fuente de

material y noticias insólita: el *Archivo Filippo Passamonti*, que contiene un rico y valioso compendio de materiales relativos a la historia cívica reunidos a partir de un testimonio de la época y conservado en gran parte por la *Abadía de S. Nilo*.

En conclusión, se puede comparar la opinión expuesta en la presentación de la profesora Maristella Casciato,

secretaria del *do.co.mo.mo International*, según la cual “este recorrido de conocimiento es implícitamente un recorrido de conservación, y ningún proyecto de salvaguardia debería, en ningún caso, ignorarlo”. Un presagio para un territorio sometido en los últimos años a una fuerte presión especulativa que corre el riesgo de comprometer la calidad del ambiente antrópico histórico.

DE ORTUETA HILBERATH, Elena, *Tarragona, el camino hacia la modernidad. Urbanismo y arquitectura*. (Prólogo de María del Mar Lozano Bartolozzi). Barcelona, Lunwerg Editores, 2006

M^a del Carmen Díez González



Todos los estudios urbanísticos brindan a los historiadores del arte un instrumento valioso para conocer desde un amplio espectro la complicada trama urbana y monumental de una ciudad, su génesis y su desarrollo. Tarragona, que ya ha sido analizada fundamentalmente a través de la impronta de su pasado romano había quedado al margen de estudios que desentrañaran la gran transformación que experimenta entre el siglo XVIII y comienzos del XX. Etapa a todas luces complicada que Elena de Ortueta

acierta a enfrentar desde el análisis de las diferentes zonas urbanas que la componen.

Este enfoque novedoso es el resultado de una tesis doctoral defendida en la Universidad Rovira Virgili bajo la dirección de la Dra. Emma Liaño ante el tribunal formado por el Dr. Antonio Bonet Correa, la Dra. María del Mar Lozano Bartolozzi, el Dr. Daniel Benito Goerlich, el Dr. Josep Oliveras y el Dr.

Antonio Salcedo. Un trabajo riguroso muy elaborado que obtuvo la máxima calificación Cum Laude, y que la Dra. Elena de Ortueta amplía y mejora liberándolo en parte del aparato crítico para componer así un libro de ágil lectura pero provisto de todas las referencias documentales que una empresa de esta índole científica precisa, impreso además en una cuidadosa edición de gran formato.

Estructurado en cuatro apartados el libro se inicia con la visión de la ciudad dieciochesca o Marina, para pasar seguidamente a detallar los cambios referenciados en cada uno de los tres enclaves que la componen: la expansión de la Marina, el Ensanche y la Zona Alta. Sin olvidar la relación secular de la urbe con el mar Mediterráneo, factor que condicionó la expansión urbanística. A pesar de la división topográfica el libro presenta una imagen global del fenómeno urbanístico y arquitectónico. A lo largo de las páginas se repite un esquema similar en cada uno de los capítulos. Aborda así el espacio preexistente, el reparto de la propiedad, la legislación en materia urbanística y de policía urbana, la actitud de los propietarios, la puesta en marcha y la consiguiente adulteración del proyecto originario y, por último, el desarrollo de las principales tipologías arquitectónicas. Asimismo, en la medida de lo posible, ha contextualizado lo acaecido en Tarragona con otras poblaciones de similares características.

La Marina, zona vinculada al puerto, conocida popularmente como parte baja, se debatió entre las propuestas urbanísticas de la Ilustración que preveían un trazado en damero circunvala-

do por murallas, pues Tarragona era plaza fuerte. Finalmente no se ejecutó el perímetro defensivo evitando a la ciudadanía el pago de tal empresa. La expansión de la zona portuaria se llevó acabo por la Junta de Obras del Puerto en detrimento del poder municipal, que durante casi medio siglo no pudo controlar ni la evolución urbanística ni las licencias de obras. Se asentaron allí numerosas industrias y almacenes impulsados por la actividad portuaria que atrajo también al ferrocarril en fecha temprana. El frente marítimo se alzó así como una zona eminentemente fabril, marcada por la proximidad del puerto y la estación del tren. A diferencia de otras poblaciones no contó con un paseo marítimo, pues la calle del Mar no fue regular ni en el trazado ni en las alturas ni en el tamaño de las parcelas. Mejor fortuna corrió el balcón del Mediterráneo que corona la Rambla Nova en un extremo de Ensanche.

La ciudad decimonónica se configuraría en el denominado Ensanche, zona de unión entre la parte alta de la ciudad y el puerto. La aprobación del plano de unión antes que el desarrollo de la ley de Ensanche motivó que se aprobase un diseño en damero que no consideró ni los desniveles del terreno, ni las rasantes, ni tan siquiera unas mínimas infraestructuras como la canalización de aguas –limpias o sucias- o bien del gas. Deficiencias que debieron solventar los arquitectos y maestros de obra vinculados a la administración durante el desarrollo del proyecto.

Comenzaron los trabajos con el desmonte de las cortinas y baluartes una operación lenta y tan costosa que ralentizó el proceso de urbanización en el que

participaron fundamentalmente Magí Tomàs, Ramón Salas y Josep M. Pujol y, en menor medida, Ignasi Jordá o Pablo Monguió. Fundamentalmente se aprobaron viviendas burguesas y algún edificio de carácter público aunque algunos que hubiesen tenido un carácter emblemático se vieron truncados como el teatro o bien se derribaron por falta de previsión, tal como acaeció al convento de las Hermanitas de los Pobres.

El último capítulo, dedicado a la Parte Alta, arranca con los destrozos ocasionados durante la Guerra de la Independencia. Este acontecimiento y la Desamortización darán lugar a fuertes cambios en el trazado con apertura de calles en los solares de los inmuebles derruidos. La reforma interior corrió a cargo de Magí Tomàs, Ramón Salas y Josep M. Pujol de Barberà. La Iglesia jugó un papel destacado en la transformación de la zona al favorecer la construcción del Seminario o de conventos como el de las Oblatas o el de la Enseñanza, aunque también el Consistorio participó financiando otras obras de carácter público, entre ellas el Matadero o la Pescadería. En la arquitectura doméstica sobre todo se realizaron reformas de fachada sujetas en algunos casos a las servidumbres.

La autora muestra un especial interés por la problemática en torno a la pérdida del patrimonio inmueble a lo largo de la historia. Señala la confluencia de varios factores como la insensibilidad ante el legado de nuestros antepasado tanto por promotores como por técnicos, la especulación urbanística, una deficiente legislación urbanística, el cambio en los criterios edilicios asumidos y las calamitosas consecuencias de la guerra –Independencia y

Civil- que obligaron a una rápida reconstrucción.

Se subraya el rigor científico del libro con la utilización de una documentación exhaustiva, procedente primordialmente, como no podía ser de otra forma, del Arxiu Municipal de Tarragona, en ese ámbito sobresalen el de la Diputación, el Provincial, el Diocesano y el del Puerto de la ciudad, aunque también se ha manejado información procedentes de archivos vinculados a la Administración Central y al Ministerio de Defensa. Esto ha facilitado la rica selección de imágenes que alternan planos de época con fotografías, en total unas trescientas, que avalan gráficamente las conclusiones expuestas por la autora.

Otro mérito loable es ofrecer la referencia exacta en el callejero actual de cuantos hitos y monumentos refiere, incluso los desaparecidos, lo cual facilita inmensamente la lectura e interpretación de su estudio.

Por todo lo expuesto la obra referenciada constituye una aportación metodológica muy interesante en materia de urbanismo y arquitectura que resulta imprescindible para comprender la entrada en la modernidad de Tarragona, a la que ya Elena de Ortueta había dedicado otros trabajos como *La conquesta de l'aigua a Tarragona. Proveïments i vessaments*, (2002), con el que obtuvo el premio de Història Gramunt i Subiela de la ciudad de Tarragona en la 10 edición, y *De l'erudit al turista. Inici de la projecció del patrimoni artístic i cultural de Tarragona 1834-1933*, (2004). En la actualidad la autora imparte su docencia en la Universidad de Extremadura.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo (coord.), *La Fiesta en el Mundo Hispánico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004

Julia de la Torre Fazio

De la colaboración interdisciplinar de historiadores, antropólogos e historiadores del arte reunidos en torno al "Seminario de Identidad, Cultura y Religiosidad popular" que desde 1998 organiza la Universidad de Castilla-La Mancha nace *La Fiesta en el Mundo Hispánico*. Un recorrido por lo que la profesora Palma Martínez- Burgos ha denominado "las mil caras del homo ludens".

Desde esta triple óptica científica se realiza un estudio de las más diversas manifestaciones festivas del extenso ámbito hispano. La Antropología inicia el análisis con unos artículos dedicados a las fiestas americanas. La participación de la fiesta en la construcción de la identidad del pueblo o, en palabras de García Bresó, de la "totalidad sincrética", así como la pervivencia de elementos tradicionales en la fiesta contemporánea son las principales conclusiones del estudio. Igualmente interesante resulta la invitación "conradiana" a la afinidad entre los colectivos humanos -"Fiestas de indios, fiestas de humanos...nuestras fiestas" concluye Gerardo Fernández-. El capítulo antropológico lo cierra



Franco Agudo con un estudio acerca de la fiesta del Corpus en Toledo. En él analiza los cambios surgidos del choque entre una fiesta popular tradicional y otra en la que prima su patrimonialización y espectacularidad.

La perspectiva histórica en el estudio de la fiesta admite numerosos enfoques que van desde la fiesta castellana medieval a la fiesta católica o el ceremonial regio. Pero es el artículo de M^a Pilar Monteagudo acerca de la fiesta política en el antiguo régimen y su estudio desde la historia de las mentalidades el que desde nuestro punto de vista merece un especial análisis. En la línea de los estudios del poder de Marc Bloch o Kantorowitz realiza un brillante análisis de los elementos simbólicos y rituales en la configuración ideológica del Estado Moderno.

Con el estudio de la Valencia Moderna, la autora nos proporciona un valioso y muy didáctico método

para el estudio de la fiesta y todos sus componentes.

En el polo opuesto a la fiesta urbana barroca se sitúa el artículo de Martínez Gil y Rodríguez González acerca de la fiesta rural en los siglos XVII y XVIII. Recurriendo a las fuentes judiciales inician el camino para la revisión de las fiestas populares al mismo tiempo que aportan una documentación de extraordinaria importancia para la historia social.

En el campo de la historia del arte el concepto de fiesta amplía sus límites. Engloba no sólo los acontecimientos de acción de gracias sino también las manifestaciones de dolor, como las exequias u óbitos, que ponen de manifiesto las relaciones de poder. Fiesta es igual a poder. Así lo indica el profesor Bonet Correa en su pionero estudio cuando escribe acerca de una "clara raíz política" común a todas las fiestas de la Edad Moderna.

Y así también lo observamos en los capítulos dedicados al estudio de la fiesta desde la perspectiva de la historia del arte. López Márquez analiza la fiesta luctuosa en las exequias por el cardenal infante Fernando de Austria. La crónica literaria del Licenciado Joseph González de Varela es el punto de arranque para la investigación cuyo principal interés reside en el estudio iconográfico y estilístico del túmulo.

En esta misma línea de análisis, heredera de Varela, se enmarca la

investigación de Sara González Castrejón. Literatura emblemática e iconografía musical presentan al rey como el músico perfecto que produce una *sua-visima armonía*. Es decir, el soberano, reflejo del Rey de Reyes, es el único capaz de garantizar la unidad del Estado y de poner orden en el caos.

El color, su poder visual y simbólico y los numerosos tratados acerca del mismo son abordados por Victoria Soto en su estudio de arquitectura efímera. Como paradigma de lo expuesto la autora presenta el colorista e innovador programa creado por Rubens con motivo de la entrada del Cardenal Infante en Amberes.

Por último, Palma Martínez-Burgos plantea el estudio de la fiesta como parte del repertorio iconográfico de la pintura. Realiza un recorrido por dos siglos de pintura para constatar que no fue hasta el costumbrismo del siglo XIX cuando se inició el interés por la fiesta como tema pictórico.

Efectivamente, como prometía en la presentación la doctora Martínez-Burgos, la lectura de los numerosos trabajos que forman este libro constituye un ejercicio intelectual muy estimulante. Más allá de la publicación de unos estudios más o menos novedosos, su objetivo último es aprehender la compleja realidad del hecho festivo, que abarca desde la conmemoración barroca al totemismo indígena y desde la iconografía pictórica al sincretismo americano.

PAVÉS, Gonzalo M.: *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*. Madrid, T & B Editores, 2003

Francisco García Gómez

La RKO (Radio Keith Orpheum) es sin duda uno de los estudios más atractivos de la época dorada de Hollywood. Ello se debe a varias razones, empezando por sus criterios de producción. Aunque las ocho principales compañías produjeron películas de todos los géneros, es evidente que solía existir una cierta especialización, entendida como un *look* visual y genérico que incluso era (y es) así percibido por el público. Si la Metro se identificaba principalmente con el cine familiar, la Fox con el de aventuras o la Warner con un cine más social, la compañía que aquí comentamos, sin embargo, no confirió un estilo único a la gran diversidad de sus propuestas cinematográficas. De esta forma, se convierte en el estudio más heterogéneo y ecléctico de todos (más aún que la Paramount), lo que se comprueba al comparar varios de sus principales hitos creativos: realmente, tienen poco que ver los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, *King Kong*, *Gunga Din*, *Ciudadano Kane*, el ciclo de cine fantástico de serie B producido por Val Lewton o las películas de cine negro con Robert Mitchum o Robert Ryan. Con ello, los principales responsables de los equipos técnicos y artísticos



demonstraban su capacidad para variar de registro.

En contra de esta idea podría argumentarse que, por ejemplo, la Universal fue capaz de producir filmes tan radicalmente diferentes como los de monstruos de los treinta o los melodramas de los cincuenta, encabezados por la sublimidad de Douglas Sirk (otra cosa es el tono melodramático con que se dotó a las historias de muchos de esos seres monstruosos, empezando por *Frankenstein*). Sin embargo, puede advertirse que se trata de ciclos de películas separados por una docena de años, lo que permite explicar esas grandes diferencias (que además son menores cuando comparamos el ciclo de terror con los melodramas de los treinta dirigidos por John M. Stahl, de algunos de los cuales haría luego Sirk *remakes*). En cambio, en los treinta, la RKO simultaneaba los bailes de Astaire-Rogers con *King Kong* y *Gunga Din*, y en los

cuarenta, a Charles Foster Kane con la mujer pantera y el cine negro. Por eso, cuando vemos el logotipo de la torre de radio emitiendo sus ondas sobre el globo terráqueo, nos cabe mucho más espacio para la sorpresa que cuando aparece el león de la Metro o el escudo de los hermanos Warner, estudios creadores de más obras maestras que la RKO (ante todo porque ésta duró muy poco y, de hecho, es la única que hoy día no se mantiene), pero dotadas casi todas ellas de un tono inequívocamente Metro o Warner (aunque siempre había cabida para excepciones y rarezas, como por ejemplo *La parada de los monstruos*, producida extrañamente –y no sin problemas para Tod Browning– por la Metro; lo que a la postre viene a demostrar que el sistema clásico de estudios era menos rígido de lo que parece o se nos ha querido hacer entender).

Las otras razones de este atractivo de la RKO se derivan principalmente de sus condiciones económico-administrativas, y a la vez permiten explicar en gran medida dicha heterogeneidad. Porque la doble circunstancia de que fuera la menos poderosa de las *Big Five* (las *Cinco Grandes*, que hasta finales de los cuarenta controlaban todo el proceso de producción, distribución y exhibición cinematográfica: las otras eran Paramount, Metro, Warner y Fox), y a la vez la más inestable atendiendo a sus finanzas y a sus continuos cambios de directivos, no impidió que sus cineastas gozaran de mayor libertad creativa y capacidad de riesgo que sus compañeros de profesión en otras más potentes y estables, por ejemplo la Metro, con mucho la más monolítica en ese sentido.

La RKO fue la compañía que más películas de cine negro produjo en los años cuarenta y principios de los cincuenta, del mismo modo que en los treinta fue la Warner la que destacó en los filmes de gangsters. Por supuesto, dicha aportación de la RKO no fue sólo cuantitativa, sino también eminentemente cualitativa. Porque entre sus películas se encuentran obras tan señaladas como *Retorno al pasado*, *Historia de un detective*, *Encrucijada de odios*, *La escalera de caracol*, *Los amantes de la noche*, *La casa de las sombras*, *La mujer en la playa*, *Cara de ángel*, *Encuentro en la noche* o *La huella de un recuerdo*, además de dos *thrillers* de Hitchcock tan representativos como *Sospecha* y *Encadenados*. Es decir, algunas de las películas más destacadas de directores como Jacques Tourneur, Edward Dmytryk, Robert Siodmak, Nicholas Ray, Jean Renoir, Otto Preminger o Fritz Lang, todos ellos (salvo Renoir, que no repitió en el género en Estados Unidos) con un marcado protagonismo en la configuración del cine negro. Y al estudio del *film noir* de la RKO entre 1940 y 1953 se dedica este excelente libro, una de las más importantes aportaciones historiográficas sobre cine clásico americano surgida en nuestro país en los últimos años.

La historiografía española del cine tiene la suerte de contar con uno de los principales especialistas en la RKO: el profesor Gonzalo Pavés, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Varios años de investigación, incluyendo una prolongada estancia en Los Ángeles, dieron como fruto una importante tesis doctoral

que ha sido la base de este volumen que aquí comentamos (muy bien editado por T & B, editorial especializada en cine clásico americano; únicamente hay algunos errores en la numeración de las notas). Y ese desplazamiento a California le permitió trabajar con material de primera mano, principalmente el Archivo de la RKO y entrevistas a directores como Edward Dmytryk y Richard Fleischer, lo que se refleja en los sólidos resultados de su obra. Hoy en día, cuando cualquiera escribe cualquier libro sobre cine, muchas veces con poco o ningún fundamento científico, la propuesta de Gonzalo Pavés resulta sumamente coherente con su formación como historiador del arte, al concederle tanta importancia a los factores de gestación de las películas —es decir, a su contexto histórico— como al análisis estético de los filmes ya acabados; análisis que, por otra parte, en demasiadas ocasiones ha caído en lugares comunes repetidos mecánicamente de libro en libro, sin pretender una mayor profundización. Y la repetición acrítica de tópicos es algo de lo que ha pretendido huir Pavés como de la mismísima peste.

Dejemos que él mismo nos lo explique: “Se ha discutido mucho sobre la forma y los contenidos del cine negro; su concepto y sus elementos más característicos han sido objeto de numerosos artículos y libros, pero, sin embargo, pocos han tenido en cuenta el contexto en el que estas películas fueron realizadas. Lo cual resulta harto sorprendente en una manifestación artística cuya naturaleza está profundamente imbricada con el medio que la hace posible. De ahí que nuestra principal preocupación haya

sido, precisamente, el análisis de las condiciones industriales en las que fueron concebidos y realizados los *films noirs* de la RKO, porque somos conscientes de que, detrás de todo producto cinematográfico, existe un marco industrial y comercial que es inherente a todo fenómeno filmico”. Sin embargo, el énfasis puesto en el estudio de los factores industriales en absoluto ha supuesto el olvido tanto de la forma como del contenido de esas películas, los dos elementos principales, diferenciados e indisolubles con los que se expresa una obra de arte. Sólo así, con este enfoque integrador, puede comprenderse en profundidad el tan apasionante cine negro, el grupo de films más problemático de Hollywood a decir de David Bordwell.

Atendiendo a estos criterios, Pavés estructura el libro en cuatro partes. La primera de ellas, la más breve, es un repaso a la conflictiva historia de la RKO, prestando especial atención a los años cuarenta y primeros cincuenta, los de producción del cine negro. Es decir, a las gestiones, como presidentes y/o jefes de producción, de George J. Schaefer, Charles Koerner, Dore Scharj y Howard Hughes. Gracias a ello podemos conocer las dificultades que atenazaron al estudio situado en Gower Street desde sus comienzos, sus problemas económicos (pese a que durante varios años sus principales accionistas fueron los Rockefeller), los cambios de línea de producción acometidos tras la llegada de cada nuevo alto cargo (un factor fundamental para el resultado final de las películas, tanto económico como argumental e ideológico), y cómo Hughes fue, con su nefasta gestión presidencial, el principal

responsable de la quiebra de la compañía, lo que a la postre la convertiría en la de vida más corta de todas las productoras, menos de una treintena de años.

La segunda parte está dedicada al estudio de los determinantes internos de los filmes negros de la RKO. A su vez, se divide en dos capítulos: el primero atiende los factores económicos, y el segundo los rodajes. En lo que respecta a los presupuestos y costes de producción (que casi siempre superaban lo inicialmente presupuestado), debe resaltarse una aportación muy interesante: el desmontaje del tópico (otro más) de que el cine negro era eminentemente una producción de serie B. Al analizar los datos económicos, Pavés constata (como ya habían hecho otros estudiosos del cine americano, por ejemplo Richard B. Jewell) que la diferenciación entre serie A y serie B era más propia de la exhibición que de la producción, ya que existía una categoría intermedia, con unos costes más económicos que los de serie A, pero claramente más elevados que los eximios de la B (además de con un equilibrio en el reparto entre actores que inician su decadencia y promesas ascendentes); y en los programas dobles, esa clase intermedia se asimilaba a la A. Por ejemplo, a esa serie media pertenecen películas como *Historia de un detective*, *Encrucijada de odios* o *La casa de las sombras*, o incluso un film que aparenta ser de serie B, como *The Set Up* de Robert Wise. Con ello viene a demostrar que realmente el cine negro de serie B fue minoritario (al menos en la RKO) y poco influyente. Además, pone de manifiesto que el hecho de que este género tuviera unos costes menores que

otros (como el musical o el de aventuras), no lo clasifica necesariamente en la serie B. Tras estudiar todos los gastos (desde la preproducción hasta la distribución), también se dedica a analizar los ingresos por exhibición (todo ello acompañado por sus correspondientes gráficos explicativos, muy útiles para el lector), constatando la triste realidad de que pocas de estas películas consiguieron beneficios.

En cuanto al capítulo dedicado a los rodajes, el autor lo estructura, al igual que el anterior, según las tres categorías de filmes: A, intermedia y B. Sobre ellos aporta numerosa e interesante información, atendiendo a sus preparativos, duración, decorados y escenarios, tanto en interiores como en exteriores, bien en los *backlots* de las compañías o bien en escenarios reales (se incluye un detallado plano de los estudios RKO en Gower Street), y el papel de las segundas unidades. Pero el mayor espacio lo dedica a los frecuentes retoques de las películas una vez filmadas, que solían incluir tanto remontajes como rodaje de nuevas escenas. En este sentido, fueron tristemente significativos –por caóticos y eternizados– los rodajes en tiempos de Hughes, quien en su excesiva intromisión llegaba a alterar por completo las películas que más le interesaban, como patentizan sobre todo los casos de *Una aventurera en Macao* (aunque firmada por Von Sternberg, no es en sentido estricto una película suya) y *Las fronteras del crimen*.

El tercer apartado se centra en un determinante externo al estudio de tanta importancia en la configuración de las películas como el Código Hays de

censura. Tras historiarlo brevemente, el profesor Pavés analiza los expedientes de censura de las películas negras de la RKO, realizando una clasificación de los problemas que surgieron a propósito de los dos principales asuntos a los que afectaba la censura (a los que a su vez divide en varios subtemas): el erotismo y la violencia, justo dos de los ejes temáticos sobre los que se fundamentaba el cine negro (de ahí que fuera el que más problemas tuvo con la censura). Sin embargo, con buen criterio, Pavés demuestra que la oficina de Joseph I. Breen no siempre era un elemento violentamente constreñidor de la creatividad de los cineastas, sino que incluso solía existir un diálogo constructivo entre productora y censores, en un ambiente de tira y afloja perfectamente regulado, que pocas veces llegaba a ser enrarecido. De esta manera, el autor viene a desmontar algunos tópicos sobre el asunto, al poner en evidencia que la existencia de este código de autocensura (no se olvide que fue propuesto por la propia MPPDA –Motion Pictures Producers and Distributors of America– ante presiones externas), pese a lo que suponía de freno a la libertad, evitaba la injerencia censora del Gobierno Federal en asuntos cinematográficos, que sí hubiera resultado más perjudicial para los intereses de las compañías. En el fondo era un mal menor, y es así como debe entenderse.

La última parte se dedica al análisis de las generalidades del cine negro. En primer lugar, Pavés efectúa un interesante estado de la cuestión sobre el *film noir*, desde que en los años cuarenta la crítica francesa estableciera el término

para clasificar una serie de películas americanas que ofrecían una nueva visión del cine policiaco tras la Segunda Guerra Mundial, relacionándolas con la novela negra. Y pone en evidencia que casi todas las interpretaciones, pese a sus evidentes aciertos, suelen partir de apriorismos, con la consecuente creación de lugares comunes repetidos hasta la saciedad sin mayor profundización. A la vez, constata la dificultad de clasificación de las películas de cine negro: pocas son las que coinciden de uno a otro autor, empezando porque no existe unanimidad en considerarlo o un género propiamente dicho o un movimiento (que abarcaría varios géneros). Sin decantarse radicalmente, Pavés parece inclinarse por esta última consideración, desde el momento en que advierte cómo las películas por él estudiadas se caracterizan por la mezcla genérica, principalmente melodrama y *thriller*; y esa definición viene corroborada por el hecho de incluir en su clasificación un *western* como *Sangre en la Luna*, de Wise. Además, al conciliar en su análisis la estética, la iconografía y la sociología, patentiza que el predominio de constantes como la oscuridad, el crimen, el cinismo y el pesimismo dan como resultado una visión que, pese a ser muy estilizada, en aquel tiempo era entendida como marcadamente realista. Mayor realismo demandado por la nueva sociedad norteamericana de postguerra, una sociedad que ya no se contenta con el escapismo intrascendente, sino que pide una mayor madurez conceptual (lo que por otra parte en absoluto significa que todas películas de los treinta y primeros cuarenta fueran simples). Es en este último apartado

donde Pavés concluye desmintiendo algunos de los tópicos manoseados sobre el cine negro, desde el momento en que constata que las películas de la RKO no presentan una identidad rígidamente delimitada, sino que sus resultados son bastante eclécticos, sobre todo desde el punto de vista formal, siendo además pocas las que comprenden todas las características tradicionalmente atribuidas al cine negro (que por otra parte sí existen: presenta unos rasgos temáticos, iconográficos, narrativos y visuales bien definidos). O lo que es lo mismo: no hay un estilo RKO de cine negro. Como él mismo comenta, el problema del estudio del *film noir* radica en el empleo de una estructura elaborada a posteriori por la crítica (cuando en realidad surgió de manera poco consciente por parte de los cineastas americanos: “desde el punto de vista histórico, el *film noir* no existió más que para algunos críticos cinematográficos franceses”), de manera que se trata de encorsetar las películas forzándolas a entrar en un esquema prefijado en lugar de utilizar el más razonable método inductivo: tras el estudio a fondo de los filmes, elaborar esos principios generales.

Dicho criterio a la inversa de lo habitual es lo que ha posibilitado a Gonzalo Pavés la realización de un libro tan acertado como éste. De ahí que, en lugar de pasar de lo general a lo particular, es decir, de comenzar con la enumeración de lugares comunes sobre el cine negro para luego aplicarlos a las películas de la RKO, deduce lo general a partir del estudio del caso particular: analiza

la producción de la compañía para luego obtener una serie de conclusiones generalizadoras. Como por ejemplo (siguiendo la línea hoy día más avanzada), el hecho de que en realidad habría que considerar el cine negro clásico como la etapa fundacional del moderno cine negro: esta fase de formación explicaría que sus características no siempre se presentasen de manera homogénea. O que, pese a ese mayor realismo y madurez conceptual, se trataba de un cine realizado totalmente dentro del sistema de estudios, no una alternativa al clasicismo planteada por algunos “francotiradores” atrevidos y contestatarios, como algunos estudiosos han llegado a sostener (otra cosa es que tensara al máximo las posibilidades argumentales y expresivas del cine clásico, o que llegara más lejos en este sentido que otros géneros, lo que explica su gran modernidad).

Por consiguiente, no hay que olvidar que se trata de un libro no sobre cine negro, sino sobre el-cine-negro-de-la-RKO. Porque de lo otro, del cine negro en general, se ha hablado mucho, incluso quizá demasiado, o por lo menos muy repetidamente, con frecuencia sin añadir cosas nuevas. Gonzalo Pavés, con su probada seriedad investigadora, ha efectuado una excelente aportación en este sentido, de consulta ineludible para todo interesado en la materia, y además escrita con claridad y amenidad. Al igual que reza su subtítulo, y como si de un detective se tratase, ha logrado penetrar “en el corazón de las tinieblas” del *film noir*, para iluminarlo y despejar brumas.

■ CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005

Natalia Bravo Ruiz

Como otros tantos artistas *trans-terrados* Antonio Rodríguez Luna (Montoro, 1910-Córdoba, 1985) expresó a través de su pintura el dolor del exilio. Según palabras del pintor, se trataba de “intentar realizar un arte dolorido que pueda decir algo”, haciendo “del drama de la pintura, algo fascinante y hermoso”. No obstante, al autor de esta monografía no le interesa tanto ceñirse a un análisis de la obra del pintor –cosa que, de todos modos, se le va ofreciendo al lector de modo indirecto- como mostrar el escenario artístico, el ambiente, en el que tuvo que desenvolverse para realizar su trabajo creativo un exiliado español del 39 en México. En este sentido, Cabañas Bravo insiste sobre todo en cómo la propia trayectoria vital y profesional del pintor montoreño, “se convierte en caso paradigmático y singularmente representativo del artista de la emigración en la que se vio inmersa”; esto es, Rodríguez Luna es visto aquí como ejemplo significativo del pintor del exilio republicano español.

Miguel Cabañas Bravo -profesor de las universidades Autónoma y Complutense de Madrid (1995-1999) y,

desde 1998, Científico Titular del CSIC, donde en la actualidad ocupa el cargo de Jefe del Departamento de Historia del Arte- ya realizó un primer acercamiento a esta figura con su trabajo “Rodríguez Luna, el pintor de la diáspora española de 1939. El exilio en México de un pintor republicano” (en PÉREZ SEGURA, J. Y GARCÍA GARCÍA, I. (coord.): *Ensayos sobre Rodríguez Luna*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2003, pp. 41-188). Asimismo el estudio sobre Rodríguez Luna del que nos ocupamos está vinculado a dos importantes proyectos de investigación en los que participa el autor: *España desde fuera* (MEC, BH2003-01267), y *Arte y exilio entre España e Iberoamérica (1939-1975)* (Fundación Carolina, FC3/05), que también dirige. Por lo tanto, es obligado señalar en este contexto la aportación del investigador Cabañas Bravo a las historias del arte español del siglo XX, enriqueciéndolas y ampliándolas con el estudio del llamado “arte transterrado” y, en particular, con sus trabajos dedicados a la cultura del exilio republicano español de 1939 en México.

El presente estudio reconstruye con gran rigor los acontecimientos vitales y profesionales de Rodríguez Luna -insertados en sus diversos contextos socio-culturales- desde sus inicios como pintor en la década de los treinta hasta los primeros ochenta, abarcando pues un vasto periodo de nuestra historia contemporánea (prácticamente todo el siglo XX). Para ello, el autor estructura el libro de un modo didáctico en cuatro apartados principales. Una vez expuestos los

objetivos y contenidos del libro en el capítulo "Precisiones iniciales sobre un pintor y un exilio", le sigue un segundo en el que se analiza la formación y trayectoria del artista en España, tanto antes de la guerra civil como durante ella y los primeros momentos en los campos de refugiados franceses. Coincide este significativo episodio histórico vivido por el pintor con su paso de un singular "surrealismo" prebélico a un comprometido y brutalmente expresivo "realismo social" durante la guerra. El tercer capítulo se centra en las características y adaptaciones de los artistas españoles exiliados que se instalaron en México, como marco general para contextualizar el caso particular de Rodríguez Luna.

El cuarto y último capítulo es el cuerpo central del libro pues versa sobre "Rodríguez Luna y las diferentes etapas del arte español transferrado en México". El autor divide aquí la actividad del artista en seis tramos histórico-culturales (instalación en el escenario del nuevo país, los años expectantes de la segunda guerra mundial, el desarrollo de los hallazgos en la época optimista del segundo lustro de los años cuarenta, la influencia tamizada de México en los años cincuenta, la huella del neohumanismo interiorista en los sesenta, el paso a la abstracción y el reencuentro con España en los años setenta y primeros ochenta), constatando la notable influencia que la situación político-social internacional, española y mexicana ejerció en la vida y en la obra de Rodríguez

Luna. Sin duda, se trata de un libro de referencia para conocer de un modo exhaustivo la experiencia existencial y artística de este pintor republicano español, exiliado en México.

Al final del libro se reúne una bibliografía que recoge cuestiones generales de contexto artístico y específicas sobre el arte y la trayectoria de Antonio Rodríguez Luna de gran utilidad para el lector interesado en el tema, aunque en las notas a pie de página –cosa que agradecemos, al igual que la inclusión de un índice onomástico– también se cita bibliografía para cuestiones puntuales referidas al contexto socio-político y cultural.

Por otro lado, quisiéramos pensar que esta elección de prioridades por parte del investigador, es decir, la atención al contexto sociocultural y el desplazamiento de la reflexión teórica sobre la práctica artística de este pintor a un segundo término, es la causa -y no una falta de presupuesto editorial- de la baja calidad de las reproducciones de las obras (a excepción de la ilustración de portada). No es un mero capricho apuntar esta carencia de la publicación puesto que dificulta (al lector especializado que se encuentre por primera vez con las pinturas de Rodríguez Luna) la capacidad de juzgar, más allá del incuestionable interés social y cultural del trabajo de este artista exiliado, el valor estético de sus obra en el marco de una posible historia del arte español del siglo XX dentro y fuera de nuestras fronteras.

■ VALDIVIESO, Enrique: *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Fundación instituto de empresa, 2002

Lorena Solano Quesada

El libro *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* escrito por Don Enrique Valdivieso, catedrático de Historia del Arte de la universidad de Sevilla, es el más importante ensayo que se realiza en España sobre la “vanitas”. Con anterioridad obras como la de Sánchez Camargo abrieron el camino en el estudio de esta temática en el plano nacional y el tema se ha tratado por medio de capítulos en distintos libros o artículos publicados en revistas de investigación, pero la obra de Enrique Valdivieso recapitula todo lo dicho y da una nueva perspectiva al tema.

El libro es fruto del trabajo de más de treinta años que el profesor Valdivieso ha dedicado a dicha iconografía.

“*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*”, con esta cita del Eclesiastés, el libro del Antiguo Testamento, comienza el ensayo de Enrique Valdivieso. El Barroco ha sido el periodo del arte dónde más se ha representado la figura de la muerte, así como sus variantes; cadáveres en descomposición, retratos funerarios o calaveras, en resumen, imágenes que reflejan el destino final de

todo ser humano. El resultado es una iconografía donde se sitúan claramente separados los placeres terrenales de los espirituales.

El autor señala los aspectos que provocaron la proliferación de la iconografía de la “vanitas” o como lo ha denominado el catedrático Julián Gallego “desengaños”.

Por un lado la literatura ocupó un lugar muy importante. En la Edad Media la iconografía de la vanitas obtiene gran repercusión, buen ejemplo de ello es la obra de *Arte de bien morir*, de Rodríguez Fernández de Santaella. Entre las obras más importantes de la producción de Francisco Quevedo encontramos *La cuna y la sepultura* impreso en 1634. Y ya en los siglos XVI y XVII las páginas de los libros se llenaron de temas relacionados con la muerte, lo efímero de la existencia o espantosas reflexiones sobre la precariedad de la vida.

Por otro lado la sociedad de esta época estuvo muy marcada por las distintas tendencias eclesíásticas. La Iglesia Católica en estos momentos no era una institución monolítica, ya que el clero monástico se encontraba enfrentado con el parroquial. De todas maneras, en la guerra entre protestantes y católicos, fueron estos últimos quienes más se sirvieron de la “vanitas”. La Iglesia hará uso de esta iconografía para recordar a sus fieles que el fin de todo ser humano, cualquiera que fuese su condición social es la muerte y que ésta se encuentra acechando continuamente. El fin último de la “vanitas” sería que el creyente estuviese preparado para la muerte siendo fieles al cristianismo y a su iglesia.

Por último, el éxito que tuvo en España esta iconografía se debe en gran medida, como han afirmado el profesor Valdivieso y otros especialistas en la materia como José Antonio Maravall, a la decadencia política y económica que sufrió el país y que llevó consigo un profundo pesimismo existencial. Esta situación provocó que el ser humano conviviese con la incertidumbre, la enfermedad o la inestabilidad e hizo que se cuestionara todo lo relacionado con la propia vida y la muerte.

El libro consta de tres partes; la primera es una introducción que aborda el origen, los precedentes literarios y las fuentes de la “vanitas”. Fue Homero quien declaró: *“El destino del hombre, no se separa del destino de la naturaleza”*. El poeta relaciona la imagen de la vida y la muerte con el símbolo de las hojas percederas y con el continuo morir y renacer de las cosas. En estas palabras es donde muchos encuentran el trasfondo y origen de esta temática.

Más adelante hay un apartado dedicado a las distintas tipologías que se dan en la pintura española del Siglo de Oro. Concretamente la del Ángel Admonitor que advierte del desengaño del mundo, es muy reseñable pues es totalmente autóctona y encuentra en el pintor vallisoletano Antonio Pereda uno

de sus máximos exponentes.

Finalmente hay una relación de los 22 elementos que más se repiten en la “vanitas”. En ocasiones son objetos singulares que diversifican su contenido e intensifican la complejidad de su significado. Los elementos más comunes son la calavera, diferentes tipos de relojes, flores, espejos, frutos o pompas de jabón.

Así pues, solo nos cabe decir que este libro, escrito de modo ameno y con un gran sentido didáctico por Enrique Valdivieso era totalmente necesario. La información que nos ofrece se encuentra acompañada por numerosas imágenes de estupenda calidad, que ayudan a entender aún más las distintas variantes o tipologías de la “vanitas”.

No deja de ser curioso además, que en un tiempo como el presente donde impera todo lo rápido, palpable o placentero se publique un libro que analiza una temática que apuesta por los placeres espirituales en contraposición a los terrenales. Como pasaba en el mundo romano, donde la figura del esqueleto y la confrontación entre la vida y la muerte se desarrolla dentro del espíritu horaciano del *“Carpe diem”* es decir, *“comamos y bebamos porque mañana moriremos”* o lo que es lo mismo disfrutar del momento y de lo efímero frente a la espera de lo eterno y lo espiritual.

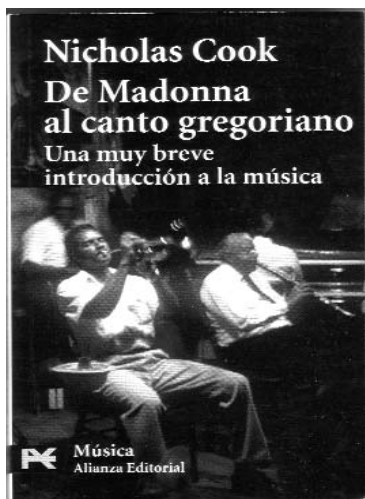
COOK, Nicholas: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza, 2005 (Trad. Luis Gago)

Valentín Serrano García

Las palabras no tienen el mismo significado en diferentes culturas, épocas o estratos sociales del mismo modo que la ignorancia hace creer que así es. Hoy en día el idioma se ha vuelto poco flexible siguiendo aquella máxima de Nietzsche que nos advertía de que las palabras son metáforas aunque, lamentablemente, lo estábamos empezando a olvidar.

El pensamiento y el lenguaje bien pueden ser la misma cosa y por ello, un lenguaje que se vuelve tecnocientífico -reduccionista y unidireccional- al mismo tiempo que se imbrica en la actual realidad económico-mercantil, construye un pensamiento empobrecido, unánime y tan sumamente coyuntural que se ve imposibilitado como para aprehender la variedad de significados, mensajes y lecturas que se esconden tras aquello que designamos como música.

Es imposible hablar de música sin incurrir en metáforas: términos tan simples como *altura*, *textura*, *armonía* o *color* lo son por derecho. Al sustraerles dicha cualidad incurrimos en una torpeza que ya está pasando factura a los conservatorios, sonidos, oído y



pensamiento. Recordemos que hubo un tiempo en el que música no significaba encender un aparato electrónico y sentir una constante vibración de fondo mientras uno realizaba otras actividades.

Del mismo modo, tampoco significaba ponerse un traje de etiqueta, acudir a un local decimonónico, seguir un protocolo arcaizante y, rodeado de rancias expresiones, observar un aséptico espectáculo plástico donde se escuchaba, año tras año, la misma interpretación de la archiconocida Novena de Beethoven. Nicholas Cook confía en el valor arquitectónico de las palabras: por medio de ellas se puede invertir la reinante y desoladora situación musical, edificando, gracias a la educación, una nueva sensibilidad y capacidad crítica que nos haga valorar la música en sus múltiples facetas.

Toda música que se mantiene única, fija y estática es una música muerta, y por ello hemos de confiar en que el lenguaje (sea escrito, oral o sonoro) siga siendo medio de concienciación, revitalización y reinterpretación.

E. M. Cioran decía que un libro que no se destruye a sí mismo después de haberlo leído es un libro fallido. Si nuestro filósofo tenía razón, aquel que sepa entender esta breve obra habrá cruzado las puertas de la inercia cultural en la que nos vemos envueltos hoy en día y se verá obligado a indagar más en algunos de los múltiples campos que este musicólogo sutilmente roza, por lo que el libro dejará ya de tener valor. Pero para ello antes hace falta despojarse de cualquier elitismo, de los prejuicios, de los falsos gustos –heredados o inculcados-, y no individualmente educados- y de las gratuitas execraciones que, en nuestro desconocimiento de las cosas, tanto nos gusta proferir. Leer a Nicholas Cook con paciencia, reflexionando capítulo a capítulo, nos puede dar la clave aproximada de lo que realmente significa el término música. Música ni significa ni quiere significar producto musical, belleza o genio. Buscar exclusivamente diversión y descanso en la música o en cualquier arte, máxime si se hace al amparo de una autoridad, significa no entender en absoluto ni su naturaleza compleja ni el efecto social e ideológico que sobre nosotros ejerce. Por ello, Cook afirma que necesitamos entender los auténticos funcionamientos y, sobre todo, los encantos de la música, para **protegermos** contra ellos al mismo

tiempo que, paradójicamente, los disfrutamos más y mejor. Quién crea que no lo necesita será, sencillamente, porque no le interesa la música.

Nicholas Cook no forma parte de ámbitos contraculturales ni revolucionarios. Como musicólogo en Cambridge expone con rigor y amenidad los problemas que hoy en día arrastra la música clásica y los conservatorios en gran parte del globo al haber eliminado la interpretación, homogeneizando un arte tan antiguo como el mismo hombre; mitificando las figuras de Mozart y Beethoven, planteando que los autores anteriores están a menor nivel cualitativo; centrándose únicamente en repertorios occidentales, sugiriendo que el resto no tienen el mismo interés; educando según principios únicamente formalistas, biográficos y románticos –superados ya por otras instituciones culturales-; divinizando la partitura, al dogmatizar su lectura e interpretación, y un continuo etcétera. Cook expone dichos problemas con un tono airoso y fresco que puede ocasionar que el lector pueda pasar por encima de acuciantes problemas sin casi darles importancia, pero que, a pesar de todo, ha de agradecerse. Un tono grave, denso y excesivamente crítico no sólo habría levantado ampollas en un mundo cultural donde parece que solo tienen cabida libros amables, palabras elegantes y análisis pseudo-objetivos, sino que, además, se haría duro de aceptar para el lector medio, acostumbrado al mundo editorial que hemos descrito.

Fuera como fuese, Nicholas

encuentra el lector que desee hacer oídos sordos a tópicos y simplismos o, sencillamente, que quiera emprender el apasionante camino hacia una verdadera comprensión de la esencia de la música. ¡Ojo! Sólo para quien quiera emprenderlo, pues como ya dijimos con anterioridad, este libro solo sirve para cruzar las puertas de la ignorancia: se trata únicamente de una *breve introducción*, siendo en esos términos en los que los estamos juzgando. Y quizás precisamente en su humildad se halle su grandeza.

El libro podría tildarse de comprometido si no fuera por el tono moderado y pseudo-objetivista que toma en su mayor parte, lo que no le supone un problema a la hora de defender la teoría crítica de Adorno y/o la teoría constructiva del conocimiento llevada a la música, criticar elegantemente los estudios de armonía o defender a capa y espada, aun indirectamente, la labor de interpretación basada en la variedad, la conjetura, la duda y la realización personal. Por otro lado, aunque en ocasiones se advierten leves posicionamientos subjetivos –lo que se agradece-, lo que más abunda son las agresiones (directas e indirectas) a ciertas *situaciones* y *mitos*, causantes de esa esclavizante admiración acrítica que tantos sienten ante el nombre de Beethoven o hacia la estética clásico-romántica.

Nicolas Cook parte de acertados supuestos: la música no es un lenguaje universal, la MÚSICA cumple funciones sociales muy claras y un concierto puede ser un acto de afirmación de clase, étnica y/o de género. Nuestro autor sabe

que la música no es, ni ha sido, meramente estética, sino, sobre todo, ética (e ideológica). Por todo esto, hoy en día se hacen necesarias más publicaciones sobre este tema. ¿Por qué la música invade nuestras casas, el metro, los coches, las iglesias y los grandes almacenes? ¿Por qué Joseph Kerman teme que la música clásica la estén haciendo envejecer mal los propios profesionales? ¿Por qué sentimos que la música “clásica” contemporánea –Schönberg, Ligeti- es inaccesible? Cook no nos dará, probablemente, respuestas definitivas. Sencillamente, nos pondrá en el camino de resolverlas enseñándonos que la apreciación y comprensión de la música es algo demasiado importante como para dejarlo únicamente en manos de especialistas.

Para concluir nos gustaría subrayar que, aunque puede producir desconfianza que un libro de reducidas dimensiones (segunda reimpresión por Alianza bolsillo) lleve un título tan pretencioso –e incluso ostentoso-, hemos de recordar que el título original del libro era *Music: A Very Short Introduction*, por lo que el título en castellano ha de ser considerado, bajo nuestro punto de vista, un tanto desafortunado. Éste, además de no cumplir una labor informativa o poética, no hace justicia al vasto recorrido que Cook plantea. Más difícil me resulta hacer una valoración sobre el tipo de cubierta y calidad de impresión, puesto que, aunque es posible que esta obra mereciera otro tipo de formato, no debemos minusvalorar el hecho de que así cualquier estudiante mínimamente

Cook no sólo se queda en exponer aquellos problemas. Si así fuera, no estaría diciendo nada que no se lleve diciendo en países como el nuestro desde hace más de 50 años. La novedad de Cook consiste en ser capaz de relacionar dichos problemas con otra serie de factores de importancia similar que habrían sido olvidados en cualquier introducción general a la música. Rock, Jazz, las Spice-Girls, la música tradicional China y el mismísimo Beethoven pueden aparecer en el libro cuando menos se espera a través de siete capítulos que forman una progresión en crescendo.

Es difícil sistematizar la estructura y metodología que nuestro autor utiliza en este libro, dado que, más allá de la división por capítulos, no se plantea límites precisos a la hora de abordar ciertos temas. Lo que sí que resulta más fácil es situar a nuestro autor cerca de ciertos posicionamientos postmodernos sin que por ello sea mi intención expresar, al menos en este caso, cualquier tipo de significación negativa. La musicología moderna inglesa y americana –concedora de los *cultural studies*- ha conseguido, en los últimos 30 años, un influyente papel a la hora de intentar revitalizar el académico mundo de la música clásica, al enseñarnos que los distintos fenómenos musicales (históricos, geográficos y sociales) deben ser estudiados y analizados desde presupuestos distintos de calidad y cualidad, al mismo tiempo que se ha dedicado a analizar y estudiar fenómenos musicales considerados tradicionalmente “low cult”. Ello ha traído consigo dos consecuencias sociales.

Por una parte se ha llegado a un excesivo relativismo: una obra de David Bisbal es lo mismo que *La Flauta Mágica* de Mozart. Por otra, se ha conseguido que una obra de David Bowie no se infravalore por usar medios y fundamentos divergentes de los de la música clásica del llamado estilo convencional

De este modo, Nicolas Cook forma parte de esa sincera herencia musicológica, en la vía de Joseph Kerman o Richard Taruskin –autoridades cuyas teorías no duda en mencionar-, que buscan no sólo continuar ese proceso iniciado hace más de 30 años, sino también concienciar a profesionales, intérpretes y oyentes en toda una serie de cuestiones que se plantean a lo largo de 180 páginas. Al mismo tiempo esa escuela lucha contra el excesivo relativismo que parece haber prendido en algunos musicólogos provincianos, siendo capaz incluso de mostrar altas dosis de capacidad autocrítica. La relación entre Cook y dicha vanguardia también se hace patente al incluir un capítulo donde aborda, con suma elegancia, cuestiones de música y género desde un posicionamiento correcto y bienintencionado. Baste añadir al respecto de lo comentado que no faltan hoy en día libros sobre música que introduzcan todas las novedades de esta escuela musicológica a la hora de analizar cualquier tipo de temas relacionados con el arte de los sonidos. Pese a ello, en castellano aún encontramos pocos ejemplos, lo que hace que este pequeño libro se haga más necesario todavía, siendo una de las pocas armas con las que se

interesado puede adquirir por 7 euros un producto manejable de calidad aceptable. Al fin y al cabo, los fetichismos podemos tenerlos con un libro que precise buenas reproducciones

de, por ejemplo, grabados de Dureró, pero recordemos que estamos hablando de una obra que, como dijo Cioran, debe autodestruirse después de haberse leído.

■ BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Bolsillo, 2006 (Trad. Francisco Cruces)

Valentín Serrano García

Los problemas en las sociedades humanas comienzan en el punto en que las personas aprenden menos de lo necesario sobre el amor, pues el amor es la base de nuestra existencia como seres humanos, afirma John Blacking en la recta final de su ensayo apoyándose en una teoría de Kierkegaard. Para él, como para muchos pensadores finiseculares, la clave de los problemas de nuestro maltratado mundo actual (llámense tercer mundo, antidepresivos, frustraciones personales o estrés) se encuentra en la falta de "amor". ¿Qué significa eso exactamente?

Prescindiendo de las categorías cursis del término, ocasionadas por la vulnerabilidad del hombre actual, la educación a la que nos ha sometido la moralina del cine americano y una percepción errónea de la música romántica, habría muchas maneras de abordar esta incógnita.

Paul Virilio suele subrayar que esa falta de amor radica en la falta de

comunicación: cada vez nos entendemos menos y nos aislamos más, prefiriendo quedarnos en casa o manteniendo diálogos superficiales; Baudrillard o Jameson lo enfocan por otro lado: ya no le conferimos amor a nuestras creaciones u objetos, puesto que o son meros artificios de los que no tenemos necesidad alguna o son meras sustituciones asépticas de elementos que tuvieron valor en otra época; Fromm o Marcuse lo habrían resumido exclamando que el amor no significa tener, sino ser. Nuestro autor, aun cuando escribiera este ensayo en los años 70, llega a estas conclusiones por un medio muy distinto al teórico y especulativo, logrando de paso conseguir soluciones de una sencillez aplastante sobre el amor social, creativo y musical.

Su éxito radica en la elección del proceso metodológico, dedicándose a estudiar la vida sonora de una tribu africana desde un punto de vista nada formalista y dotado de un fin humanista concreto: explicar los acontecimientos sociales, culturales y psicológicos en la vida de las sociedades por medio de lo que es una necesidad humana desde el principio de los tiempos: la música.

John Blacking puede ser considerado tanto un pionero de la etnomusicología moderna como un enamorado de las teorías estructuralistas, innatistas y generativas de los años 60 y 70. No obstante, ante todo debería ser conside-

rado un humanista coherente que prefirió criticar en sus estudios la didáctica de los conservatorios europeos, enfrentarse a la tecnología deshumanizadora o defender los derechos civiles de la población sudafricana durante el Apartheid antes que ensimismarse en estudios especializados desligados de la vida y circunstancias diarias.

De esta manera, este ensayo sobre la música de los Venda del norte de Transvaal (Sudáfrica), aunque está impregnada de una visión lingüística y biológica de raigambre chomskyana, recibe constantes bocanadas de aire fresco provenientes de ese peculiar sentido holístico del hombre y la cultura del que hace gala John Blacking a lo largo de su estudio. De hecho, aunque este libro no precisa de conocimientos musicales particulares, sí que es cierto que presenta momentos de análisis que pueden resultar inaccesibles para el lector medio, lo que no impide, por otra parte, que el contenido crítico fundamental llegue intacto, gracias a la repetición e ilustración con innumerables ejemplos de los ejes axiales del discurso.

Aunque el ensayo se encuentra dividido en cuatro capítulos de extensión similar -cada uno dotado de un título que resulta elocuente por sí mismo-, se puede considerar este trabajo como una infusa unidad que permite dos lecturas complementarias.

La primera lectura nos permite acceder a una proto-teoría introductoria y general sobre la música entendida como fenómeno cultural universal generador y constructor de realidades sociales por encima de cualquier otro tipo de cualidad, con lo que *¿Hay música en el hombre?* se convierte en el trampolín

hacia otros trabajos musicológicos que están experimentando un notable auge en la última década (Léase, por ejemplo, MARTÍ, Joseph: *Más allá del arte*. 2000). Al mismo tiempo nos permite execrar aquellas teorías musicales románticas (autonomistas, exclusivistas y técnicas) que, para vergüenza de los sistemas académicos españoles y europeos, aún siguen vigentes en muchos de los casos; así como matizar gran parte de aquellas que fueron formuladas durante los años 50 y 60. En este último caso nos estamos refiriendo a manuales que Blacking, a pesar de todo, trata con respeto en su opúsculo: *The language of Music* de Deryck Cooke (1959) o *Music and Society* de Wilfrid Mellers (1950).

Una segunda lectura, por el contrario, nos hará descubrir párrafos de una brillantez extrema o nos hará toparnos con datos curiosos que derribarán algunos de nuestros conceptos más arraigados -sobre todo en el academismo musical-, consiguiendo que dudemos de que hoy en día siga existiendo una música en nuestra maltrecha cultura que tenga todos los valores y atribuciones que pudo tener en otra época o sociedad.

Y de nuevo volvemos al tema del amor. En el prólogo, Jaume Ayats subraya como John Blacking se sorprendió al observar que en la sociedad Venda todos los miembros eran considerados intérpretes aptos, mientras que nuestro sistema cultural plantea que sólo los que posean unas determinadas habilidades (convencionalmente dictadas en base a un progreso histórico) pueden serlo. ¿Qué se puede esperar de una sociedad donde "el desarrollo tecnológico trae consigo un cierto grado de exclusión

social (...) cuya superioridad se apoya en la aptitud excepcional de unos pocos escogidos” en cada campo del saber?, se pregunta nuestro autor. ¿Cómo hacer entender a un occidente ufano y prepotente que “los Venda conversan sobre música con más entusiasmo y erudición” que la mayoría de nosotros?

Aunque Blacking aún no había entrado en el nihilismo postmoderno, a veces parece llegar a altas cotas de desesperanza: “Cuando contemplé a los jóvenes venda desarrollar al mismo tiempo sus cuerpos, su amistad y su sensibilidad en la danza comunitaria no pude dejar de lamentar los cientos de tardes malgastados en los campos de rugby y los rings de boxeo”.

No es de extrañar, pues, que una de las tesis que Blacking defiende más apasionadamente afirme que, como logro humano, una obra musical venda resulta mucho más significativa que la “complejidad superficial de una sinfonía producida en el contexto de una sociedad tecnológicamente avanzada” o que “esos productos industriales que aglutinamos bajo el confuso nombre de música popular”. Y eso que para él toda música que se precie es popular, en el sentido de que si ésta no sirve para asociar personas y experiencias, aglutinar pensamientos y procesos, y enriquecer a todos los hombres que se mueven en una determinada área, deja de tener sentido vital para convertirse en mero “lujo” superfluo. ¿Sigue siendo hoy la música una base social y humana dotada de un sentido y significado indisolublemente unido a nuestras actividades cotidianas? Si no hay amor, y este no entiende de separaciones ni especializa-

ciones, no hay ni palabra, ni música, ni arte, ni vida, por mucho que sigamos llamándolo así.

Por ello, a estas críticas se une una propuesta de renovación y análisis de la música. Pero claro, para plantear un nuevo análisis musical, Blacking subrayará varias veces más que la música no es la estructura, ni el sonido, ni un significado objetivo de cada intervalo u armonía. Blacking aboga por dejar de estudiar la música como un objeto en sí mismo, dado que ya sabemos que ni lo musical es siempre estrictamente musical y que la expresión de los patrones sonoros resultan secundarios respecto a las relaciones extramusicales y a los significados que cada cual otorga a la música dependiendo de su vida.

El problema radica en que al creernos que existe una objetividad científica a nivel investigador y teórico en campos como el arte o la filosofía, aceptamos la dictadura del objeto, dejando de ser seres pensantes, creativos o musicales. “En un mundo donde el poder autoritario se mantiene por medio de una superior tecnología y donde se supone que una tecnología superior indica un monopolio del intelecto, es necesario mostrar que las fuentes reales de la tecnología y de toda cultura se hallan en el cuerpo humano y en la interacción cooperativa entre cuerpos humanos”. De ahí que vuelva sus ojos a los Venda, puesto que estos le insistían en que la música implica la presencia e implicación de todo hombre presente en el momento musical: nada de espectadores pasivos o macroestructuras abrumadoras.

De este modo llega a su propuesta final de análisis, cuya metodología se

observa y asimila conforme se va avanzando en el libro, pero cuyas intenciones bien pueden resumirse en el siguiente párrafo: "Los análisis de música son esencialmente descripciones de secuencias de distintos tipos de acto creativo: deben explicar los acontecimientos sociales, culturales, psicológicos y musicales en la vida de grupos e individuos que conducen a la producción de sonido organizado". Sólo así se conseguiría que cada actividad humana especializada (en este caso la música) no produjera únicamente ladrillos que crearan muros entre nosotros, sino que nos hiciera comprender la realidad en su conjunto y, por ende, nos obligara a imbricarnos en una experiencia común de las posibilidades que nos ofrenda la vida. Y eso es amor.

Por tal motivo Blacking advierte que no tiene sentido enseñar a improvisar un determinado tipo de música si el intérprete o su sociedad no son de por sí procesuales o creativos o si la improvi-

sación es un cascarón al margen de las necesidades del resto de la población; advertencia que hace extensiva a todas las posibilidades que le ofrece su estudio de la música Venda.

Ya que la admiración excesiva no es buena compañera en un comentario bibliográfico debemos admitir que el ensayo de John Blacking resulta desigual en ocasiones y demasiado reiterativo en tantas otras. También es preciso señalar que para saborear las páginas de este libro es más que recomendable poseer una cultura musical básica, no tanto desde el punto de vista técnico, como del teórico, aunque como siempre dependerá del interés y necesidad del lector por aproximarse a este tipo de teorías. Por su parte, la traducción vuelve a ser un notable trabajo de Francisco Cruces, quién lleva ya años acercando textos básicos de la musicología europea moderna a un país bastante iletrado musicalmente.

MARCHANT RIVERA, ALICIA (COORD.): *El cementerio inglés de Málaga. Tumbas y epitafios*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga, 2005

M^a Jesús Martínez Silvente

El tema de la muerte en la historia del arte y en la literatura ha sido siempre muy atractivo. Todo lo que rodea a la muerte emana un halo de misterio y romanticismo que ha conquistado tanto a pensadores de otras épocas como a los destinatarios de aquellos pensamientos. Alicia Marchant Rivera ha contribuido, con su estudio del Cementerio Inglés de Málaga, a que este argumento vuelva a ser mirado, esta vez, desde muy cerca.

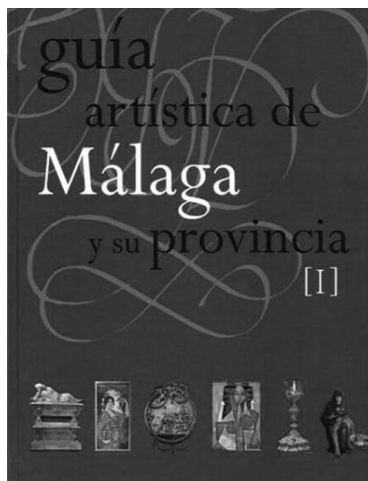
Aunque dividido en nueve capítulos, este libro se compone de dos partes bien diferenciadas: la primera, elaborada a partir de apuntes sobre temas generales –las necrópolis y su significado, la epigrafía funeraria y su simbología, los cementerios ingleses en España, etc.- y la segunda, que reúne los contenidos dedicados íntegramente

a nuestra ciudad. Para finalizar, se ofrece al lector un completo apéndice bibliográfico entre fuentes documentales y publicaciones posteriores.

En *El Cementerio Inglés de Málaga. Tumbas y epitafios* se nos muestra, además, el carácter acogedor de nuestra ciudad en tiempos en los que albergó a viajeros, escritores y artistas de diferentes partes de Europa; las desavenencias religiosas y sociales de la época; divergencias políticas que tuvieron que ver con saqueos y destrucción... También, el papel que jugó la prensa de los siglos XIX y XX nos descubre otros aspectos de la existencia del cementerio y los diarios y libros de viaje, la huella que dejó este camposanto en ilustres aventureros. Un capítulo destacable es el dedicado a la epigrafía funeraria del cementerio –desglosada por recintos– así como el análisis, la transcripción y la metodología empleada para desentrañar las inscripciones incisas en sepulcros y estelas.

En la Avenida de Pries se encuentra, desde el siglo XIX, una pequeña necrópolis que alberga, además de un rico patrimonio cultural, historias y secretos que se esconden en sus tumbas y epitafios. Leer el libro coordinado por la profesora Marchant es un buen reclamo para ir documentados a visitar, en palabras de Margaret Thomas, “un lugar tan hermoso que casi hace amar a la muerte”.

Guía artística de Málaga y su provincia. Vol. I CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y COLOMA MARTÍN, Isidoro. Vol. II CAMACHO MARTÍNEZ, R. (Dir.) y Aurora Arjones Fernández, Eduardo Asenjo Rubio, Francisco J. García Gómez, Juan M^a Montijano García, Sergio Ramírez González, Francisco José Rodríguez Marín, Belén Ruiz Garrido, Juan Antonio Sánchez López, María Sánchez Luque. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006



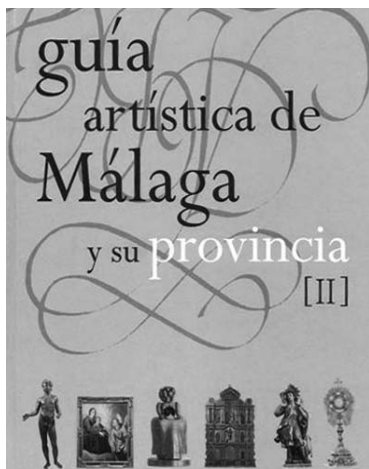
Nuria Rodríguez Ortega

Uno de los principales instrumentos para la defensa, conservación y protección del patrimonio es contribuir a que el gran público lo conozca, lo aprecie y lo disfrute. La *Guía artística de Málaga y su provincia* se encuadra dentro de esta línea de actuación. Sin menoscabo de un planteamiento riguroso, este equipo de investigadores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga ha conseguido elaborar una obra amena y divulgativa, en la que el patrimonio artístico de Málaga y su provincia se expone en todo su esplendor y diversidad.

La *Guía* consta de dos volúmenes: el primero dedicado a Málaga y el segundo a la provincia. El primer volumen tiene sus fuentes en la *Guía histórico-artística de Málaga* (Málaga, Arguval, 2006), dirigida también por la Dra.

Rosario Camacho. Parte de una breve historia de la evolución de la ciudad malagueña, y se articula en 10 secciones, cada una dedicada a un sector urbano de la ciudad, que comprende desde el Guadalhorce en la zona oeste, hasta la barriada de El Palo en la línea de costa oriental. Asimismo, la última sección, más breve, se dedica a las localidades de la comarca de Málaga, como Almogía, Casabermeja, Alhaurín de la Torre y Churriana. De este modo, la ciudad de Málaga queda dividida en pequeños espacios, coherentes en sí mismos por su trayectoria histórica y evolución urbana, perfectamente asequibles al visitante –malagueño o foráneo–, que los puede disfrutar en una tarde de paseo.

En cada uno de estos espacios, se proponen una serie de hitos artísticos y arquitectónicos para contemplar y



visitar. Éstos se hallan descritos teniendo en cuenta sus características históricas y artísticas, por lo que el lector obtiene una visión muy completa y cercana del valor patrimonial de cada uno de ellos. Dentro de este conjunto, merece especial atención las descripciones, más exhaustivas, dedicadas a la Catedral, el Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, la Iglesia del Santo Cristo y la parroquia de los Santos Mártires.

El segundo volumen repasa el patrimonio artístico de las cinco comarcas de la provincia malagueña: Comarca

de Antequera, Valle del Guadalhorce, Serranía de Ronda, Costa del Sol Occidental y La Axarquía, que constituyen las cinco secciones en las que se articula este volumen. Cada sección se inicia con una breve descripción de la comarca, lo que permite al lector situarse de manera inmediata en su contexto histórico y geográfico. A continuación, y por orden alfabético, se van sucediendo las diversas localidades que la conforman, que también cuentan con su propio retrato histórico-geográfico. De cada una de ellas, se han seleccionado los elementos artísticos y arquitectónicos más representativos y significativos. Especial mención por su mayor exhaustividad merecen los municipios de Antequera, Archidona, Ronda y Veléz-Málaga, como corresponde a su gran riqueza histórico-artística.

Escrita con un discurso ameno y asequible, e ilustrada con numerosas fotografías realizadas especialmente para la edición, y planos de las obras descritas, la *Guía* ofrece una completa panorámica del patrimonio artístico de la provincia malagueña de un modo muy accesible al mismo tiempo que documentado.

Ambos volúmenes se acompañan, asimismo, de una interesante bibliografía sobre estudios histórico-artísticos de la provincia.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Maneras y Facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Tesaurus terminológico-conceptual*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo-Colegio Oficial de Peritos e Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga-Universidad, 2005

Juan Antonio Sánchez López



Conforme los vientos renacentistas fueron permitiendo al artista liberarse de la servidumbre de la artesanía y la alienación de la clientela, la inquietud de muchos creadores contempló en el ejercicio literario un inmejorable campo para la reflexión, puesta en común, discusión y planteamiento de variopintas reivindicaciones ligadas al reconocimiento de la, tan traída y llevada, “Nobleza del Arte”. A nadie escapa el marcado talante poliédrico que informa buena parte de la Literatura Artística de los siglos XVII y XVIII, cuyo discurso integra, sin ambages y conflictos, desde la especulación estrictamente teórica o pseudoteórica, al puntuario biográfico y el prurito iconográfico y, por supuesto, también al repertorio de modos, formas, técnicas y maneras inherentes al recetario. De ahí que no pueda resultarnos extraño que estas obras vengan a ser una fuente inagotable de recursos, a la hora de

sugerir posibilidades y temas de investigación susceptibles de captar la atención del estudioso.

Es evidente que un trabajo de semejante envergadura sólo puede acometerse y llevarse a buen puerto por quien posee unas cualidades intelectuales, una fuerza de voluntad y una capacidad de trabajo directamente proporcionales a la complejidad del proyecto elegido. Ése es, precisamente, el caso de Nuria Rodríguez Ortega que, bajo la sabia dirección de la Dra. Aurora Miró Domínguez, asumió como propio el diseño de un proyecto de términos artísticos y su posterior elaboración a modo de Tesaurus, bajo la competencia de los dos grandes monumentos de la Teoría artística española del Seiscientos: *El Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco y los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho.

Bajo estas premisas, la autora se

propuso recuperar, diseccionar y estudiar el léxico propio del universo artístico en el que ambos autores aprendieron, practicaron, matizaron y difundieron sus conocimientos, apoyándose tanto en la experiencia personal canalizada a través del empirismo del taller y las trampas del gremio como en sus contactos y relaciones con la clientela, los estudiosos y los segmentos sociales de la época. Por supuesto, entre estos últimos brilla con luz propia el de los propios agentes de la creación plástica, con quienes nuestros protagonistas compartirían momentos de intensa identificación y comunión corporativa junto a las casi inevitables situaciones polémicas y espinosos conflictos por cuestiones de mera competencia, incontenida rivalidad y excesos de orgullo y celo profesional. En consecuencia, se imponía comparar el uso y acepción de los términos seleccionados en Pacheco y Carducho con sus equivalentes recogidos en otros tratados de la época. El feliz resultado de todo ello se sustancia en este libro que, desde el primer instante, se propuso proporcionar a los especialistas relacionados con la Historia del Arte un instrumento de trabajo inapreciable para aprehender en toda su versatilidad y pluralidad el siempre complicado entramado de la Tratadística de la Edad Moderna en España. De ahí que quepa entenderlo e interpretarlo, ante todo y por encima de todo, como una herramienta de conocimiento en la que se compendian, ramifican y matizan pertinentemente los conceptos artísticos. Sin embargo, tan ambiciosos planteamientos sin unos atinados presupuestos metodológicos pueden conducir al fracaso más rotundo. Pero, justo es decir, que

tamaño posibilidad ya estaba descartada de antemano conociendo la solvencia y competencia de la autora, cuya férrea disciplina encuentra un fiel reflejo en las pautas aplicadas a la sistematización de sus conclusiones y que alcanzan especial brillantez a la hora de idear un sistema para definir, describir, clasificar e interrelacionar los conceptos, con la apoyatura que le presta una serie de capítulos dedicados a los criterios de vertebración y desarrollo del trabajo.

Gracias a esa rigurosa estructura, las páginas del libro van desgranando y organizando conceptualmente los términos más allá de su esencialidad "filológica", proponiendo un análisis de la significación que supera con creces la taxonomía y se preocupa en explorar la ambigüedad y equivocidad de los términos, para tratar de atenuarla sin dejar nunca de analizar y compilar la evidente riqueza léxico-expresiva de los autores protagonistas. En este punto, la Lexicografía, Terminografía, la Epistemografía, las Ciencias de la Documentación y otras ramas del conocimiento han actuado más que nunca de plataformas auxiliares de la Lingüística y la Historia del Arte para la apetecida conclusión del proyecto. El resultado se plasma en unos "compartimentos" terminológicos que, por activo y por pasivo, expresen el concepto hasta la última gota, brindándonos una rica información tan exhaustiva como polivalente, habida cuenta de la minuciosidad con la que quedan retratados todos los posibles sentidos, acepciones y matices que, de manera especial, alcanzan una especial rotundidad en los conceptos artísticos de naturaleza teórica, sin duda los más dificultosos de aquí

latar y “domesticar” a causa de su propia naturaleza.

En su realidad como publicación, el libro se introduce con unas extensas consideraciones preliminares que facilitan al lector la guía de uso del Tesauro, de capital importancia para la lectura, consulta y “rentabilidad” del mismo. Desde ahí, una primera sección, subdividida en varios epígrafes, traza la estructura conceptual de pintura y su teoría durante el siglo XVII, deteniéndose en la razón de ser de la teoría pictórica desde su justificación a sus constructos, planteando al mismo tiempo su enlace con las ideologías, movimientos y actitudes filológico-culturales del momento. No olvida la autora hacer extensivas sus intenciones a ámbitos tan capitales como las fases, funciones, procesos y operaciones de la actividad pictórica, los recursos y medios asociados a la producción, los espacios para el desarrollo de la actividad pictórica, los entresijos del aprendizaje y enseñanza de la Pintura, la problemática intrínseca a los objetos e imágenes pictóricas, a sus atributos y propiedades, la relación entre el objeto pictórico y el espectador en cuanto objeto de recepción, disfrute, comunicación y crítica, los conceptos relacionados con la crítica pictórica y la dimensión socioeconómica, administrativa y jurídica de la Pintura.

Más adelante, otro bloque plantea la representación de las jerarquías de conceptos en función de las facultades, capacidades, destrezas y habilidades de los pintores y los modos y maneras de la Pintura en su diversidad de opciones estilísticas y estético-expresivas. Acto seguido, se introduce el

Corpus Conceptual del Tesauro en unidades de registro articuladas en una compleja base de datos que contempla el estudio analítico -con descripción y explicación- que sirve de prelude a la ficha que sustancia la estructura conceptual de cada término en función de sus conceptos genéricos y ámbito relacional junto a su reflejo en la terminología española. Prosigue un no menos sugestivo Corpus Léxico, articulado a modo de diccionario crítico, que recapitula de manera sintética sobre el impresionante bagaje precedente. Finalmente, una serie de apéndices dedicados a la tipología conceptual pictórico-artística del primer tercio del Seiscientos desde un enfoque teórico, primero, y desde una perspectiva general, después; a la tipología terminológica pictórico-artística y a la tipología de relaciones ceden el testigo al capítulo de fuentes y bibliografía, imprescindible para la oportuna contextualización de los datos manejados y la consecución de los objetivos de la obra. Y es que no puede olvidarse que, con este libro, Nuria Rodríguez Ortega presenta, uno a uno, ante los ojos del lector y el especialista cuantos conflictos interiores y periféricos acuciaban al artista español, en unos momentos controvertidos para su posición, su papel social, su puesta en valor como individuo y su existencia en los que intentaba alejarse de aquel concepto de la “abeja” laboriosa ya formulado por Séneca para adentrarse en la categoría de las “hormigas” que, en palabras de Lorenzo Valla, *esconden en sus nidos los granos robados al vecino*, lo cual también implicaba la negación del subjetivo “gusano de seda” preconizado por el Manierismo artístico. Por

tales motivos, y como atinadamente sentencia la profesora Aurora Miró, quizás más que nunca como en este libro la

palabra, así vista, no solamente es una forma ligada a una significación, sino también a una experiencia individual.

REINOSO BELLIDO, Rafael:
Topografías del Paraíso: La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897-1959, Málaga, Colegio de Arquitectos y Colegio de Aparejadores, 2005.

José María Romero Martínez



Topografías del Paraíso: La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897-1959, es un libro fresco y profundo sobre una parte no explorada de la historia de la ciudad de Málaga.

Durante el periodo de 60 años trabajado en este original estudio sobre el urbanismo malagueño, se van proyectando las grandes infraestructuras territoriales que permitirán estructurar y definir posteriormente al territorio malagueño como auténticamente moderno. El significado de moderno se refiere al Movimiento Moderno y al sentido de estar preparado para transformar el territorio y a su sociedad pre-moderna en una economía basada en el desarrollo industrial pleno.

Entre los aciertos del libro -y que más atraen por su originalidad-, se encuentran la descripción e interpretación de cómo se piensan y se intentan construir las infraestructuras; las nuevas

maneras de mirar el territorio; los diferentes modos de "inventar" la historia; y la labor de recuperación documental histórica en archivos.

Respecto al sistema de grandes infraestructuras de la movilidad, lo asombroso del caso malagueño, como de modo claro explica el profesor Reinoso a lo largo de sus páginas -y es de temer que de gran parte de las ciudades españolas-, es que nunca llegó a ejercer la función para la que se preparó tan costosamente. Es decir, el territorio, después de tantos años de lenta espera, se encuentra preparado y construido para ser moderno justo en el momento en que el despegue económico de los 60 hace que funcione como una máquina bastante más compleja. Pues es entonces cuando comienzan a formalizarse las redes de relaciones con el exterior y se inicia el despegue del turismo de masas utilizándose por primera vez la marca

“Costa del Sol”. El territorio, ya ampliado a toda la Costa del Sol, se convierte en un espacio basado económicamente en la producción de servicios -en este caso turísticos-, en vez de en un espacio productivo industrial convencional para el que se preparaba.

Leyendo sus páginas, por estos motivos, vienen a la cabeza los problemas más candentes de la actualidad referentes a las cuestiones urbanas, territoriales y medioambientales. Se puede deducir de forma clara cómo una sociedad y su territorio empiezan a transformarse en una “sociedad del riesgo” y su territorio en sobre-moderno, en donde las decisiones políticas importantes y las grandes construcciones territoriales producen efectos sociales y medioambientales siempre imprevistos: unos a favor y, lamentablemente, otros en contra.

Málaga, como ciudad moderna, se construye sobre todo con las infraestructuras. Aunque sólo ahora, cuando observamos las infraestructuras, somos conscientes de su poder como conformadoras radicales de territorio. Pues las infraestructuras son construcciones-destrucciones creativas del territorio (y a la vez tanto desarrollo como paralización de sus potencialidades). En sus páginas se describe cómo el territorio va conformando sus infraestructuras hacia un estado adecuado, que sería el concepto moderno sobre cómo debe funcionar el territorio: el puerto en el centro histórico, la estación próxima al centro histórico, el aeropuerto en la frontera del incipiente parque temático de turismo y ocio Costa del Sol, las vías y las redes que los relacionan interna y externamente y se

extienden por el litoral y hacia el interior... Por contra, si pensamos en el momento actual, las mismas infraestructuras están todas ellas en obras de remodelación. El aeropuerto, la estación y las vías de ferrocarriles (y metro), el puerto y las redes de autovías son un proceso permanente de adaptación no se sabe muchas veces exactamente a qué: si es a unas necesidades reales, a unas previsiones de futuro, al mercado, o simplemente al puro azar. Lo que es irónicamente un signo del sinsentido de la vitalidad urbana.

Respecto a las nuevas maneras de mirar la ciudad llama la atención la descripción literaria y gráfica tipo puzzle que se realiza, tanto del espacio como del tiempo. Pacientemente se van redibujando innumerables fragmentos de ciudad y de tiempo que se encajan durante el desarrollo del libro. Especialmente atractivos son por ejemplo los dibujos relativos a las barriadas (fragmentos espaciales), y al puerto y la fachada de la ciudad (fragmentos temporales). Las piezas son tratadas como preciosos elementos de una estrategia urbana compleja. Aunque también se puede observar que muchos de los fragmentos son a veces irreconciliables. O sea, no hay manera de que encajen unas piezas urbanas junto con otras, a no ser que se ejerza una gran violencia, como muchas veces se usa en nuestra ciudad.

La mirada fragmentaria refuerza la idea de que la ciudad ha vivido de espaldas tanto al litoral como al interior. Málaga es una ciudad que parece defenderse del mar, y también del propio territorio interior. Es casi un corredor ciego a

ambos lados. Tampoco es una ciudad que se mira a sí misma. De aquí puede venir la dejadez o el trato de extrema dureza de la ciudad hacia la topografía y su privilegiado paisaje (que todavía perdura: únicamente hay que ver qué se está haciendo ahora mismo con el arroyo Toquero en el alto Limonar). Sólo es distinto el caso del Monte de Gibralfaro, pero eso fue hace mucho tiempo (en otro sentido y por otros motivos lo redibuja González Edo para recuperarlo como nuevo elemento visual junto con el verde del parque y el conjunto de edificios institucionales que rodean el puerto). Todavía el lugar más romántico para mirar Málaga -si no el único-, son "Los Baños del Carmen" (mirada-imagen que se reproduce significativamente en la portada del libro).

Como en todo buen trabajo en el que se mezclan la vida y la obra (el libro es el resultado de una tesis doctoral de más de cinco años de duración), el enamoramiento del estudioso con su objeto de estudio, modifica el objeto, igual que las observaciones de los físicos cuánticos transforman el objeto de estudio, dificultando así mismo su estudio, y produciendo reacciones antes inexistentes. Aunque sabemos que la historia nunca se repite y no puede adivinar cómo va a ser el futuro, y nada más que nos puede decir cuáles fueron las condiciones para que se produjesen los acontecimientos, nos enseña que las ideas, que los fragmentos de ciudad, o que determinadas grandes obras recrean la ciudad. En este trabajo, cuando se reconstruye la historia de la ciudad de Málaga, se inventa. Así, hay en la lectura un fondo que reescribe lo social con una gran fuerza e intensi-

dad. Y una gran fe en la virtud y permanencia de las grandes ideas y proyectos urbanos.

La visión de la ciudad presente en el libro es de apertura a nuevas posibilidades. Descubre acontecimientos del pasado que siguen estando presentes, y que nos pueden insinuar cuáles de los que nos ocurren van a repetirse en el futuro (infraestructuras de la movilidad). Es decir, qué hay de futuro en nuestro pasado-presente. Sobre lo comentado aparece el último apartado titulado los "Proyectos de la ciudad", sobre cómo se reinventa la ciudad: el Centro Histórico (con la secuencia cronológica redibujada de las actuaciones y proyectos del contacto puerto-ciudad y zona representativa), la Ciudad Jardín (con un sistema de análisis de dibujos muy atractivo en el que se explican pedagógicamente las intenciones proyectuales iniciales y las posteriores transformaciones y ocupaciones del parque paralelo a río). El Litoral (y su cosido lineal con el tranvía), y la construcción de la Periferia Oeste (infinitamente redibujada, en uno de los capítulos más originales del trabajo con la teoría del ensanche al revés, y al que tanto debe la idea actual de reurbanización de la Carretera de Cádiz), junto con el apartado de la particular manera de ver los Planes. A ello se debe añadir la idea de ampliación de lo infraestructural a lo legislativo y a lo social; la aportación de que es sobre todo la administración del estado y no la municipal ni la el sector privado quien soporta el peso de la construcción durante el periodo estudiado; y el análisis de la escala intermedia en que tiene muy en cuenta el proyecto urbano, es decir, la arquitectura junto

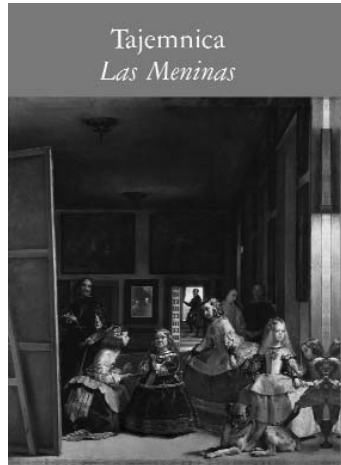
con el entorno urbano más próximo.

El libro es una herramienta útil para historiadores y un arma necesaria para urbanistas y arquitectos. Las ciudades no son sólo arquitecturas, calles, plazas, parques, topografía, paisaje... sino también sus habitantes. De entre todos sus habitantes –y aunque cada uno de ellos lleva grabada en la cabeza

su propia ciudad, o sus ciudades, lo que es importante tener en consideración como urbanista-, la visión de aquellos que como el profesor Reinoso se animan y arriesgan a reconstruirla históricamente a veces es determinante y puede marcar parte de su futuro. Eso esperamos. Pues habitando en Málaga, añoramos más cantidad de Málaga.

■ WITKO, Andrzej: *Tajemnica: A new anthology of writings on Diego Velázquez's Las Meninas (Tajemnica «Las Meninas». Antologia tekstów)*. Selected, edited and with an introduction by Andrzej Witko. Texts translated by: E. Damasiewicz, D. Kucala, J. Łukaszevska-Haberko, R. Samek, E. Świdzińska-Lay, A. Tatarkiewicz, M. A. Urbańska; Published by: "Wydawnictwo AA", Kraków 2006.

Arthur Badach



Diego Velázquez's *Las Meninas*, painted in 1656, is not just one of the most famous European paintings dating from the Baroque period. Nor is it simply one of the best known Spanish works of art ever painted; one which encapsulates the artist's exceptional talent, the artistic tastes and customs of the times and also the atmosphere at the royal court of the Habsburgs, as if they had all been captured in the lens of a camera.

It also serves as a model for and

is, at the same time, also a challenge to young artists. Probably the most eloquent confirmation of the position this canvas holds in the history of art, is expressed in those works of art whose authors were deeply inspired by Velázquez, or who engaged in polemics with him, endeavouring to conjure up their own vision of what the Spanish master had depicted. These polemics have assumed varied forms in the three and a half centuries which have elapsed

since the painting was executed – from “doing battle with” the masterpiece and deconstructing it (e.g. Francis Bacon), to satirizing it (e.g. in the work of Antonio Mingote). Pablo Picasso and Salvador Dalí both painted a great number of their own versions of *Las Meninas*; these two artists probably felt obliged to search for the message conveyed by Velázquez’s painting since they were his compatriots and, therefore, in a way, his successors.

The works of art mentioned above, as well as the comments of critics and art historians were conceived with the idea of at least partially solving the puzzle and finding answers to the question which Velázquez left to future generations in his painting. And, it is a well-known fact that he left many such puzzles and questions to be answered.

The book entitled *Tajemnica Las Meninas* (The secret of *Las Meninas*), edited by Andrzej Witko is the fourth anthology to gather together texts devoted to this masterpiece, written by art historians, historians and philosophers, representing different academic circles in Europe, the United States and Canada. Previously, anthologies have been published in Spain (on the initiative of F. Mariás, in 1995), in Italy (A. Nova, 1997) and in Germany (T. Greub, 2001). Taking into consideration the fact that the first of these anthologies, i.e. the one by Mariás entitled *Otras Meninas*, was published only 12 years ago, it could be said that recently a lot of research has been carried out on Velázquez’s work, and at a truly staggering pace.

The anthology entitled *Tajemnica Las Meninas* contains 14 texts written over a period spanning from the first half

of the 18th century to contemporary times. The oldest is an interpretation by Antonio Palomino de Castro y Velasco, which was first published in 1724, and the most recent texts include an essay by Amy M. Schmitter dating from 1996, while the anthology closes with an essay by Andrzej Witko written in 2006. The introduction contains in-depth profiles and the academic achievements of all the authors. It should also be pointed out that all the texts, with the exception of Michel Foucault’s article, which was already known to Polish readers, have been translated into Polish for the first time (from Spanish, German, English and French).

The texts in the anthology are very interesting and enlightening. On reading the successive analyses of the painting, what is noticeable is that very few of them make no reference at all to earlier findings and observations. This is because, in their essays, nearly all the authors quote opinions and hypotheses people have expressed in the past about the painting in the Prado Museum and either attempt to support these theories with new evidence or to invalidate them.

The result is that the status of the research on *Las Meninas* is a continuous exchange of findings and reflections, however not only those of an academic nature. This is perhaps most evident in Carl Justi’s text; he reminds us about what others have said about the painting, including Waagen, Stirling-Maxwell, Mengs and, in particular, the principle French romantic, Théophile Gautier who, when standing in front of the painting, asked “Où est donc le tableau?” In turn, Palomino immortalizes Luca Giordano’s

famous words who, when asked by King Carlos II of Spain what he thought of Velázquez's work answered that is was in itself "the theology of painting". Another very interesting point about the painting's history and its reception is the fact that its current title, *Las Meninas*, was only suggested in 1843, i.e. nearly two centuries after it was painted.

There is no doubt that research on *Las Meninas* constitutes a trend of its own in modern art history. Indeed there are very few works of art which have had such a strong impact on the development of critical and academic research.

This state of affairs is dictated by the complexity of the issues the work poses and by the numerous hidden meanings contained in the painting. These are issues which researchers have been wrangling over for years. Let us recall a few of them. There is the eternal problem of defining the subject matter of the painting and, therefore, the type of picture it ranks amongst: is it a portrait of the Royal Family, or is it a work which tries to explain a defined moral attitude? Did Velázquez execute the painting only to immortalize the infanta and her court, or was it an attempt to draw attention to the artist's place in society and to express his own aspirations to becoming a nobleman? One of the questions asked by nearly all the authors is what is reflected in the mirror, and are the Royal couple actually present in the studio.

There is also the question of whom the picture was painted for – for everyone, or maybe only for the monarch himself (here one should be reminded that for many years

Velázquez's paintings were inaccessible to people outside the royal entourage); Amy M. Schmitter proposed an interesting theory on this subject.

Some of the researchers have described the interiors and décor of the no-longer existing chamber in the Alcazar Palace in Madrid in great detail. In order to give a very accurate description, Jonathan Brown even sought out information in 17th-century archives.

What the researchers find intriguing is the way in which Velázquez has reconstructed the "scene" in which he depicted his protagonists, and how far this arrangement of his characters is connected with the symbolism behind the work.

A few authors have attempted a laborious analysis of the perspective and optical interdependency in the painting. The almost mathematical methods used by Snyder and Searle evoke our admiration. Bernard Dorival is also interested in the compositional lines although the results of this research are needed for entirely different reasons. Dorival believes that the painting is an allegory of life and its intention is to direct our thoughts to the question of the passing away and futility of human life, although the basic starting point for academics, apart from an analysis of the structure of the composition (as already mentioned above), is also theological knowledge.

This example shows the rarity of *Las Meninas* as a work which not only encourages us to seek out answers to concrete and detailed questions, but also as an "area" where scientific methods specific to various – sometimes very different – areas of science meet and

sometimes even new ones are devised.

In the interpretations by Jan Ameling Emmens, Joel Snyder and Andrzej Witko, the key reference is to the old tradition of the so-called "Mirror of the Prince" – evoking an image of the monarchy as a set of virtues which should be imitated. The role of the mirror which is visible at the far end of the room in Velázquez's painting is not only there to reflect an image of King Philip IV and Queen Maria Anna of Austria, but is also an important element in the education of the infanta Margarita. In the broadest interpretation, by Emmens, the mirror directs our attention even further, to the next prop and persons who can be interpreted as completing the personification of the virtue Prudentia – which was the virtue most required of anyone who was to sit on the throne in the future. Victor I. Stoichita is of the opinion that the correct interpretation of the mirror which reflects the painting of the royal couple can help us understand two questions at once: the significance of the ruler's presence and the role of painting.

It does seem surprising that, although confronted with a portrayal which seems to be so strongly based on the concrete realities of the Court of Philip IV, only a few researchers have attempted more in-depth research into the history of Spain in the 17th century, and on social relations, court etiquette and the phenomena being introduced at that time in culture and art. Jonathan Brown's monograph distinguishes itself in this context; yet again he proves his vast knowledge about this subject (of particular interest are, e.g. his reminiscences, dating back to ancient times, of

the tradition of commemorating the monarch's visits to the artist's studio). The situation reigning in the court at Madrid was also the basis for an analysis conducted by Fernando Marías. De Tolnay's knowledge about the realities of artistic life in 17th-century Spain formed the basis for describing Velázquez's painting as an allegory of creation.

As to the issue of the relationship between the King and the artist – apart from Brown, there are also interesting comments on this subject in the texts by Stoichita, who refers back to the tradition of depicting the painter or sculptor *in abisso* – that is in a situation where there is a distance which cannot be overcome between him and the person he is portraying (e.g. St. Luke painting the Madonna, Phidias depicting the Greek gods).

Some of the authors concentrate largely on the various elements visible in the painting and try to interpret their significance. Others place much more emphasis on what is invisible, but the presence of which should be guessed at.

Ch. de Tolnay sees the painting in the Prado as being an allegory of art (he is one of the few who values the significance of the huge canvasses immortalized by Velázquez on the walls of the studio). Above all, he attempts an in depth study of the artist, to learn how he understands the act of creation and (eventually) to understand the personal message he directed at the spectator. Brown and Foucault also elaborate upon this theme.

From these essays it would transpire that the chief concern of many researchers in the past has been the message the work is trying to convey.

They are less interested in the artistic values of this beautiful and exquisitely painted canvas – which is something that is hard to understand. Charles de Tolnay appreciates the canvas's artistic values and there are beautiful descriptions in Carl Justi's text, as well as comments concerning the technical aspects, which are also overlooked by other authors.

Michel Foucault's text is particularly eloquent on the subject of the influence of the painting on the spectator. This famous 20th-century French philosopher, as if overawed by Velázquez's work, begins his analysis by stating obvious facts, meticulously describing all the things that were painted, as if he were afraid of overlooking anything.

And then there is Antonio Palomino's invaluable essay – it is the oldest text and is, therefore, not burdened by the status of research (in the current meaning of that definition); it is a records of what was known about the painting at the beginning of the 18th century. And this is what we have to be grateful to the author for since it is the first precise definition of the people visible in the painting and the functions they fulfilled.

Obviously this edition does not contain all the texts which have been written about Velázquez's masterpiece to date. As always on such occasions, one could ask for a justification for the inclusion of one work and not another.

When we pick up the book for the first time, our attention is immediately drawn by the photomontage on the cover (fig. 1): here Velázquez's painting is transformed according to a suggestion

made by Kenneth Clark (in his book *Looking at Pictures*). Clark's text is not included in the anthology. However, yet another artistic vision of *Las Meninas* worthy of discussion came into being.

Andrzej Witko had to make a selection, and such choice will always be subjective by nature. However, his choice is justifiable since it covers a wide range of the problems connected with the painting.

In his own article, Witko presents the views included in two important texts on *Las Meninas* which, for reasons beyond the control of the publishers, could not be included in the anthology: John F. Moffitt's *Velázquez in the Alcazar Palace in 1656: The Meaning of the Mise-en-scène of Las Meninas* (1983) and Manuela Mena Marqués's *El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en Las Meninas de Velázquez* (1997).

We should include a few lines about the author of this selection: Andrzej Witko is a professor at the Papal Theological Academy in Kraków and a member of the Academic Council of the Art Institute of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, and is the author of many publications about Spanish art. A publication devoted to art from the circles of the Order of the Holy Trinity (among others a monograph dating from 2002), images of Jesus of Nazareth, a summary of the iconography of Juan Bautista de la Concepción and San Miguel de Los Santos, texts about the works of El Greco, Velázquez, Juan Valdés de Leal and others, resulted in his being the only Polish art historian to become a member of the Royal

Academy of Fine Arts of San Telmo. Witko wrote about the painting in the Prado in an earlier article entitled *On the Content of Velázquez's "Las Meninas"* (in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 2004).

Furthermore this *Anthology* has been meticulously prepared and has an attractive editorial layout; it contains many illustrations, the most valuable of which are the large close ups of details taken from the painting, thus allowing us to view more closely all aspects of this masterpiece. We can thus study it in even greater detail than we could by standing in front of the original in the Museo del Prado. These photographs enable us to examine certain fragments such as those in Carl Justi's text, where he writes about how many brushstrokes were used to paint Velázquez's hand. We can also personally search for other puzzles which might be contained in the painting, maybe even "immerse ourselves" in the painting and notice something which no one to date has yet done, which could lead to yet another interpretation of *Las Meninas*. In any case, there is a lot to suggest that this painting – its artistic worth, and in particular its subject matter and symbolism – will long continue to be the subject of discussions both by academics and art lovers. We can anticipate that new texts will be written which, we hope, would be as interesting and significant as this anthology dating from 2006.

Velázquez's painting gives the impression of being hermetic, even unfriendly towards viewers and researchers. After all, any humble

attempt not to disqualify elementary facts (Foucault, Searle), or to conduct an analysis of the research in art history and the history of customs (Brown, Emmens, Marias, Witko; is also an attitude dictated by humbleness – the humbleness required of the researcher), does not facilitate, so it would seem, research into the painting. Maybe, therefore, our search is not headed in the right direction? Maybe Joel Snyder, the author of a meticulous analysis of the painting's perspective is right when he says: "But this illusion is not in the painting; it is in us, and it is the illusion of understanding".

Maybe the painting's secret will never be solved? Again, Snyder says: "It is ironic that, with few exceptions, the now vast body of critical literature about Diego Velázquez's *Las Meninas* fails to link knowledge to understanding – fails to relate the knowledge we have acquired of its details to a convincing understanding of the painting as a whole". We also have the right to ask ourselves what is the point of each subsequent analysis of the work when we read Brown's statement (which appears at the very beginning of his essay!): "no single interpretation will ever satisfy every point of view". And it is for this very reason that interpretations are gathered together and anthologies published – irrespective of how subjective the selection could be deemed to be.

Portada: *Las Meninas* – Andrzej Witko's (after Kenneth Clark) vision of the painting.

Publicación digital:
Estudio de las obras del
Museo del Prado al
MD'A.

www.museuart.com/publicaciones/digital/fonsprado
Girona, 2005

M^a Assumpta Roig i Torrentó



El objetivo de este trabajo presentado en formato virtual es el estudio de parte del fondo pictórico de Época Barroca procedente del Museo del Prado y, que actualmente se encuentra depositado en el Museu d'Art de Girona (MD'A) por Real Orden entre 1880 y 1882. El proyecto nació a partir de la estrecha colaboración entre el Institut del Patrimoni Cultural de la Universitat de Girona y el Museu d'Art de Girona.

Durante el curso 2002/03 tuve la oportunidad de impulsar e impartir, dentro de la Licenciatura de Historia del Arte, una nueva asignatura: *Art i vida religiosa*. Concedora del patrimonio (debido a mi estudio de *Lot embriagat per les seves filles*, de Andrea Vaccaro, Fondo de MD'A, 1995) depositado por el Museo del Prado al MD'A -proviniente de la Colección Real y del Museo de la Trinidad-, planteé a la dirección del Museu d'Art de Girona la viabilidad de implicar a los estudiantes en un trabajo de búsqueda e investigación iconográfica.

La propuesta se formalizó en un convenio de colaboración científica entre IPAC y el MD'A, que se desarrolló

entre el 10 de marzo y el 31 de diciembre de 2003. Este convenio incluía: el compromiso de presentar al MD'A los trabajos elaborados por los estudiantes una vez revisados y analizados y, la divulgación del proyecto llevada a cabo por el MD'A. De esta experiencia se han beneficiado los estudiantes, que han conocido y trabajado las obras *in situ* y, también, el propio Museu d'Art de Girona, ampliando el estudio analítico de estas piezas.

El trabajo y la asignatura se han organizado a partir de dos vías necesarias y complementarias: el carácter informativo y formativo planteado en el programa de la materia y logrado en las clases y, el estudio de la base documental que el Museu d'Art de Girona tiene sobre las obras escogidas.

Se planteaba la temática religiosa en la España de Época Moderna: cuáles eran sus antecedentes, los tratados de iconografía, las fuentes impresas y las formas complejas de la vida religiosa. Desde el MD'A se daba a conocer: la ficha técnica de cada una de las piezas, la forma en cómo se especificaba cada obra en los distintos catálogos del

Museo del Prado y, si existían trabajos de expertos sobre estas obras.

El punto de partida de estas investigaciones han sido las referencias básicas siguientes: *El Catálogo del Prado Disperso*, 2vol., Madrid. 1990; el artículo de David García López *Los depósitos del Museo del Prado en el antiguo museo provincial de Girona*, publicado en los *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* nº XLII, 2001, pp. 533-547.

A partir de esta primera información, se procedió a percibir la obra en directo, visualizarla, buscar los antecedentes, analizar la temática que presenta, la autoría y, se realizó una búsqueda bibliográfica específica. Algunas de estas obras son de autores de los siglos XVII-XVIII, tanto españoles como europeos. Podemos destacar a Mateo Gilarte, José Moreno, Francisco Herrera el Mozo, Francesco Solimena, Luca Giordano o Frans Snyders, colaborador de Rubens. Las obras restantes son de autores que copian a Rafael o Tiziano. También se encuentran obras anónimas, de las que se ha intentado hacer una aproximada vinculación a escuelas o talleres de la época.

Se ha completado el análisis buscando grabados sobre cada uno de los temas tratados, ya que a menudo han sido fuente importante de influencia formal y estilística en las obras de la Época Moderna. El **Fichero iconográfico de la Fundación Universitaria Española** ha resultado ser de gran ayuda para establecer obras de relación.

Debido a que *Art i vida religiosa* se basaba en el arte religioso de la Época Moderna, las obras que compren-

den este estudio hacen referencia a la vida de Cristo, de María, de los Santos y Santas, así como a obras mitológicas con fondo de moral cristiana y, también, a un tema del Antiguo Testamento.

De la vida de Cristo: *El Sant Sopar d'Irene* Borrego Villodres, *Oració a l'hort* de Maria de Lluç Serra Armengol, *Crist lligat a la columna* de Margarita Pujol Albertí, *El Calvari* de Maria Alabau Janer y *El Crist mort* de Miquel Serrano Jiménez.

De la vida de María: *Adoració dels reis mags* de Sònia Granel Marín, *Fugida a Egipte* de Josefa Juanola Pagès y *L'adormició de la Verge* de Jordi Tornés Bes.

De Santos y Santas: *Santa Cecilia* d'Isabel Font Anglada, *Sant Jeroni* de Rosa M^a Bonvehí Deza y *Santa Teresa* d'Anna Reyes Rodero.

Dos obras mitológicas con fondo de moral cristiana: *La mort del cérvol de Sílvia* de Mireia Pérez Cortés, *Turn vençut per Enees* de Francesc Frigola Quintana.

Del Antiguo Testamento: *La serp de metal* de Noha Martínez Rodrigo.

Presentamos una síntesis de los estudios realizados sobre un material bastante desconocido, significativo por lo que manifiesta iconográficamente, y interesante por el vano de posibilidades que brinda. No pretendemos ofrecer resultados definitivos, sino un primer eslabón hacia un conocimiento más profundo de las obras nombradas.

La organización de la publicación

se ha desarrollado de la forma siguiente: ficha técnica, autoría, análisis iconográfico desdoblado en dos apartados, descripción/tema y fuentes, obras de relación, conclusiones y bibliografía. En la ficha técnica de cada pieza, se encuentra el nombre del estudiante que ha realizado el trabajo.

El menú para moverse es fácil de manejar, consiste en inicio/presentación/índice/créditos. Se halla en el margen izquierdo de cada pantalla.

Un total de 295 archivos y

13,1MB constituyen el conjunto de esta publicación, interesante e innovadora desde el punto de vista docente y por qué no decirlo, también desde el aprendizaje de investigación.

Como directora de este proyecto quiero agradecer, a Irene Fors i Plana, colaboradora de la edición y becaria del Museu d'Art de Girona, y a Jordi Colomer Coromina diseñador gráfico www.kromatika.com, sin los cuales esta publicación no habría sido posible.



Boletín de Arte, n° 28, 2007
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Normas de Publicación

Normas para la admisión de trabajos en el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga

1. Los trabajos deberán tratar de temas relacionados con el arte en cualquiera de sus ámbitos, integrándose en las diferentes secciones del **Boletín de Arte**: Artículos, Varia, Comentarios bibliográficos, Crítica de exposiciones, etc.

2. Los trabajos deberán ser inéditos, y no estar aprobados para ser publicados en ninguna otra Entidad, enviándose a:

Boletín de Arte
 Departamento de Historia del Arte
 Facultad de Filosofía y Letras
 Campus de Teatinos sin 29071 Málaga

3. Los trabajos deberán presentarse en CD para PC. Preferiblemente se aceptan los trabajos que están escritos en el procesador de textos Word (desde la versión de office'95). En la etiqueta debe figurar el nombre del autor, el título del trabajo, el procesador de textos empleado y la versión del mismo. Al CD debe acompañar una copia en papel.

4. Extensión de los trabajos según las secciones: páginas de 42 líneas de 70 caracteres (espacios incluidos) escritas en Times New Roman de 12 pt.:

Artículos: No debe sobrepasar las 20 páginas, unos 50.000 caracteres (espacios incluidos) ni la cantidad de 16 imágenes.

Varia: No debe sobrepasar las 5 páginas, unos 14.500 caracteres (espacios incluidos) ni la cantidad de 4 imágenes.

Tesis y Tesinas: No debe sobrepasar las 3 páginas, unos 8.700 caracteres (espacios incluidos).

Crónicas de congresos: En torno a 3 páginas, unos 8.700 caracteres (espacios incluidos) y no debe sobrepasar la cantidad de 4 imágenes.

Comentarios bibliográficos: No debe sobrepasar las 3 páginas, unos 8.700 caracteres (espacios incluidos). Será necesaria la imagen de la portada del libro.

5. Normas para artículos y varia:

a) En la primera página debe figurar el título, el nombre y apellidos del autor o autores, seguido del nombre del centro de trabajo habitual. Al comienzo del texto deberá figurar un resumen del mismo, de 75 palabras como máximo, y su traducción en inglés (para artículos).

b) Las notas deben estar integradas en el texto a pie de página, ajustándose a las normas siguientes:

1) LIBROS: Apellidos (en mayúsculas), nombre (en minúsculas) o iniciales del nombre seguidas de dos puntos o coma. Título de la obra (en cursiva). Lugar de publicación, editorial, año de publicación de la obra utilizada. Páginas de referencia si procede. (Antes del título puede ponerse, si procede, el año de la edición original). Ejemplo: BAZIN, G. (1967): *El tiempo de los museos*. Barcelona, Daimon, 1969, págs. 184-185.

2) ARTÍCULOS DE REVISTAS: Apellidos y nombre (según lo anterior). Título del artículo (entre comillas), nombre de la revista (sin abreviaturas y en cursiva), número del ejemplar y el volumen (si lo hubiera), ciudad y año de edición, páginas del artículo completo o la referencia concreta. Ejemplo: SAVINIO, Alberto "La mia pittura", *Valori Plastici*, año 1, n° 6, Roma, 1919, págs. 27-32.

3) CAPÍTULOS DE LIBRO: Apellidos y nombre (según lo anterior). Título del capítulo (entre comillas), nombre del editor o recopilador (según lo anterior), o reseñar como AA. VV.: Título del libro (en cursiva). Lugar de publicación, editorial, años de publicación. Páginas de referencia si procede. Ejemplo: AGUILAR GARCÍA, M^o D.: "Málaga 1880-1900. Iconografía de una sociedad", en PUERTAS TRICAS, R. (coord.): *Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga*. Málaga-Picasso-Centenario. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, págs. 9-52.

c) Si se incluyen textos en la redacción, deberán figurar entre comillas (sin cursiva). Las palabras de doble sentido deberán llevar comillas simples. A partir de tres líneas se sangrará el texto, el cual aparecerá entrecorrido y sin cursiva.

6. Normas generales para imágenes:

SE ACEPTAN: Las imágenes en los siguientes soportes y formatos: diapositivas o imágenes digitalizadas (escala de grises, a 300 pixels/pulgada), con un tamaño máximo de 15x20 cm. y mínimo de 6x9 cm. La extensión del fichero de imagen podrá ser TIF o JPG.

NO SE ACEPTAN: Los documentos de word con las fotografías insertadas, sin adjuntar los respectivos ficheros de imagen con las características arriba indicadas. Además de ello, tampoco se acepta ninguna imagen digitalizada con 72 pixels/pulgada de resolución que al remuestrearlas no tengan un tamaño mínimo de 6x9 cm.

En el texto aparecerá una llamada donde corresponda para facilitar su incorporación. Ejemplo: **[Fig.1]**. Las imágenes deberán ir numeradas y al final del texto se incluirán un listado en el que coincidan los números de las imágenes y los pies de foto.

El Consejo de Redacción del Boletín de Arte se reserva el derecho de eliminar las ilustraciones que no ofrezcan calidad para su impresión.

7. Los trabajos deberán ser entregados **antes del 30 de mayo** de cada año en curso. Se ruega que el material enviado se adapte a las "Normas de Publicación" de la revista, de lo contrario será devuelto a sus autores.

8. El Consejo de Redacción del *Boletín de Arte* se reserva el derecho de publicación de colaboradores en el número de la revista que considere más oportuno, así como el de integrar dichas colaboraciones en Artículos o Varia, según su temática y enfoque. Los trabajos no publicados, por considerar que no encajan en la línea de la revista, serán devueltos a sus autores.

9. Por cada trabajo publicado el *Boletín de Arte* entregará a los autores un ejemplar del mismo y 20 separatas.

10. La Dirección y el Consejo de Redacción del *Boletín de Arte* no aceptan ninguna responsabilidad sobre los puntos de vista y afirmaciones de los autores en sus trabajos.

11. Para cualquier duda referente a las normas de publicación, pónganse en contacto con la Secretaría del Departamento de Historia del Arte en horario de oficina, número: 952131690 y dejen su nombre y teléfono de contacto.

